

ISSN 2686-7249

ВЕСТНИК РГГУ

Серия
«Литературоведение.
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

RSUH/RGGU BULLETIN

“Literary Theory.
Linguistics. Cultural Studies”
Series

Academic Journal

Основан в 1996 г.
Founded in 1996

2
2023

VESTNIK RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"
RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series
Academic Journal

There are 10 issues of the journal a year.

Founder and Publisher: Russian State University for the Humanities (RSUH)

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is included: in the Russian Science Citation Index; in the List of leading scientific journals and other editions for publishing PhD research findings.

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

10.01.00 Philology:

10.01.01 Russian literature

10.01.03 Foreign literature

10.01.08 Literary Theory. Textology

10.01.09 Folkloristics

10.02.00 Linguistics:

10.02.14 Classical philology, Byzantine and Modern Greek Studies

10.02.01 Russian language

10.02.02 Languages of the Russian Federation

10.02.19 Theoretical linguistics

10.02.20 Historical-comparative, typological and contrastive linguistics

24.00.00 Culturology:

24.00.01 Cultural history and theory

24.00.03 Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects

Goals of the journal: Presentation of the results of the latest researches in the field of philology, linguistics and culturology, which have an unquestionable theoretical and practical value and are promising for the development of research in these fields of knowledge.

Advancement of empirically oriented linguistic research and high-quality studies of Russian, languages of the Russian Federation, and languages of the world within a variety of theoretical frameworks and in comparative, historical and typological perspectives.

Objectives of the journal: implementation and development of expertise of scientific articles taking into account the dominance of modern interdisciplinary and integrated approaches; presentation of the most significant achievements important for the development of science and capable of being introduced into the educational process as examples of correct scientific work; attraction of new authors, researchers, showing high theoretical culture and undeniable scientific achievements; strengthening the interaction of academic and university science; translation of scientific experience between generations and between institutions.

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Culturology" Series is registered by Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Certificate on registration: PI No. FS77-61883 of 25.05.2015

Changes were made to the record of media registration in connection with the name change, renaming of the founder, clarification of the subject – registration number FS77-74270 of 09.11.2018

Editorial staff office: 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047

e-mail: antonov-dmitriy@list.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология» включен: в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ); в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

10.01.00 Литературоведение:

10.01.01 Русская литература

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)

10.01.08 Теория литературы. Текстология

10.01.09 Фольклористика

10.02.00 Языкознание:

10.02.14 Классическая филология, византийская и новогреческая филология

10.02.01 Русский язык

10.02.02 Языки народов Российской Федерации

(с указанием конкретного языка или языковой семьи)

10.02.19 Теория языка

10.02.20 Сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание

24.00.00 Культурология:

24.00.01 Теория и история культуры

24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов

Цель журнала: представление результатов новейших исследований в области литературоведения, языкознания и культурологии, имеющих несомненное теоретическое и практическое значение и перспективных для развития исследований в этих областях знания. Продвижение эмпирически ориентированных исследований по русскому языку, языкам Российской Федерации и языкам мира в рамках разнообразных теоретических подходов и в сопоставительной, исторической и типологической перспективе.

Задачи журнала: осуществление и развитие экспертизы научных статей с учетом господства современных междисциплинарных и комплексных подходов; представление наиболее значимых достижений, важных для развития науки и способных быть внедренными в образовательный процесс как примеры правильной научной работы; привлечение новых авторов, исследователей, показывающих высокую теоретическую культуру и неоспоримые научные достижения; усиление взаимодействия академической и университетской науки; трансляция научного опыта между поколениями и между институтами.

Журнал принимает к публикации оригинальные статьи, комплексные исследования российских и зарубежных авторов, ранее не публиковавшиеся научные доклады.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-61883 от 25.05.2015 г. В запись о регистрации СМИ внесены изменения в связи с изменением названия, переименованием учредителя, уточнением тематики – регистрационный номер ПИ № ФС77-74270 от 09.11.2018 г.

Адрес редакции: 125047, Москва, Миусская пл., 6
электронный адрес: antonov-dmitriy@list.ru

Founder and Publisher
Russian State University for the Humanities (RSUH)

Editor-in-chief

P.P. Shkarenkov, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Editorial Board

D.I. Antonov, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

P.M. Arkadiev, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Slavic Studies RAS/Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
(*deputy editor*)

O.L. Akhunova, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

S.I. Baranova, Dr. of Sci. (History), The Moscow State Integrated Art and Historical Architectural and Natural Landscape Museum-Reserve, Moscow, Russian Federation

L.V. Belovinskiy, Dr. of Sci. (History), professor, Moscow State Art and Cultural University, Moscow, Russian Federation

V.V. Gudkova, Dr. of Sci. (art studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

N.P. Grintser, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Yu.V. Domanskiy, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

A.V. Dybo, RAS corr. memb., Dr of Sci. (Philology), professor, Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation

I. Rzepnikowska, Dr. of Sci. (Philology), Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland

G.I. Zvereva, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor*)

I.I. Isaev, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

G.I. Kabakova, Dr. of Sci. (Philology), Universite de Paris-Sorbonne, Paris, France

N.V. Kapustin, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation

V.I. Kimmelman, Ph.D., Bergen University, Bergen, Norway

J.D. Clayton, Ph.D., University of Ottawa, Ottawa, Canada

I.V. Kondakov, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

G.Ye. Kreidlin, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

L.I. Kulikov, Cand. of Sci. (Philology), PhD, Ghent University, Ghent, Belgium

M.N. Lipovetskiy, Dr. of Sci. (Philology), professor, University of Colorado, Boulder, USA

D.M. Magomedova, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

- I.V. Morozova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.G. Mostovaya*, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Podlesskaya*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Polovinkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- E.Yu. Protasova*, Dr. of Sci. (pedagogy), University of Helsinki, Helsinki, Finland
- R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- J. Sadowski*, Dr. of Sci. (History), Jagellonian University, Krakow, Poland
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- Ya.G. Testelets*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Togoyeva*, Dr. of Sci. (History), Institute of General History RAS, Moscow, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.A. Kholikov*, Dr. of Sci. (Philology), Moscow State Lomonosov University, Moscow, Russian Federation
- O.B. Khristoforova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Yatsenko*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Executive editor

