

РЕЦЕПЦИЯ ОБРАЗА КСЕРКСА В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ НОВОГО И НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

В статье рассматриваются различные аспекты рецепции образа персидского царя Ксеркса в европейской культуре нового и новейшего времени. В этот период прослеживается определенная эволюция в восприятии образа Ксеркса. В период господства абсолютизма, Ксеркс воспринимался как символ щедрости и богатства правителя; в эпоху европейских революций и развития либеральной демократии образ этого царя уже символизировал опасность деспотизма, в русской же философской мысли XIX – начала XX в., в связи с дискуссиями о выборе пути развития страны между Востоком и Западом, Ксеркс стал олицетворением Востока. Наконец, в голливудском кинематографе Ксеркс стал представляться как деспот, противостоявший свободе и демократии, открыто враждебный «западной системе ценностей». В литературе, оперном искусстве, кинематографии он прочно ассоциировался с Греко-персидскими войнами, особенно с их знаковыми эпизодами – битвой при Фермопилах и Саламине.

Ключевые слова: история, Ксеркс, образ, рецепция, европейская культура

В историографии сложилось вполне обоснованное мнение, что образ Ксеркса возник еще в греческой литературе (в «Истории» Геродота и «Персах» Эсхила) как образ военачальника, правда, с разными оценками его достижений, а римляне в своих литературных текстах различных жанров хорошо усвоили, как минимум с I в. до н.э., «характерные для греческой (прежде всего эллинистической) традиции представления о некоторых знаковых событиях и фигурах персидской истории, таких как, например, построенный Ксерксом мост через Геллеспонт, гнев персидского царя на море, битва при Фермопилах, персидские маги и т.д.»¹. Именно из этой традиции в том или ином варианте и черпался образ Ксеркса в Европе в средние века, новое и новейшее время².

Обращаясь к рецепции образа Ксеркса в европейской культуре нового и новейшего времени³, следует заметить, что в историографии сложилась довольно странная картина: личность царя Леонида, противоре-

¹ Махлаюк 2012. С. 200; Makhlaiuk 2015. P. 307. О восприятии образа Ксеркса в античной традиции специально см.: Bridges 2014; Stoneman 2015.

² В социокультурных практиках отмеченного периода образ Дария I почти полностью отсутствовал. Однако, для самих греков реальная фигура Дария I – «строителя» Персидской империи, представлявшая потенциальную угрозу всему греческому миру, была весьма значима, впрочем, наряду с фигурой «завоевателя» Ксеркса. Примечательно, что в культуре нового времени, в особенности же в английской драматургии того периода, периодически появлялся образ Дария, но то был... Дарий III – противник Александра Македонского (Loloi 2010, 37–38).

³ О рецепции античности, ее разновидностях и формах см.: Чиглинцев 2015. С. 14; Chiglintsev 2015. P. 177.

ящего персидской угрозе, и рецепция его образа в последующей культуре рассматривается специально⁴, а о Ксерксе таких работ практически нет. Даже в статье, посвященной представлениям об Ахеменидской Персии, имя Ксеркса упоминается лишь однажды, и то в цитате из античного автора⁵, а в статье с интригующим названием «Ксеркс идет в Голливуд», посвященной рассмотрению известного фильма «300 спартанцев» 1962 г., Леонид, а не Ксеркс, – главный герой повествования⁶.

Главным поводом обращения к образу Ксеркса в эпоху Возрождения и Новое время стали размышления представителей образованных слоев общества о сущности и пределах власти единоличных правителей. В середине XVI в. французский писатель и философ Этьен де ла Бозси написал памфлет «Рассуждение о добровольном рабстве», который, как и другие сочинения, на смертном одре передал своему другу Мишелю Монтеню. В памфлете упоминается о войнах греков и персов и о победе греков, как «победе свободы над угнетением, о победе вольности над порабощением»⁷, и Ксеркс в этом контексте выступает символом, с одной стороны, военной мощи («Когда Ксеркс снаряжал свою огромную армию для завоевания Греции»⁸), а с другой – царской милости в обмен на порабощенное состояние («Ведь никак невозможно было, чтобы перс сожалел о свободе, которой он никогда не испытал, и равным образом лакедемонянин не мог согласиться на порабощение, испробовав свободу»⁹). Монтень в своих «Опытах», не раз упоминая ушедшего в возрасте 32 лет де ла Бозси, приводит некоторые почерпнутые из античных источников (прежде всего из Геродота) данные о Ксерксе. Так, в антиптираническом запале, он приводит слова Артабана, обращенные к племяннику его Ксерксу¹⁰: «Божество не терпит, чтобы кто-нибудь другой, кроме него самого, мнил о себе высоко» (Hdt. VII. 10). Не упоминая Ксеркса, Монтень предлагает парадоксальную мысль: «Бывают поражения, слава которых вызывает зависть у победителей», никакие победы греков не смогли противостоять «славе поражения царя Леонида и его воинов в Фермопильском ущелье»¹¹. К тому же, опираясь на «Тускуланские беседы» Цицерона (V. 7), он называет Ксеркса «самодовольным хлыщом» за то, что он, имея любые доступные наслаждения, искал еще каких-то небывалых¹².

⁴ Jacqueline, *Le Tallec* 2013.

⁵ Harrison 2008. P. 54. В других работах о рецепции Персии в культуре последующих веков образу Ксеркса не уделяется внимания. См.: Allen 2007; Grogan 2014.

⁶ Levene 2007. P. 383–404.

⁷ Этьен де ла Бозси. 1962. С. 8.

⁸ Там же. С. 15. Ла Бозси имел в виду, конечно же, данные Геродота, сильно преувеличенные (5 млн. воинов).

⁹ Этьен де ла Бозси. 1962. С. 16.

¹⁰ Монтень 1992. Т. 2. С. 124 (прим.37).

¹¹ Монтень 1992. Т. 1. С. 234.

¹² Монтень 1992. Т. 3. С. 378–379.

Пример рецепции образа Ксеркса в условиях господства абсолютистской монархии предлагает испанский драматург XVII в. Тирсо де Молина. В своей дебютной пьесе «Стыдливый во дворце» (1606) он использует античный сюжет в интересах своего времени. Содержание пьесы не имеет ничего общего с Ксерксом, но в ее прологе (Ioa)¹³, приведена притча о добром правителе Ксерксе и бедном пастухе, подарившем царю единственное, что у него было – воду в простом кувшине¹⁴:

«Ксеркс, что царём великим стал / Ассирии и Вавилона, / На кортесы во время оно / Народы Азии созвал». И вот во дворце Ксеркс восседает на троне из золота и слоновой кости, который «Вдвойне сверкал, / ... и Фидия перстами / И драгоценными камнями / Украшенный». Каждый посланец прибыл с подарком, характерным для его страны. Среди них даже «Питомец стран, где вечный снег, / Принёс меха Московитянин»¹⁵. Но вот в зале появился бедный пастух, принесший «сосуд долблённый, / Наполненный водою», пояснив при этом: «Любовью, верностью моею / Сосуд сей полон до краёв...»; «он в себе хранит / И преданность и уваженье»¹⁶. Ксеркс «был пленен» не только этим бесценным даром, но и «Прекрасной речью, Цицерона / Достойной...». В итоге царь сделал пастуха правителем Эллады, напутствуя ему, чтобы людям он был пастырем. Далее драматург обращается к своему правителю: «...о Ксеркс текущих лет, / Кому доверено правленья / Кастилией...» и кому драматург принес в дар свое произведение: «Ксеркс щедро одарил когда-то / За дар подобный бедняка... / Да будет и твоя рука / Благодеяньями богата!».

В образе пастуха, приносящего воду Великому царю в знак «верности» можно видеть явную аллюзию на греков, которые, согласно Геродоту (VII. 32), приносили Ксерксу землю и воду, символизируя подчинение и покорность их городов персидскому монарху. Сосуды, наполненные водой, доставленной из Нила и Истра, персидские цари хранили в своей сокровищнице в Сузах: это служило подтверждением протяженности их империи и могущества их власти (Plut. Alex. 36)¹⁷. В античной традиции

¹³ См.: *Haughton* 1976. P. 20–25. Ф. Флорит находит в этом прологе, интеллектуально готовящем зрителя к восприятию сюжета, прямую связь с темой и тоном комедии, противопоставляющей простого человека и двор (*Florit* 2000. P. 69–70).

¹⁴ *Tirso de Molina* 1969. T. 1. С. 37–202. (Перевод А.С. Эфрон).

¹⁵ Тирсо де Молина дает красочное описание аудиенции царя Ксеркса с ритуалом приношения даров и совершением церемонии земного поклона – *proskinesisa*; подобная сцена аудиенции по случаю дароприношения не находит буквальных параллелей среди геродотовых свидетельств о Персии, но теперь знакома специалистам благодаря археологическим исследованиям Персеполя Э. Герцфельдом в 1920–1930-е гг., в ходе которых были обнаружены рельефы на стенах ападаны царского дворца.

¹⁶ Этот пассаж имеет две возможные интерпретации: 1) с одной стороны, сосуд, содержащий воду, беден, с другой, богат, так как наполнен верностью и любовью; 2) сосуд богат преданностью и уважением, которые он содержит. – *Haughton* 1976. P. 23.

¹⁷ Ряд исследователей связывали ритуальное значение земли и воды с религией зороастризма (*Orlin* 1976. P. 255–266, 265–266; *Keaveney* 1996. P. 23–48, 39, n. 80; *Balcer* 1997. P. 155). А. Курт, ссылаясь на сообщение Фавста Бузанда (IV. 50), объяснял

были популярны рассказы о том, что вода, принесенная персидскому царю (в этом случае назывался не Ксеркс, а Артаксеркс II Мнемон), считалась самым лучшим даром. Например, согласно Плутарху (*Artax.* 12), царь получил воду в том момент, когда уже мучился от жажды¹⁸, но по сообщению Элиана (*V.H.* I. 32), какой-то перс за отсутствием возможности принести царю другой дар, поднес ему воду в качестве своего подарка¹⁹. Не исключено, что эти сведения античных авторов о воде как «лучшем даре» царю могли «подсказать» Тирсо де Молина сюжет его притчи.

Едва ли случайно, что во время написания этой пьесы Тирсо де Молина Испании принадлежала самая важная роль в «открытии» Персии для европейцев: Филипп III, король Испании и Португалии, на рубеже XVI–XVII вв. предпринимал попытки установления дипломатических отношений с Персией при шахе Аббасе I Великом²⁰. Кроме того, вполне

ла эту церемонию исконно персидским ритуалом принесения клятв верности царю (*Kuhrt* 1988. P. 87–99, 87). Все же наиболее вероятно, что поднесение земли и воды было традиционным проявлением обычая дароприношения; сами же эти «дары» олицетворяли «страну», которая, после их предоставления, символически передавалась царю Персии (*Рунг* 2007(а). С. 41–60; 2007(б). С. 3–26; 2008. P. 29; 2015. P. 503–515).