D.I. Antonov, Dr. of Sci. (History), professor, RSUH

Учредитель и издатель
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

П.П. Шкаренков, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Редакционная коллегия

Д.И. Антонов, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

П.М. Аркадьев, доктор филологических наук, Институт славяноведения РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

О.Л. Ахунова, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

С.И. Баранова, доктор исторических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Л.В. Беловинский, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

В.В. Гудкова, доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация

Н.П. Гринцер, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ю.В. Доманский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

А.В. Дыбо, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, профессор, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

И. Жетниковска, доктор филологических наук, Университет Николая Коперника, Торунь, Республика Польша

Г.И. Зверева, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

И.И. Исаев, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Г.И. Кабакова, доктор филологических наук, университет Сорбонны, Париж, Франция

Н.В. Капустин, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация

В.И. Киммельман, PhD, Берген, Королевство Норвегия

Д.Д. Клейтон, доктор филологических наук, Оттавский университет, Оттава, Канада

И.В. Кондаков, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Г.Е. Крейдлин, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

- Л.И. Куликов*, кандидат филологических наук, PhD, Гентский университет, Гент, Королевство Бельгия
- М.Н. Липовецкий*, доктор филологических наук, профессор, Университет Колорадо Болдер, США
- Д.М. Магомедова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.В. Морозова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.Г. Мостовая*, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.Ю. Неклюдов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Подлеская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Половинкина*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Е.Ю. Протасова*, доктор педагогических наук, Хельсинкский университет, Хельсинки, Финляндская Республика
- Р.И. Розина*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Я. Садовский*, доктор исторических наук, Ягеллонский университет, Краков, Республика Польша
- А.Ю. Сорочан*, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация
- Я.Г. Тестелец*, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Тогоева*, доктор исторических наук, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Российская Федерация
- В.И. Тюпа*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.А. Холиков*, доктор филологических наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Б. Христофорова*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.О. Шайтанов*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.А. Яценко*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ответственный за выпуск

Д.И. Антонов, доктор исторических наук, профессор (РГГУ)

CONTENTS

Cultural Anthropology and Studies of Present-day Traditions

- Dmitrii I. Antonov*
Votive gifts in present-day Russia. Religious practice
in the dynamics of its development 10
- Dmitrii Yu. Doronin, Anastasiya I. Zav'yalova*
Flowers from the village of Lipovka. Soviet foil icons
of the Ardatov region 32

Studies in Cultural History

- Natal'ya V. Mikhailova*
Ugaritic god Ḫorān. Possible Syro-Canaanite origins
of the Serpent of brass 56
- Igor E. Surikov*
The birth of ancient political pamphlet. Stesimbrotus of Thasos 70
- Liudmila B. Sukina*
The motif of the “Seven Sacraments” in Russian art
of the 17th century and its book source 88
- Irina V. Zlotnikova*
The church as a space of images in picturesque proskinetariums.
A visual program for the pilgrim 102

“The New Art” and Culture of the 20th century

- Natalia V. Kazurova, Ekaterina Yu. Trushkina*
The corporeal in the video installations of Iranian-American artist
and filmmaker Shirin Neshat 119
- Aleksandra V. Tarasova*
Strange school for strange heroes. Transforming ordinary space
in “The School Nurse Files” TV series 137

СОДЕРЖАНИЕ

Культурная антропология и исследования актуальных традиций

- Дмитрий И. Антонов*
Вотивные дары в современной России:
религиозная практика в динамике ее развития 10
- Дмитрий Ю. Доронин, Анастасия И. Завьялова*
Цветы Липовки: ардатовская фолежная икона советского времени 32

Культурно-исторические исследования

- Наталья В. Михайлова*
Угаритский бог Хоран: возможные сиро-ханаанейские истоки
образа Медного змия 56
- Игорь Е. Суриков*
Рождение античного политического памфлета:
Стесимброт Фасосский 70
- Людмила Б. Сукина*
Сюжет «Семь таинств» в русском искусстве XVII в.
и его книжный источник 88
- Ирина В. Злотникова*
Храм как пространство образов в живописных иерусалимиях:
визуальная программа для паломника 102

«Новое искусство» и культура XX века

- Наталья В. Казурова, Екатерина Ю. Трушкина*
Телесное в видеоинсталляциях ирано-американской художницы
и режиссера Ширин Нешат 119
- Александра В. Тарасова*
Странная школа для странных героев:
трансформация обыденного пространства
в сериале «Школьная медсестра Ан Ын Ён» 137

Культурная антропология и исследования актуальных традиций

УДК 271.2-5

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-2-10-31

Вотивные дары в современной России: религиозная практика в динамике ее развития

Дмитрий И. Антонов

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, antonov-dmitriy@list.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются вотивные дары, актуальные в современной российской храмовой среде. Быстрое возрождение и распространение вотивной традиции в постсоветской России – одно из самых ярких явлений религиозной культуры последних десятилетий, наравне с практиками, связанными с апроприативной стратегией и активным распространением «православного номадизма», паломнического туризма. Разнообразие даров и связанных с ними практик, дискуссии вокруг этого явления, разные варианты его модерирования клириками и церковными работниками говорят о том, что традиция оказалась одной из самых живых и востребованных; она актуальна среди разных социальных групп – прихожан, паломников, окказиональных посетителей храмов. Автор проводит обзор современных приношений, типологизирует вотивные дары (характерные и редкие, распространившиеся с 1990-х гг. и появляющиеся в последние годы), анализирует их связь с одариваемыми образами. В фокусе внимания – отношения клириков и церковных работников к приношениям; практики распределения даров в пространстве церкви, обращение с вотивами (хранение, развешивание, реализация и т. п.). Анализ проводится на основе интервью, собранных в 2018–2022 гг. в храмах десятков городов в разных регионах России.