¹⁸ Плутарх в биографии Артаксеркса II (*Artax.* 12) пишет: «Царь между тем умирал от жажды, и внуч Сатибарзан рыскал повсюду в поисках какого-нибудь питья: местность была безводная, а лагерь остался далеко. В конце концов, ему встретился один из тех же жалких кавнийцев, который в худом бурдюке нес около восьми котил грязной и гнилой воды. Эту воду Сатибарзан забрал и подал царю, а когда тот осушил мех до последней капли, спросил, не слишком ли противно было ему пить. В ответ Артаксеркс поклялся богами, что никогда в жизни не пил он с таким удовольствием ни вина, ни самой легкой, самой чистой воды. “И если, – прибавил он, – я не смогу разыскать и вознаградить человека, который дал тебе эту воду, пусть сами боги даруют ему и счастье, и богатство”».

¹⁹ Элиан (*V.H.* I. 32) рассказывает следующее: «Говорят, что какой-то человек по имени Синет вдалеке от своего дома повстречал процессию Артаксеркса по прозвищу Мнемон. Синет пришел в страшное волнение: он помнил об обычае давать царю дары и трепетал перед величием Артаксеркса. Не зная как быть, но не желая оказаться хуже всех и опозориться, он поднес царю подарков, он со всех ног бросился к протекавшей вблизи реке Кир и, набрав полные пригоршни воды, сказал: “Царь Артаксеркс, да продлится твое правление на веки веков. Теперь я почту тебя чем и как могу, чтобы ты не ушел от меня с пустыми руками – прими в дар воду из реки Кир. Когда ты приедешь в лагерь, я принесу из дому все самое драгоценное, что у меня есть, и почту тебя не хуже тех, которые уже поднесли свои дары». Эти слова пришлись по душе Артаксерксу, и он сказал: “С удовольствием принимаю твой подарок, ценю его высоко и считаю равным самым дорогим дарам. Потому что вода – лучшее благо на свете, а река носит имя Кир. Тем не менее я жду тебя”. С этими словами он приказал евреям взять подарок Синета, и они сейчас же подбежали с золотой чашей в руках. Едва дойдя до места, где был разбит лагерь, Артаксеркс послал Синету столу, золотой сосуд и тысячу дариков, наказав слуге передать ему следующее: “Царь хочет, чтобы это золото веселило твое сердце, ибо ты возвеселил его душу и, не оставив без подношения, почтил чем сумел. Он желает, чтобы этим сосудом ты черпал воду из Кира и из него пил”».

²⁰ В числе тех, кто посетил место Персеполя в 1602 г. и опубликовал сообщение о своем путешествии в 1606 г. («*Jornada*»), т.е. в год написания пьесы Тирсо де

очевидно, что образ Ксеркса, представленный в пьесе, прямо связан с активной полемикой в испанском обществе того времени о «добром короле» и «тиране», в которой образ Ксеркса олицетворяет нечто особенное – доброго тирана²¹. Так в фантазии испанского автора Ксеркс превращается в символ доброты, щедрости и справедливости, образец для подражания. Однако такое представление образа этого царя Персии выдвигает на первый план то, что в античной традиции занимало отнюдь не самое значимое место (в частности, при репрезентации образа царя Ксеркса «отцом истории»), а также является скорее исключением, нежели распространенной практикой в культуре последующих эпох.

Интересно, что подобный образ персидского царя, правда, не Ксеркса, а его сына и преемника Артаксеркса I Макрохира, представлен в первой русской театральной пьесе «Артаксерксово действо» (1672), написанной по повелению царя Алексея Михайловича лютеранским пастором Иоганном Грегори. В начале «Артаксерксова действа» царь призывает жить в веселии все свои народы: «Прехвальный народ персов и медов, возрадуйте». Затем подданные сами перечисляют страны, на которые распространяется благополучие под властью этого персидского владыки: «О можнейший монарх, его же скифетр достизает / даже до Аравии и муринов обладает! / Твои бо силы, вем, индияне трепещут, / И аще они злато, яко же прах, там мешут / ...Ты правиши сто тридесять странами». В пьесе действительно звучит тема всеобщего, мирового, вселенского благоденствия, которая для того времени имела определенный социальный смысл. Основой мировой гармонии мыслится забота царя о подданных. Не только подданные верно служат царю, но и царь заботится о подданных. Так герой в «Артаксерковом действе» говорит: «...и нам, царем достоин сотворяти, всех подданных своих в щедротах призирати»²².

Очень распространенным в европейской культуре стало обращение к образу Ксеркса в моменты исторических переломов, исторического выбора между борьбой за свободу и рабской покорностью. Характерны при этом сатирические и презрительные нотки, ассоциации и аллюзии, порожденные новыми социокультурными реалиями. В творчестве английского поэта, писателя и политического деятеля Ричарда Гловера античность включена в политическую борьбу через бытование в англо-шотландской поэзии, и образ Ксеркса, ставший контрапунктом образу заглавного героя поэмы «Леонид» (1737), предстает воплощением деспотии и рабства в противовес свободе, символом которой стали Леонид и триста спартанцев. Здесь ярко проявляются лаконофильские настроения

Малины, был португальский миссионер Антонио де Гувейа (*Matthee* 2002. P. 178; *Mousavi* 2012. P. 96–97).

²¹ Кельвин 1935, XVIII.

²² Артаксерксово действо 1957. С. 129; *Демин* 1972. С. 274–275.

автора поэмы. В основу повествования положены сведения античных источников (Геродота, Плутарха, Павсания), о которых поэт подробно пишет в предисловии, но при воплощении образа Ксеркса Гловер, похоже, опирается не только на Геродота, но и на Эсхила, не упомянутого в предисловии. Главная характеристика Ксеркса – он властитель мира, трон его, возвышающийся над всеми, окружен «принцами и прославленными вождями», «могущественными повелителями» – властителями Азии, но он властно смотрит поверх их голов²³. И этому могуществу греки сумели противостоять достойно.

Более типичным представляется взгляд на Ксеркса в романтической поэзии. Так, Джакомо Леопарди, итальянский поэт-романтик, который написал по сути поэтический манифест «К Италии» (1818)²⁴, не видит былой славы своей страны, а в качестве примера ссылается на борьбу греков против персидского нашествия: «...превозносимые вовеки / Теснины фессалийские, где греки / Немногие числом / Но вольные, за честь своей земли / И персов и судьбу превозмогли». А дальше – образ Ксеркса: «И прочь бежал тогда / За Геллеспонт Ксеркс низкий и жестокий, / Чтобы над ним смеялся внук далекий». Здесь идеалы республиканской демократии в античности противопоставляются жалкому современному состоянию соотечественников под австрийским гнетом, отсюда – символическая нагрузка и оценка образа Ксеркса.

В романтической поэзии есть и более многоплановое восприятие образа Ксеркса. В поэме Байрона «Дон Жуан» упоминается имя Ксеркса и как исторического персонажа, и как символа роскоши и праздного времяпрепровождения (II. 180). В плане историческом речь идет о Марафонском сражении, символизирующем «Свободу Греции родной» и поражение персов («Могила персов»), и о битве при Саламине (III. 86). Ссылаясь на реальные исторические события, Байрон создает многозначный образ Ксеркса: Ксеркс, наблюдая со скалы начало битвы, видит тысячи своих кораблей и многоплеменное войско («And ships, by thousands, lay below, / And men in nations; – all were his!»), в конце дня он находится в полном смятении, не видя уже более своего флота. Поэт вкладывает в уста царя недоуменные вопросы: «И где они?», «И где моя страна?». Но на берегах, хранящих молчание, не звучит больше героическая музыка и героические сердца персов больше не бьются («On thy voiceless shore / The heroic lay is tuneless now – / The heroic bosom beats no more!»)²⁵.

²³ *Glover* 1737. P. 72, 76.

²⁴ *Леопарди Джакомо*. 1989.

²⁵ *Byron* 2008. Перевод данного места поэмы, выполненный Т.Г. Гнедич, не передает всего пафоса оригинального английского текста (*Байрон* 1981. Т. 1). Анализ отрывка, относящегося к Греко-персидским войнам, (canto III, 86) «Дон Жуана» Байрона, правда, только применительно к Марафону см.: *Rood* 2007. P. 291–293.

Замечательный пример рецепции образа Ксеркса дает русская философская мысль рубежа XIX–XX вв. Известное стихотворение Вл. Соловьева «Ех oriente lux»²⁶ (1890), которое заканчивается строками, вопрошающими Россию, хочет ли она быть «...Востоком Ксеркса или Христа», породило проблему выбора между «азиатчиной» и «цивилизацией», христианской Европой и языческой Азией. Не получивший достаточного отклика сразу после опубликования стихотворения, образ «Востока Ксеркса» заиграл во время первой мировой войны, когда в дни поражений России в 1915 г. Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, С.Л. Франк, славянофильски настроенные религиозные мыслители, «льнули к соловьевскому образу раздвоенной России», понимая под «Востоком Ксеркса» рабскую безответственность, распущенность и лень²⁷. Так обращение к образу Ксеркса становится частью идейной борьбы вокруг будущего России.

Особый вариант рецепции образа Ксеркса в новоевропейской культуре – многочисленные барочные оперные сочинения, в которых Ксеркс неоднократно становился главным героем. Наиболее известна опера Генделя, впервые поставленная в 1738 г., но не имевшая тогда успеха, который пришел к ней почти 200 лет спустя²⁸, в 1924 г., когда она была поставлена в Геттингене. Примечательно, что сюжет оперы (либретто Николо Менато), не имеет никакой исторической подоплеки, он сосредоточен вокруг любовных походов Ксеркса и его брата. По этому типу создавались оперы, посвященные царствующим особам разных эпох, у того же Генделя встречаем сочинения: «Оттон, король Германский» (1723), «Кир, царь Персидский» (1728), «Птоломей, царь Египетский» (1728), «Пор, царь Индийский» (1731)²⁹. Обращает на себя внимание, что партия Ксеркса была написана для высокого мужского голоса – контртенора (ранее европейская традиция имела в своем арсенале для подобных партий певцов-кастратов, а сегодня все чаще эта партия передается низкому женскому голосу – меццо-сопрано). Развлекательный сюжет в исполнении традиционно развлекающих публику высоких мужских голосов – все, что мы видим в качестве сверхзадачи этого сочинения. И Ксеркс предстает отнюдь не тираном, а таким царственным повесой³⁰. Что же сделало эту оперу столь популярной в XX в.? Не только мода на барочную музыку, распространившаяся среди интеллектуалов, но и, как это ни странно, тот самый элемент образа-трагедии (переодевание одной из героинь в мужское платье), который присутствует в самом сюжете, а также сложился в современной исполнительской практике (исполнение заглавной партии

²⁶ Соловьев 2015. С. 79–80.

²⁷ См.: Hellm 2009. С. 20–21.