Ключевые слова: вотивы, вотивные дары, религиозные практики, постсоветские религиозные традиции

Для цитирования: Антонов Д.И. Вотивные дары в современной России: религиозная практика в динамике ее развития // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология». 2023. № 2. С. 10–31. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-2-10-31

© Антонов Д.И., 2023

Votive gifts in present-day Russia. Religious practice in the dynamics of its development

Dmitrii I. Antonov

*Russian State University for the Humanities, Moscow Russia,
antonov-dmitriy@list.ru*

Abstract. The article discusses votive gifts that are relevant to the contemporary Russian temple environment. The rapid revival and spread of the votive tradition in post-Soviet Russia is one of the most striking phenomena of religious culture in recent decades (along with practices related to the appropriative strategy and the active spread of “Orthodox nomadism”, pilgrimage tourism). The variety of gifts and related practices, discussions around that phenomenon, and different options for its moderation by clerics and church workers indicate that the tradition has turned out to be one of the most lively and in demand; it is relevant among different social groups – parishioners, pilgrims, occasional visitors to churches. The author reviews modern offerings, typologizes votive gifts (characteristic and rare, which have spread since the 1990s and have appeared in recent years), analyzes their connection with the icons being gifted. The focus of attention is also on the attitude of clerics and church workers to offerings; on the practice of distributing gifts in the church space (storage, hanging etc.). The analysis is based on interviews collected in 2018–2022s in the churches in dozens of cities in different regions of Russia.

Keywords: votives, votive gifts, religious practices, post-Soviet religious traditions

For citation: Antonov, D.I. (2023), “Votive gifts in present-day Russia. Religious practice in the dynamics of its development”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 10–31, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-2-10-31

*Кюот как аффорданс:
возрождение вотивной традиции
в постсоветской России*

В этой статье я хотел бы провести анализ вотивных даров, которые актуальны в современной российской традиции. Мои наблюдения относятся к 2018–2022 гг. и основаны на наблюдениях и интервью, проведенных в городских, сельских и монастырских церквях Московской, Владимирской, Ярославской, Нижегородской, Новгородской, Тульской, Тверской, Воронежской обла-

стей, а также Красноярского края. С 2020 г. к исследованию этой и других религиозных практик подключены группы студентов-практикантов факультета культурологии РГГУ, работающих под моим руководством – выражаю им искреннюю признательность за ряд ценных наблюдений и собранных интервью¹. На сегодняшний момент количество респондентов, в беседах с которыми обсуждались votivные дары, превышает 70 человек. Большая часть из них – работники церковных лавок, хранители и распорядители даров; около четверти опрошенных – священники, в единичных случаях – прихожане, дарители.

Быстрое возрождение и распространение votivных практик в городских и сельских храмах постсоветской России – несомненно, одно из самых ярких явлений современной (при)церковной религиозной традиции (наравне с активным распространением «православного номадизма», паломнического туризма [Кормина 2019; см. также: Агаджанян, Русселе 2011] и практиками, связанными с апроприативной стратегией [Антонов 2021; Антонов 2022а; Антонов, Тюнина 2022; Доронин, Завьялова 2022]). Наполнение городских храмов дарами началось уже в 1990-е гг., но вышло на свой пик в 2010-е гг. В последние годы это начало вызывать обратные процессы: в некоторых церквях клирики стремятся жестко регламентировать, ограничить или остановить слишком активную практику. В других храмах ее, напротив, поощряют. Нередко отношение к ней разнится в одном храме или монастыре.

Традиция одаривания икон, широко распространенная в Средневековой Руси и синодальной России [Кремлева 2010; Цеханская 2013, с. 169–192; Антонов 2022; Майзульс, Зотов, Антонов 2022б, с. 296–340], была прервана в период СССР. Массовое закрытие и разорение храмов и монастырей шло параллельно с разрушением традиционных ремесел, промышленности, работавшей на церковь, сетей распространителей икон (офеней) и другой религиозной продукции. Естественно, что прекратилось и создание даров для икон – от украшений из дорогих металлов (окладов, корон, табличек с надписями и пр.) до дешевых подвесок из металла с чеканными или вырезанными фигурами людей, животных или частей тела (анатомические votivy). В советское время обеты и votivные дары, наравне с другими религиозными практиками, ушли в тень, продолжали существовать и поддерживаться в провинции, осуществлялись чаще всего индивидуально и малыми социаль-

¹ Благодарю Анастасию Завьялову, Софью Тюнину, Марию Эль-Факи и Артема Кудозова.

ными группами. (Исключением оказались массовые паломничества – яркая публичная манифестация религиозности, с которой власти разными способами пытались вести борьбу на протяжении многих десятилетий [Хун 2012].) В селах по-прежнему украшали платками и полотенцами часовни, поклонные кресты, могилы местночтимых праведников и другие локальные святыни – помимо тканей, к ним несли прежде всего предметы одежды, обувь [Панченко 1998, с. 84–102; Щепанская 2003, с. 309; Мороз 2017, с. 150]. Одаривание церковных икон даже мелкими дарами – там, где сохранялись действующие церкви – не могло быть массовым и заметным явлением. В крупных городах это неизбежно привлекло бы внимание властей.

В 1990-е гг., с массовым открытием храмов и монастырей, ситуация начала быстро меняться, вотивная практика стремительно возвращалась в городские и сельские церкви. Поток приношений изменял траекторию – основной массив даров начал аккумулироваться уже не на природных святынях (хотя, разумеется, он сохраняется здесь и сегодня), а у храмовых икон. Изменился и тип приношений – вместо одежды и тканей начали доминировать различные металлические изделия.

Одаривание храмовых икон веками было важнейшим компонентом русской религиозной традиции. В допетровской Руси, а затем в синодальный период почитаемые иконы обрастали декоративными элементами и приношениями – окладами и ризами, которые могли менять перед праздниками, вотивными привесами, прикладами, многочисленными украшениями из металла, бумаги, ткани и т. п. Само изображение оказывалось зачастую почти невидимым – икона, к которой шли за помощью, представляла собой комплексный объект, огромную нишу, заполненную разнообразными предметами, увешанную тканями, цветами и т. п. [Комова 2012, с. 452]. Религиозные образы такого типа превращались, по верному замечанию Барбары Баерт, в «гнезда» или «ниши»: мелкие предметы не просто аккумулировались в общей рамке, но становились частью сложной комплексной святыни². Аналогичные процессы начали реализовываться в постсоветских российских храмах.