²⁸ Pelling 2007. P. 145.

²⁹ Kimbell 2007. P. 223–225.

³⁰ Либретто оперы см.: <http://www.haendel.it/composizioni/libretti/pdf/serse.pdf>.

женщинами меццо-сопрано). Возможно, интеллектуалы вдруг вспомнили о превалировании женского начала в пассивности и покорности персов, воплощением чего стал и Ксеркс³¹. Русская философская мысль также обратила на это внимание в начале XX в. Н. Бердяев, рассуждая все о том же соловьевском противопоставлении «России Ксеркса» и «России Христа», «употреблял термины “женственное и мужское начала”. Женственное начало означало пассивность и покорность, мужское же активное творчество и чувство ответственности. Трагедия русского народа заключалась в слишком доминирующей роли женственного начала в его жизни. Мужского начала ждали извне»³². Более того, как нам представляется, женственная сущность Ксеркса вдруг всплывает в современном фильме и приходит в противоречие с его назначением, и тогда постановщики смело передают мужские полководческие функции Артемисии.

Массовое знакомство с образом Ксеркса в современном обществе произошло с помощью кино. Три фильма по сюжету Греко-персидских войн в качестве основного знака имеют сочетание «триста спартанцев», что определяет смысловую доминанту репрезентации столкновения греков и персов: демократическая Греция сопротивляется деспотизму и тирании, идущей с Востока³³. Если в фильме 1962 года все это выливается в апологию спартанского царя Леонида, а образ Ксеркса служит лишь для символического обозначения восточного владыки, угрожающего Греции³⁴, то в фильме-комиксе «300 спартанцев» (2006), основанном на комиксе Фрэнка Миллера, образ Ксеркса приобретает зловещие черты. Себя самого он объявляет божественным царем и при этом всячески подчеркивает свою доброту. Правда, доброта эта проявляется весьма своеобразно: он как заклинание повторяет это слово, требуя в ответ только одного – пасть на колени перед богоподобным царем, что в обмен на всяческие

³¹ Эта точка зрения развивается в современной историографии по отношению к «Персам» Эсхила (*Clifton* 1963. P. 113; *Hall* 1993. P. 108–133). Э. Холл полагает, что Эсхил наполняет свою драму «Персы» метафорами и аллюзиями, призванными способствовать возникновению у читателей и зрителей невольной ассоциации греческой победы над Персией с превосходством греческой мускулинности над женоподобностью варваров. Описание Ксеркса, по мнению Э. Холл, дает почву для сравнений его с неполноценным мужчиной (*not yet fully male*), имеющим ярко выраженные женские черты: подданные упрекают его за трусость (755), его одеяние характеризуется словом «леплос» (468, 1030), которым греки называли женскую одежду.

³² *Усманов* 2003. С. 21.

³³ Что касается образа Дария I в кинематографе, то следует назвать только итало-французский фильм «Марафонская битва» (в его английской версии – «Гигант Марафона») (1959), один из героев которого, наряду с Мильтиадом, – известный афинский скороход Филиппид, который выступал гонцом в Спарту (*Hdt. VI. 105–106*) и, по легенде, извещил афинян о победе, проделав путь от Марафона до Афин и упав замертво (*Luc. Pro lapsu inter salutandum*, 3). Фильм полон антиисторических деталей, включая то, что персидскую армию при Марафоне возглавлял лично сам Дарий I.

³⁴ *Levene* 2007. P. 383–404.

материальные блага и делает беглец из Спарты Эфиальт (согласно Геродоту, это был некий малиец: VII. 213); сцена эта сопровождается оргией, в которой участвуют представители разных культур, этносов, полов. Известный культуролог Славой Жижек видит в этом эпизоде прямой намек на современный мультикультурализм, с его сочетанием разных стилей жизни³⁵. Подчеркнутая толерантность в повседневной жизни соседствует с жестокостью в войне за покорение мира. Зловещий образ персидского царя формируется в головах зрителей и характеристикой его войска: «бессмертные», скорее похожие на самураев, представляющих собой нечеловеческую силу, впрочем, как и чудовища-животные, призванные напугать и растоптать противника, наконец, прямо говорится, что, когда не хватает физических сил, Ксеркс в войне применяет мистику. Однако наряду с этим совершенно прагматически используется подкуп спартанского политика или греческого оракула, чтобы предотвратить поход спартанцев против персов. Леониду тоже предлагается признать власть богоподобного Ксеркса в обмен на многочисленные привилегии для него и его Спарты. Образ Ксеркса приобретает сугубо человеческие черты, когда Леонид, как будто откликнувшись на этот призыв, начинает освобождаться от стесняющих его движение шлема и щита: в глазах персидского царя читается не превосходство, а надежда на признание его власти греками; и он искренне обескуражен последующими действиями спартанского царя. А когда он видит летящее в него копье, которое задевает лицо и срывает металлические кольца с его щек, в глазах Ксеркса появляется ничем не прикрытый страх (из сообщения Геродота известно, что Леонид погиб в ближнем бою, но не в схватке с ним: VII. 224). Ксеркс же решается появиться на поле боя только после смерти всех спартанцев, чтобы отсечь голову ненавистному и уже мертвому врагу³⁶.

В фильме 2013 г. «300 спартанцев. Расцвет империи» доминантой становится прямое вооруженное противостояние греков и персов, где противники предстают равно сильными. Правда, происходят некоторые антиисторические смещения: среди персов существует уверенность, что это Фемистокл сразил своей стрелой великого Дария при Марафоне, но месть за это в фильме исходит не от Ксеркса, который, по версии авторов фильма, чуть-чуть не успел предотвратить гибель отца, бросившись к нему в момент подлета стрелы, а от гречанки Артемисии, которая выступает жестоким полководцем и флотоводцем, превосходящим по силе

³⁵ Zizek S. The True Hollywood Left // <http://www.lacan.com/zizhollywood.htm>.

³⁶ Эпизод с отрубанием головы мертвому Леониду приводится Геродотом (VII. 238), который так объясняет поступок Ксеркса: «По многим другим признакам, и в особенности же после такого приказа, мне стало ясно, что никого из своих врагов при жизни царь Ксеркс не ненавидел столь яростно, как Леонида. Иначе никогда бы он не учинил такого надругательства над телом павшего. Ведь из всех известных мне народов именно у персов более всего в почете доблестные воины».

всех персидских мужчин³⁷. Между тем, греки обвиняют Фемистокла в том, что он вместе с отцом «не убил мальчишку Ксеркса» и тем самым предопределил дальнейшие беды и гибель множества людей в войне с персами. Ксеркс же на поле битвы в Фермопилах прямо предрекает все эти бедствия для греков, посмевших выступить против царя-божества. Такое самовосприятие противоречит словам Фемистокла, который на собрании говорит, что Ксеркс подобен волку у дверей Греции. В этом столкновении сакрального и профанного образов Ксеркса – одна из главных движущих сил сюжета фильма. Именно Артемисия указывает Ксерксу его место: сидеть в качестве божества на золотом троне и наблюдать, как она ведет бой с греками всей силой персидского войска. Фильм носит явно развлекательный и агитационный характер: пропагандируется все та же идея свободы как высшей ценности, а развлекательность достигается и использованием компьютерной графики в боевых сценах, которая позволяет акцентировать некоторые движения и придать больше натурализма сценам убийства с реками крови и отрезанными головами, и сюжетной линией столкновения, пусть и не прямого поединка, двух женщин – спартанской царицы, появление которой во главе войска спартанцев предопределило победу греков, и Артемисии, смерть которой от руки Фемистокла, обозначила, вопреки названию фильма, будущий закат империи, и, наконец, совершенно актуальной для любого зрителя, ассоциацией, когда на греческий корабль пробирается обмазанный нефтью персидский лазутчик, а Артемисия горящей стрелой поджигает его, а вместе с ним и вражеский корабль. Этот эпизод представляется очень символичным: в сознании сегодняшнего европейца или американца должно сложиться четкое представление: с востока им грозит огонь, который может взорвать их мир.

Не случайно в 2004 г. появился британский плакат, на котором Садам Хусейн изображен на колеснице в образе персидского воина-лучника, а над ним – новейшие военные самолеты. При чем здесь Ирак – не ясно. Но образ говорящий. Получается, что образ Ксеркса приобретает то или иное содержательное наполнение в зависимости от социокультурной ситуации, в которой он востребован, а античная традиция дает для

³⁷ Несомненно, такое представление Артемисии вытекает из знакомства с ее образом в труде Геродота. «Отец истории», в частности, ссылается на слова Ксеркса в связи с действиями царицы при Саламине (VIII. 88): «Мужчины у меня превратились в женщин, а женщины стали мужчинами». Эти слова особенно понятны в связи с другим замечанием историка (IX. 107): «у персов нет более страшного поношения, чем если кто скажет кому-нибудь, что тот трусливее женщины». Эту мысль Геродот иллюстрирует и другими примерами. В битве при Платеях 479 г. до н.э. персидские всадники во главе с Масистем во время нападения на греков, приблизились к ним вплотную и стали обзывать их женщинами (IX. 20). А после битвы при Микале Масист, сын Дария, стал говорить персидскому военачальнику Артаику, что тот трусливее женщины и тем самым спровоцировал даже нападение последнего на себя (IX. 107).

этого необходимую информацию. В период господства абсолютизма в XVII в. Ксеркс воспринимался как символ щедрости и богатства правителя (в пьесе Тирсо де Молина), в дальнейшем, в эпоху европейских революций и развития либеральной демократии в странах Европы, образ этого царя уже символизировал угрозу порабощения и опасность деспотизма (у Джакомо Леопарди, Байрона), в русской философской мысли XIX – начала XX в. он олицетворял Восток, и, наконец, в кинематографе второй половины XX – начала XXI в. он противостоит свободе и демократии.