Важнейшую роль сыграло широкое распространение в российских храмах 2000-х гг. деревянных иконных киотов, закрытых

² В работах Б. Баерт речь идет о «запертых садах», паломнических комплексных святынях, популярных в Северной Европе XV–XVII вв., однако выводы исследовательницы применимы к разным типам религиозных образов [Baert 2018; Baert, Iterbeke, Watteeuw 2017].

стеклами. По сути, именно киоты послужили материальным аффордансом для принесения и демонстрации даров: запертая ниша, в которой можно безопасно разместить украшения, располагала к совершению всей необходимой цепочки действий. Это позволило быстро возродиться традиции, насильственно прерванной в 1920–1930-е гг.

Демонстрация отдельных даров под стеклами киотов фактически послужила подсказкой о том, как можно благодарить святого или икону. Вотивная традиция быстро стала популярной: в центре Москвы к концу 2010-х гг. было уже непросто найти церковь, в которой хотя бы одна икона не была увешана дарами. Самый яркий пример из известных нам – храм Илии Пророка в Черкизово, где дары обильно развешаны на 42 иконах из 64.

В некоторых храмах новые иконы, размещенные в киотах, сразу же украшали, вешая цепочку в нижней части образа и укрепляя на ней крупный наперсный крест или панагию. Это «регулярные» дары иконе – не вотив, а способ украсить каждый образ. Но одновременно это могло считываться как намек, наглядный призыв одаривать иконы. Несколько раз мы наблюдали, как в течение года после размещения таких привесов цепочки обрастали вотивными дарами от прихожан. В других церквях нам рассказывали о том же работники храма:

Ну вот батюшка повесил, самый младший батюшка повесил эти кресты <наперсные кресты к иконе>, и все сразу стали быстро обвешивать (Инф. 3).

Отношение к обетным практикам среди современного духовенства очень разное. Некоторые священники активно осуждают практики, которые существовали в советские годы и поддерживаются до сих пор – приносить на могилы праведников, к иконам или к мощам просительные и благодарственные записки (не нужно писать «письма Богу») и еду. При этом осуждение могут распространять и на материальные дары, которые несут к храмовым иконам («святые не берут взятки»). Другие уверенно благословляют все эти реципрокные и коммуникативные практики. Но часто отношение к дарам и к запискам разнится – вотивы одобряют как традицию древнюю, храмовую и благочестивую, а записки и еду осуждают как практики «народные» и «суеверные». Любопытный пример связан с могилой блаженного Мишеньки-Самуила у Троицкого храма в с. Троицкая слобода Ярославской обл. В 2010-е гг. к месту захоронения блаженного люди активно несли записки. Церковные работники говорили нам, что не одобряют эту практику, а священ-

ство скептически относилось к почитанию могилы³. Когда место захоронения облагородили – возвели над ним беседку и обложили камнем, – прятать записки стало труднее (хотя их продолжают класть под камни и цветочные горшки). При этом материальные дары, которые приносили в храм для Мишеньки, принимали и размещали у церковной иконы. Вотивы и письменную коммуникацию оценивали, таким образом, по-разному. Наконец, летом 2022 г. мы зафиксировали в Троицкой церкви рассказ о «компромиссной» ситуации: дар для блаженного Мишеньки принесли в храм, но с благословения священника повесили уже не на иконе, а на самой могиле:

<У могилы святого Мишеньки висит колокольчик – зачем?>
Это один прихожанин зашел и говорит: «Ну, колокольчик повесьте. Блаженный любит, когда звонят». Вот, мы и повесили по его просьбе (Инф. 2).

Часы, платки и кольца: типы даров

Абсолютное большинство вотивных приношений в постсоветской России – мелкие украшения: кольца, подвески, цепочки, серьги, браслеты, кулоны. Иногда на них встречаются христианские образы, порой – светские или эзотерические символы: знаки валют (доллара, евро), изображения известных людей или мест на юбилейных монетах, знаки зодиака и т. п. В некоторых церквях нам говорили, что это несущественно, но в других к привесам относятся строже и утверждают, что приносить и выставлять такие дары нельзя. Иногда – особенно в храмах и монастырях, куда несут много даров, – в церковной лавке (через которую часто проходят такие приношения) не рекомендуют дарить бижутерию и предметы из явно дешевых материалов. Никаких устоявшихся стандартов цензурирования здесь нет – выбор остается за служителями и работниками церкви.

Обычно дарители приносят свои личные/семейные украшения и кресты, но иногда они покупают их в лавке при той же церкви, чтобы сразу отдать (как правило, оставив работницам лавки) для конкрет-

³ В 2007 г. священник Троицкого храма откомментировал слухи о том, что могила источает благоухание: по его словам, могилу, возможно, окропляют эфирными маслами почитатели блаженного. См.: Благоухают могильные камни // Золотое кольцо. 2007. 3 нояб. URL: <http://goldring.ru/news/show/87579> (дата обращения 01.01.2023).

ной иконы. Продажа таких даров не переросла в отдельную традицию – специальных предметов для одаривания икон в российских храмах (пока) не предлагают, votивных табличек не изготавливают (или делают редко, казуально), но многие вещи из ассортимента церковных лавок легко превращаются в votивы: «Купил кольцо у нас серебряное. “Повесьте, пожалуйста, к Смоленской”» (Инф. 4).

Самые одариваемые иконы в современной российской традиции – Богородичные. Образы Христа и святых (Николая Мирликийского, Георгия Победоносца, Пантелеймона, Матроны Московской и других) обрастают дарами реже. Это понятно, учитывая, что Богородичные иконы всегда были самыми значимыми и распространенными в русской религиозной традиции, о чем говорит около тысячи почитаемых образов Богоматери со своими именами, службами, историями чудес и, разумеется, дарами. Сегодня Богородичные образы – самые частые среди храмовых «портретных» (не сюжетных) икон. Дары вешают на цепочках, протянутых поперек образа в нижней его части и в центре, часто на изображенном одеянии – украшения могут напоминать здесь элемент костюма, а если цепочек много, то металлическую ризу.