В процессе рецепции образа Ксеркса, как правило, воспроизводились два сюжета из истории Греко-персидских войн, каждый со своим смысловым значением: сражения при Фермопилах и при Саламине. Первый воспринимался как «моральная победа» греков, второй – как крушение надежд Ксеркса, его полное фиаско (в поэме Байрона) и, таким образом, окончательная победа греков в войне с персами. Подводя итог, с полным основанием можно говорить, что по мере эволюции представлений о Ксерксе, исторический образ этого правителя, какой мы еще находим в античных источниках, трансформировался в образ-символ.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- Артаксерсово действо. Первая пьеса русского театра XVII в. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1957. 348 с. [Artakserksovo deystvo. Pervaya p'esa russkogo teatra XVII v. M.; L., 1957. 348 s.]
- Байрон Дж.Г. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 1. М.: Правда, 1981. 608 с.
- Демин А.С. Русские пьесы 1670-х годов и придворная культура // Труды отдела древнерусской литературы. Т. XXVII. Л.: Наука, 1972. С. 273–283 [Demin A.S. Russkie p'esy 1670-kh godov i pridvornaya kul'tura // Trudy otдела drevnerusskoy literatury. T. XXVII. L.: Nauka, 1972. S. 273–283].
- Кельин Ф.В. Тирсо де Молина и его время // Тирсо де Молина. Театр. М.; Л.: Academia, 1935. P. VII–LV [Kel'in F.V. Tirso de Molina i ego vremya // Tirso de Molina. Teatr. Moscow; Leningrad: Academia, 1935. S. VII–LV].
- Леопарди, Джакомо. Избранные произведения / Пер. А. Ахматова, А. Найман, С. Ошеров. М.: Художественная литература, 1989. 302 с. [Leopardi, Dzhakomo. Izbrannye proizvedeniya. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1989. 302 s.]
- Махлаюк А.В. Ахеменидская Персия в римской литературе: образ «Иного» и специфика исторической памяти // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 3(1). С. 199–208 [Makhlayuk A.V. Akhemenidskaya Persiya v rimskoy literature: obraz «inogo» i spetsifika istoricheskoy pamyati // Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod, 2012. № 3 (1). S. 199–208.]
- Монтень М. Опыты. Избранные произведения. В 3-х тт. Т. 2. М.: Голос, 1992. 560 с.
- Рунг Э.В. Дипломатическое выражение персидского империализма: Персидские требования земли и воды // Мнемон. Исследования и публикации по истории античного мира / Под ред. проф. Э.Д. Фролова. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. Вып. 6. С. 41–60 [Rung E.V. Diplomaticheskoe vyrazhenie persidskogo imperializma: Persidskie trebovaniya zemli i vody // Mnemon. Issledovaniya i publikatsii po istorii antichnogo mira / Pod red. prof. E.D. Frolova. Spb.: Izd-vo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 2007. Vyp. 6. S. 41–60.]
- Рунг Э.В. Практика предоставления земли и воды в греко-персидских от-ношениях // Вестник древней истории. 2007. № 4. С. 3–26 [Rung E.V. Praktika predstavleniya zemli i vody v greko-persidskikh ot-nosheniyakh // Vestnik drevney istorii. 2007. № 4. S. 3–26.]
- Соловьев В.С. Полное собрание стихотворений. М.: Директ-Медиа, 2015. 463 с. [Solov'ev V.S. Polnoe sobranie stikhotvoreny. Moscow: Direkt-Media, 2015].

- Тирсо де Молина. Стыдливый во дворце [Пьеса в стихах] // Тирсо де Молина. Комедии: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1969. С. 37–202 [Tirso de Molina. *Stydlivyy vo dvortse* [P'esa v stikhakh] // Tirso de Molina. *Komedii*. Т. 1. Moscow: Iskusstvo, 1969. S. 37–202].
- Усманов С.М. «Восток Ксеркса» в историософии Владимира Соловьева: в поисках интерпретации // Соловьевские исследования. Периодический сборник научных трудов. Вып. 6. Иваново, 2003. С. 36–52 [Usmanov S.M. «Vostok Kserksa» v istoriosofii Vladimira Solov'eva: v poiskakh interpretatsii // Solov'evskie issledovaniya. *Periodicheskiy sbornik nauchnykh trudov*. Вып. 6. Ivanovo, 2003. S. 36–52].
- Чиглинцев Е.А. Рецепция античности в культуре конца XIX – начала XXI вв. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2015. 164 с. [Chiglintsev E.A. *Retseptsiya antichnosti v kul'ture kontsa XIX – nachala XX vv.* Kazan, 2015. 164 s.]
- Этьен де ла Боэси. Рассуждение о добровольном рабстве. М.: АН СССР, 1962. 200 с.
- Allen L. Chilminar olim Persepolis: European Reception of a Persian Ruin // *Persian Responses: Political and Cultural Interaction with(in) the Persian Empire* / Ed. by C.J. Tuplin (ed.). Swansea: Classical Press of Wales, 2007. P. 313–342.
- Balcer J.M. *The Persian Conquest of the Greeks 545–450 B.C.* Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1997. 344 p.
- Bridges E. *Imagining Xerxes. Ancient Perspectives on a Persian King.* L.; New Delhi; N. Y.; Sidney: Bloomsbury Academic, 2014. 233 p.
- Byron Lord. *The Major Works including Don Juan and Childe Harold's Pilgrimage.* Oxford: Oxford University Press, 2008. 1080 p.
- Chiglintsev E.A. Reception of the Icarus myth in the mass art of the late 20th-21st century // *Terra Sebus. Acta Musei Sabesiensis. Special Issue 2014. Russian studies. From the early Middle Ages to the present day.* Sebeş-Alba, 2015. P. 177–186.
- Clifton G. *The Mood of the 'Persai' of Aeschylus* // *Greece & Rome.* 1963. Vol. 10. P. 111–117.
- Florit F. «El vergonzoso en palacio»: arquetipo de un género // *Varia lección de Tirso de Molina.* *Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles* / Ed. I. Arellano, B. Oteiza. Madrid, 2000. P. 65–83.
- Florit F. *Estrategias discursivas en El vergonzoso en palacio, de Tirso de Molina* // *Criticón.* 2001. Vol. 81–82. P. 89–103.
- Glover R. Leonidas: a poem. London: printed for R. Dodsley, 1737. 335 p.
- Grogan J. *The Persian Empire in English Renaissance Writing, 1549–1622.* Basingstoke: Springer, 2014. 256 p.
- Hall E. *Asia unmanned: Images of Victory in classical Athens* // *War and Society in the Greek World* / Ed. by J. Rich, G. Shipley. L.; N.Y., 1993. P. 108–133.
- Harrison T. *Respectable to Its Ruins: Achaemenid Persia, Ancient and Modern* // *A Companion to Classical Receptions* / Ed. by L. Hardwick, C. Stray. Oxford: John Wiley & Sons, 2008. P. 50–61.
- Haughton L.E. *The Comic Craft of Tirso de Molina.* Unpubl. Ph.D. thesis. The Un-ty of Arizona, 1976. 209 p.
- Hellman В. Когда время славянофильствовало. Русские философы и Первая мировая война // *Встречи и столкновения. Статьи по русской литературе: Meetings and Clashes. Articles on Russian Literature.* Helsinki, 2009. С. 9–29.
- Jacqueline C., Yohann Le T. Léonidas. *Histoire et mémoire d'un sacrifice.* P.: Ellipses, 2013. 401 p.
- Keaveney A. *Persian Behaviour and Misbehaviour: Some Herodotean Examples* // *Athenaeum.* 1996. Vol. 84. P. 23–48.
- Kimbell D. *Operatic variations on an incident at the Hellespont* // *Cultural Responses to the Persian Wars. Antiquity to the Third Millennium* / Ed. by E.Bridges, E. Hall, P.J. Rhodes. Oxford: Oxford University Press, 2007. P. 223–225.
- Kuhrт A. *Earth and Water* // *Achaemenid History. Vol. 3: Method and Theory* / *Proceedings of the London 1985 Achaemenid History Workshop* / Ed. by A. Kuhrt, H. Sancisi-Weerdenburg. Leiden, 1988. P. 87–99.
- Levene D.S. *Xerxes Goes to Hollywood* // *Cultural Responses to the Persian Wars...* P. 383–404.