Самые частые дарители – женщины, что вполне предсказуемо, учитывая, что с советского времени и до сегодняшнего дня они составляют абсолютное большинство паломников и прихожан:

<Чаще женщины дарят?> Ну в храме-то кого больше? [А мужчины дары приносили?] Ну, при мне вот всего раза два. <Что приносили?> Ну, колечки приносили. <Тоже колечки?> Колечки. И крестик. Один принес крестик, я помню, а другой – колечко (Инф. 5).

Большинство украшений сделаны из благородных материалов и (полу)драгоценных камней. Дело не в стоимости – у мелких предметов она, как правило, невысока. Материальная ценность играет символическую роль: изделие из благородного металла, пусть самое маленькое, драгоценный или полудрагоценный камень, пусть крошечный, все же статусный объект. В некоторых храмах объясняют, что правильный дар – такой, который «жалко отдавать». Пластиковые украшения и искусственные камни воспринимаются как подделка, заведомая дешевка, ширпотреб, а значит, недостойный подарок. В этом плане лучшим подарком могут воспринимать бытовой предмет из дорогого материала, а не украшение из дешевого. Вариант такого «бытового» дара – серебряные чайные ложечки, которые выставлены под киотом иконы Богоматери Серафимо-Понетевской в соборе иконы Божией Матери «Знамение» (Знаменском соборе) пгт Ардатов Нижегородской области:

Ложки, вон туда принесли. <А почему ложки?> Она пришла, плакала, сказала: для Божьей Матери, но ей нечего подать. Можно я подам ложки? Батюшка по своей доброте сказал: можно. <И вы их выставили тоже?> Да. Это было, по-моему, практически самый первый знак благодарности. Там что-то было, какие-то цепочки, и вот она пришла и ей так это помогало в суде там или где-то. И вообще ей нечего, теперь есть только ложки. Ну они, мне кажется, серебряные (Инф. 3).

Неудивительно, что иногда иконам дарят и деньги – в единичных случаях их можно встретить под стеклами киотов. Эта практика напоминает известную со Средневековья традицию оставлять монеты в почитаемых местах: на родниках, камнях, могилах, в часовнях или храмах. Сегодня монеты оставляют и у памятников святым, которые активно возводят в России начиная с 1990-х гг. и которые занимают промежуточное положение между чтимым образом (для некоторых верующих) и монументом историческому лицу (для туристов). Приношение монет – древняя вотивная традиция, и ее рефлексy легко встретить во многих туристических практиках (бросить монетку в фонтан, оставить на каком-то примечательном месте). Однако при одаривании иконы обычные монеты, номинал которых в современной России слишком низкий, уже не воспринимаются как достойное приношение. Роль дара могут играть либо крупные юбилейные, либо исторические монеты – так, в Троицком соборе Свято-Троицкого монастыря г. Муром на некоторых иконах висят монеты XIX в.

Еще один частый подарок иконе – нательные крестики, чаще всего золотые и серебряные. Иногда, как сообщали нам работники церквей, их приносят за умершего родственника. Наравне с ними встречаются и нательные медальоны с образом того или иного святого. В этом случае между одариваемым образом и вотивом может возникать прямая связь: в киоте с иконой Георгия Победоносца встречаются кулоны и подвески с образами Георгия, Богородичной иконе приносят маленькие Богородичные образки и т. д.

Относительно популярный дар – наручные и карманные часы, как женские, так и мужские. Довольно много и размещено, к примеру, в киотах почитаемых Богородичных икон Свято-Пафнутьево-Боровского монастыря, Иверской и Семистрельной – среди прочих можно увидеть очень интересные, крупные, искусно сделанные карманные часы. Здесь действует та же логика, что с украшениями – в дар приносят не утилитарный предмет, а дорогой элемент костюма. Дешевые, пластиковые, электронные часы не встречались нам ни разу – все, выставленные под стеклом, аналоговые, сделанные из натуральных материалов (металл, стекло, кожа).



Ил. 1. Ювелирные украшения, нательные кресты, аналоговые часы.
 Дары иконе Иверской Богоматери.
 Рождества Богородицы Свято-Пафнутьев Боровский монастырь,
 2022 г. Фото Д.И. Антонова

В последние годы в некоторых русских церквях вновь начали появляться и анатомические вотивы. Однако русская традиция создания таких подвесок угасла в советские десятилетия, поэтому вотивы этого типа, как правило, привозные – это греческие *тамата* – чеканные металлические таблички с изображением человека, части тела (руки, ноги, глаза) или какого-то предмета (дома, автомобиля, ключа). Тамата популярны в греческих храмах – они продаются за 2 или 3 евро практически в каждой церковной лавке. Это типичное, стандартизированное приношение иконам вытесняет на периферию другие, более архаические виды даров: восковые куклы, мечи, изготовляемые для икон архангела Михаила, тапочки, веники и др. [Антонов, Рычкова 2020, с. 20–23]. В российских церквях такие таблички встречаются очень редко – их привозят туристы и паломники. Но сравнив их с теми, что изготовляли в дореволюционной России, мы увидим, насколько они похожи по своим формам, размерам и иконографии.

Что касается одаривания икон тканями – полотенцами, вышитыми платками – эта традиция пока массово не вернулась в храмы. В советское время платки и полотенца приносили, как правило, в часовни и на поклонные кресты, а иногда на иконы, которые спасали из закрытых церквей и хранили дома:

У нас приносили раньше платки. Вот, а сейчас уже это и нет. <...> <К какой иконе приносили?> А вот Богородице. Вот сюда. Здесь была поперечная перекладина, и на нее вешали эти. <Когда так было?> А вот до того, как эта церковь восстановилась. Она была в доме. Вот она икона, вот, Утоли моя печаль. Вот так было там, очень много было платков. Каждый праздник, особенно Троицу. Вот. Белых, и цветных и всего прочего (Инф. 6).

Сегодня платки во многих регионах по-прежнему приносят на часовни и к поклонным крестам, но в церкви их несут крайне редко. Полотенце или платок, принесенный в храм, может вызвать удивление у священника:

Вот как бы вот просто взяли полотенце, принесли, я смотрю – Спаситель и Божья Матерь, там что-то вот изображение, повесили вокруг на кресте на Голгофе. Ну с этой стороны у Божьей Матери, у Иоанна Богослова. <В храме?> В храме. А зачем? Зачем, не знаем (Инф. 7).

Редкое обнаруженное нами в 2022 г. исключение – Смоленский собор пгт Выездное Арзамасского района Нижегородской обл., где разноцветные платки вешают на киот иконы Богоматери Скоропослушницы. По словам работницы церковной лавки, их приносят, чтобы попросить Богородицу о супруге:

У нас, единственное, кладут платочки Скоропослушнице, кто хочет побыстрее замуж выйти и жениться. <...> Сегодня вот розы большой букет принесли Скоропослушнице. «Ой, у меня дочка вышла замуж, мы так рады. Вот она вешала платочек, молились здесь» (Инф. 8).

Еще одна воскрешая в последние годы традиция – создание ктиторских икон с указанием имен дарителей. Яркий пример – Борисоглебский храм города Боровска, где целая серия крупных пристенных образов имеет вкладные подписи. Не только текст, но и иконография некоторых икон четко отражает обстоятельства, в которых они были заказаны: так, в 2010 г. во здравие младенца семья пожертвовала в церковь четырехчастную икону с Богородичными образами «В родах помощница», «Млекопитательница», «Взыграние младенца» и «Воспитание», а в память об убитом в храм вложили аналогичную по форме икону с образами Богоматери «Семистрельная», «Утоли мои печали», «Взыскание погибших» и «Отрада и утешение» [Антонов 2020, с. 102–114]. Хотя события, которые провоцируют такие вклады, совершенно разные, от



Ил. 2. Вотивные платки на киоте и цветы в вазах – дары Богородичной иконе «Скоропослушница». Смоленский собор, пгт Выездное, Арзамасский район Нижегородской обл, 2022 г.

Фото Д.И. Антонова

трагических до радостных, все образы написаны в общем стиле и единообразны по размеру (хотя их создают не в местной церковной мастерской). В храме для них заказывают одинаковые киоты, на цепочки к ним подвешены единообразные кресты. Так частные вклады становятся гармоничными элементами общего церковного пространства.

Отдельная традиция – записки, которые иногда подсовывают под стекла киотов. В последние десятилетия эта коммуникативная традиция была связана, прежде всего, с могилами праведников, но сейчас все чаще переносится и в церковное пространство. К примеру, в храме Илии Пророка в Черкизове записки несут на могилу юродивого Ивана Корейши и одновременно просовывают в киоты разных икон. Иконы некоторых московских храмов буквально обрастают сотнями записок. В других церквях их прячут в щели, под столики и т. п.⁴, так как настоятель не благословляет эту практику. Просительные записки трудно отнести к обетной практике, но благодарственные, описывающие полученную помощь, уже являются классическим вариантом текстового вотива.

⁴ К примеру, в храм Святителя Николая в Кузнецкой слободе.



*Ил. 3. Записки вокруг киота Богородичной иконы
«Помощница в родах». Храм Спаса Преображения на Болвановке,
2022 г. Фото Д.И. Антонова*

Замечательно, что в последние годы в храмах и в церковных лавках распространяются печатные иконы – как большие, на дереве, так и маленькие, часто на пластике – с изображением той или иной почитаемой иконы, увешанной дарами. Это еще больше популяризирует традицию. Дары можно увидеть на репликах как довольно известных икон – к примеру, на некоторых иконках Богородичного образа «Радуйся, Невесто Неневестная» или «Святогорская», – так и на печатных версиях довольно редких образов. Так, множество вотивов (наручные часы, браслеты, таблички-тамата) фигурируют на современных репликах греческой иконы «Богоматерь Кассопитра», почитаемой на о. Корфу. То же происходит, к примеру, с иконой Богоматери «Всецарица», которая почитается как защитница от раковых заболеваний. Оригинальная чудотворная икона в монастыре Ватопед на Афоне увешана дарами, так же, как и многие ее почитаемые списки, к примеру, в российском Валаамском Спасо-Преображенском монастыре, – так же, как и множество мелких иконок, продаваемых в церковных лавках. Причем реплики могут воспроизводить не только греческий образ, но и другие списки, увешанные вотивами.

Это вполне понятно – дары закрывают икону постоянно, не сняв их, икону нельзя увидеть или сфотографировать полностью, а следовательно, многие современные реплики будут воспроизводить ее именно в том убранстве, в котором она находится в последние годы.

С другой стороны, благодаря тиражированию образ конкретной иконы с развешанными на ней дарами может восприниматься уже как отдельный иконографический тип: Кассопитра – образ Богородицы, исцеляющий глаза ослепленного отрока, образ, униженный дарами. Эти яркие особенности позволяют издалека опознать икону и определяют ее зрительное восприятие во многих храмах.

Церковное сообщество: модерирование традиции

Церковное сообщество в разной форме модерирует вотивную практику. Священники благословляют или не благословляют принимать дары в целом или определенные типы даров. Работники церковных лавок принимают или не принимают определенные вотивы; дают советы о том, что/как можно и что/как нельзя приносить в храм; хранят дары и размещают их на иконах – регулярно или несколько раз в год. Если поток приношений идет активно, всё принесенное, как правило, относят в специальное место – ящик, шкаф, сейф и часто снабжают записками – для какой иконы предназначен определенный предмет. Открывать киоты и вешать дары могут при этом один или два раза в год, перед Пасхой или Рождеством. Если у какой-то из храмовых икон киот слишком большой и вскрывать его трудно, дар, принесенный для этой иконы, могут повесить перед другим храмовым образом. Это тоже элемент модерирования традиции: в некоторых церквях, к примеру в храме Илии Пророка в Черкизове, вотивы несут почти ко всем иконам, но в некоторых киотах украшений нет по причине того, что их решено (пока) не открывать. При этом, по словам многих наших собеседников, дарители нередко следят за своими дарами и, если видят, что они долго не появляются в киоте, начинают беспокоиться и расспрашивать об их судьбе.