- Loloi P. Portraits of the Achaemenid Kings in English Drama: Sixteenth–Eighteenth Centuries // The World of Achaemenid Persia: History, Art and Society in Iran and the Ancient Near East / Ed. by J. Curtis, St.J. Simpson. London; N.Y.: I.B. Tauris & Co Ltd, 2010. P. 33–40.
- Makhlaïuk A.V. Memory and Images of Achaemenid Persia in the Roman Empire // Political Memory in and after the Persian Empire / Ed. by J.M. Silverman, C. Waerzeggers. Atlanta: SBL Press, 2015. P. 299–324.
- Matthee R. Gouvea Antonio de // Encyclopaedia Iranica. 2002. Vol. 11. Fasc. 2. P. 178.
- Mousavi A. Persepolis: Discovery and Afterlife of a World Wonder. Boston; Berlin: Walter de Gruyter, 2012. 253 p.
- Orlin L.L. Athens and Persia ca 507 B.C.: A Neglected Perspective // Michigan Oriental Studies in Honor of G.G. Cameron / Ed. L.L. Orlin. Ann Arbor: Un-ty of Michigan Pr., 1976. P. 255–266.
- Pelling C.B.R. De malignitate Plutarchi: Plutarch, Herodotus, and the Persian Wars // Cultural Responses to the Persian Wars... P. 145–164.
- Rood T. From Marathon to Waterloo: Byron, Battle Monuments, and the Persian Wars // Cultural Responses to the Persian Wars... P. 267–298.
- Rung E. War, Peace and Diplomacy in Graeco-Persian Relations from the Sixth to the Fourth Century B.C. // War and Peace in Ancient and Medieval History / Ed. by Ph.de Souza, J. France. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P. 28–50.
- Rung E. The Language of the Achaemenid Imperial Diplomacy towards the Greeks: The Meaning of Earth and Water // Klio. 2015. Bd. 97. Ht. 2. P. 503–515.
- Stoneman R. Xerxes. A Persian Life. New Haven; L.: Yale University Press, 2015. 288 p.
- Zizek S. The True Hollywood Left: <http://www.lacan.com/zizhollywood.htm>.

Чиглинтsev Евгений Александрович, доктор исторических наук, профессор кафедры всеобщей истории Института международных отношений, истории и востоковедения Казанского (Приволжского) федерального университета; tchiglintsev@kpfu.ru

Рунг Эдуард Валерьевич, доктор исторических наук, профессор кафедры всеобщей истории Института международных отношений, истории и востоковедения Казанского (Приволжского) федерального университета; eduard_rung@mail.ru

The reception of Xerxes' image in the European culture of modern and contemporary times

The article considers various aspects of the reception of the Persian king Xerxes's image in the European modern and contemporary culture. During the period of absolutism in Europe, Xerxes was perceived as a symbol of the generosity and wealth of the ruler. Later, in the period of European revolutions and development of liberal democracy the image of this king symbolized a threat of enslavement and danger of despotism. In Russian philosophical thought of the 19th – early 20th c., in connection with the discussions about the choice of the country's development between the East and the West, Xerxes became the personification of the East. And, finally, in the Hollywood cinema Xerxes is presented as a despot, opposed to freedom and democracy, hostile to the “Western system of values”. In literature, opera and cinema, Xerxes was strongly associated with the Greco-Persian wars, especially, with the most striking episodes of them, the battle of Thermopylae and Salamis.

Keywords: history, Xerxes, image, reception, European Culture, literature, opera, cinema

Evgeniy Chiglintsev, Dr.Sc.(History), Professor, Department of world history, Institute of international relations, history and oriental studies, Kazan Federal University; evgueni.tchiglintsev@kpfu.ru

Eduard Rung, Dr.Sc.(History), Professor, Department of world history, Institute of international relations, history and oriental studies, Kazan Federal University; eduard_rung@mail.ru