Очень редко украшения не передают в церковную лавку, а самостоятельно вешают или кладут у одариваемого образа. И духовенство, и работники церкви следят за такими приношениями и модерируют ситуацию – убирают принесенное, перевешивают и проч. Так, в храме Михаила Архангела с. Липовка Нижегородской обл. мы обратили внимание священника на крестик, повешенный на шею резной иконы Николая Мирликийского, и он немедленно перевесил его на руку святого:

Ну вот так-то одевать не надо *<снимает и перевешивает крест>*. Как это так оказался. Не надо. *<Это приносят в дар, за помощь?>* Да. На него-то одевать зачем. *<Смеется>* (Инф. 10).



Ил. 4. Четкое разделение даров:

на двух верхних цепочках подвешены крестики,
на третьей – кулоны с образами святых,
на четвертой – серьги, на пятой – кольца.

Слева и справа висят пожертвованные иконе цепочки.

В правом нижнем углу стоят наручные часы.

Дары иконе «Богоматерь Смоленская», Смоленский собор,
пгт Выездное, Арзамасский район Нижегородской обл., 2022 г.

Фото Д.И. Антонова

Самостоятельно у икон оставляют цветы, записки и другие дары, которые не представляют материальной ценности и которые можно положить там без опаски, – либо же такие дары, которые не благословляют оставлять и не принимают в церковной лавке. Часто это записки и бумажные деньги. Так, во Владикавказе в церкви пророка Илии под стекло иконы Богородицы Взыскание Погибших, где размещены вотивные дары-украшения, люди просовывают денежные купюры. Киот закрыт и опечатан (это часто делают, чтобы предотвратить кражу даров), но купюры просовывают сквозь щели, несмотря на попытки священника бороться с этой практикой: «Это, ну, закидывают <купюры>. Батюшка не разрешает» (Инф. 11).

В церквях, где скапливается много даров (паломнические центры, монастыри и городские храмы, популярные среди туристов), происходит сегрегация и/или цензурирование даров. Некоторые вещи категорически не принимают – к примеру, подвески с нехристианской символикой или бижутерию. Другие (как правило, дешевые предметы) принимают, но не выставляют под стекло киота,

а, к примеру, кладут на церковный столик, откуда их могут забрать желающие. Третьи выставляют в киоте, но со временем снимают, чтобы заменить на новые.

В последние годы во многих храмах происходит разделение даров по типам: юбилейные монеты, аналоговые часы, иконки и другие предметы, которые трудно привесить, выставляют рядами внизу киота; кольца, серьги, браслеты, крестики не смешивают, а вешают рядами на отдельных цепочках. Многообразие вотивов вызывает желание систематизировать их и представить красиво организованными группами.

В церквях, где есть почитаемый образ и куда активно несут дары, работники часто ведут тетради, куда благодарные люди записывают свои истории о чудесной помощи. Но такие записи не превращают в текстовый вотив и не вешают перед иконой:

<Кто вписывает чудеса в тетрадочку?> Это они сами люди пишут.
<И письма вклеиваете?> Ну, кто-то берёт, пишет, вот это письмо пришло – мы его вклеим (Инф. 5).

Абсолютное большинство даров сегодня приносят в благодарность за уже произошедшее чудо. В упомянутом Смоленском соборе люди несут платки с просьбой о помощи только к одной иконе – другим храмовым иконам приносят в дар украшения, чтобы отблагодарить за оказанное заступничество. Как рассказывала нам женщина в одном из московских храмов, и помощь, и желание отблагодарить икону приходят порой очень нескоро после того, как просьба была озвучена:

Ты же помолился, например, тебе это место как-то в душу запало. Потом тебе, через год у тебя это исполнилось, ты вспомнил, что вот, там, я, например, помолился, мне это исполнилось. Там, типа, надо <дар принести> (Инф. 1).

При этом работники некоторых церквей говорили нам, что просить помощи у святого в обмен на пожертвование неправильно и недопустимо – это ассоциируется с коррупцией, взяткой, попыткой подкупить праведника. Такое объяснение могут транслировать дарителям, объясняя, что примут от них вещь только в случае, если ее приносят не «заранее», а в благодарность:

<Бывает, одаривают, чтобы помощь получить?> Нет, не надо. Вот этого не надо. Святые взяток не берут. <...> <Вы не принимаете, если заранее?> Нет, если заранее – нет. Так и говорим, что святые взяток не

берут. Вот если поможет – другое дело. А если Господь не захочет вам в этом деле помочь, бывает же так часто, правильно? А вот, «я принёс, а он мне не помог – это чё?» (Инф. 8).

Если даров скапливается много, их пытаются реализовать на нужды храма. Здесь может быть несколько вариантов. Во-первых, можно переплавить сами металлические предметы на ризу для иконы, лжицу для причастия, позолоту чаши для евхаристии и т. п.:

Очень много серебряных всяких вещей пошло на вот это вот изготовление ризы. И кстати рады были, что не просто Николая Чудотворца, но его ризу святую. Были очень довольны люди (Инф. 9).

У нас переплавили. Сделали в алтарь лжицу и ещё что-то <...> <Насколько быстро набирается достаточно даров?> Мы не засекали, сколько золотишка. <Смеется> (Инф. 15).

Кроме того, возможно продать и распределить полученные средства на церковные одеяния и утварь, купить на вырученные деньги киот или оклад для одариваемой иконы. Наконец, иногда средства пускают на решение финансовых проблем церкви:

Цепи всякие разные благодарственные, серёжки всякие, колечки, всё висело тогда. <Потом сняли?> Была проблема с долгами, в итоге всё это оценили и отдали, так что да. <...> Может пять, может побольше <лет назад>, ну вот когда была финансовая проблема (Инф. 16).

Иногда, как в случае с платками в Смоленском соборе пгт Выездное, дары (платки) могут забирать в церковную лавку и продавать/раздавать там. Учитывая, что некоторые покупают украшения и платки в дар иконе, одни и те же предметы могут вновь возвращаться к образу, с которого были сняты:

То есть они нам кладут платочек, он там повисит какое-то время, мы снимаем. Приходит там следующий, покупает, например, вот то, что снято, мы отдаём людям. То есть они повисели на этой иконочке <...> Вот, потом снимаем, их уберём, и кто будет покупать, мы отдаём вот уже платочки, которые висели на иконке (Инф. 5).

Самый жесткий вариант контроля над традицией – временный или постоянный запрет принимать дары или выставлять их в киотах. Иногда это делают, когда даров скопилось слишком много и выставлять их уже нет возможности:

<Всё вывешиваете, что дарят?> На сегодняшний момент мы не принимаем, потому что там очень тяжёлое уже, может оборваться. Потом, когда будет благословение батюшки, опять будут приносить (Инф. 12).

В других случаях запрет связан с тем, что настоятель не одобряет саму традицию, усматривая в ней «язычество» и суеверие. В одном случае нам рассказали о том, что человек подарил свой крест иконе по совету «экстрасенса», а потом устроил в храме скандал из-за того, что не получил помощь – с тех пор дары перестали принимать, чтобы избежать повторения таких инцидентов. Эта история перекликается с приведенным выше мнением работницы московского храма о том, что принимать дары можно только за уже оказанную помощь, а не в качестве «взятки»:

У одного там... Его, ну, их научили экстрасенсы, что вот ты сходи, отдай свой крест, то-то то-то, то-то то-то, то-то то-то, сделай, и он всё это выполнил. А потом он пришёл, он всё это ему там проработала его хорошо, у него всё пошло обратно. И он пришёл, начал нас обвинять, церковь. Стал возмущаться, стал ругаться, стал... Таковую закатил тут истерику. Матушка запретила принимать что-то жертвенное <...> А так матушка запретила, сказала: «Такие скандалы нам не нужны, раз вроде такие суеверные: сначала ходят к экстрасенсам, потом ходят к Богу, и всё это хотят сопоставить». И она запретила. Такое вот искушение было (Инф. 13).

Наконец, в последние годы во многих храмах дары перестали выставлять или убрали из-за кражи, которая случилась либо в самом храме, либо где-то неподалеку:

У нас сейчас сняли, потому что было это, покушение однажды. <Пытались украсть?> Украли даже. Это было уже несколько лет назад. <Из-под стекла?> Да, да. И потом, значит, нам Ювеналий сказал, чтоб больше не... <Не искушать?> Не искушать. Если жертвуют, куда-то в определенное место, пока, вот, не будет такого <оклада> <...> Сейчас вот замочек сделали, а тогда просто, просто на этот, на крючок. И никто не трогал, сколько лет никто не трогал. А потом вот однажды: был пасхальный день, усмотреть невозможно было. <...> И поэтому, чтоб не искушать, чтобы люди не возмущались, что ихняя жертва ушла незнамо куда (Инф. 14).

Есть у нас там золото, убрали. Очень много было золота. Убрали. <Вы вывешиваете?> Нет, потому что решили убрать, потому что у нас

много ходят всякие такие, которые могут, ну, разбить, забрать икону. Много уже у нас в храмах так было. Ну вот в Семёновской <церкви>. Всё, вот на этих чудотворных иконах золото нужно от соблазна таких людей убирать. <Смеется> <...> Вот щас остался один крест – больше мы не вешаем. Вот. <А если приносят?> Приносят, батюшке дают, мы складываем... <Инф. 2>.

* * *

В последние годы вотивная традиция на постсоветском пространстве проходит через активную фазу становления. Разные типы даров, разные правила обращения с ними могут распространиться в одной церкви, быть отвергнутыми в другой, спорадически возникать и апробироваться в третьей. Отношение церковного сообщества к одариванию иконы нередко меняется со сменой настоятеля: установление новых практик в каждом храме – результат постоянного взаимодействия служителей церкви, прихожан и паломников. Немаловажное влияние оказывает на эти процессы паломническая традиция – «православный туризм» способствует широкой циркуляции предметов и практик в российских регионах. Благодаря ему некоторые редкие типы даров, как чеканные греческие таблички-*тамата*, спорадически оказываются под стеклами киотов в разных российских церквях и получают возможность закрепиться в разных локальных (микро)традициях. Мониторинг и анализ этой традиции в динамике ее развития – важная задача, которую мы планируем реализовывать в ближайшие годы.

Список информантов

- Инф. 1 – жен., ок. 30 лет, жена священника, ученица курсов храмовой флористики при храме Святителя Николая в Отрадном, г. Москва. Зап. в 2021 г.
- Инф. 2 – жен., ок. 70 лет, работает при храме Святой Живоначальной Троицы, с. Троицкая Слобода Переславского р-на Ярославской обл. Зап. в 2022 г.
- Инф. 3 – жен., ок. 35 лет, продавщица в церковной лавке храма Божией Матери «Знамение», пгт Ардатов Нижегородской обл. Зап. в 2021 г.
- Инф. 4 – жен., ок. 55 лет, продавщица в церковной лавке Смоленского собора, пгт Выездное Арзамасского р-на Нижегородской обл. Зап. в 2022 г.
- Инф. 5 – жен., ок. 65 лет, продавщица в церковной лавке храма Успения Пресвятой Богородицы, с. Суворово Дивеевского р-на Нижегородской обл. Зап. в 2021 г.

- Инф. 6 – муж., ок. 75 лет, краевед, с. Тёплово гор. окр. Кулебаки Нижегородской обл. Зап. в 2021 г.
- Инф. 7 – муж., ок. 45 лет, протоиерей храма Михаила Архангела, с. Туркуши Ардатовского р-на Нижегородской обл. Зап. в 2021 г.
- Инф. 8 – жен., ок. 60 лет, продавщица в церковной лавке храма Николая Чудотворца в Подкопаях, г. Москва. Зап. в 2021 г.
- Инф. 9 – жен., ок. 50 лет, продавщица в церковной лавке храма Петра и Павла у Яузских ворот, г. Москва. Зап. в 2021 г.
- Инф. 10 – муж., ок. 80 лет, священник церкви Михаила Архангела, с. Липовка Ардатовского р-на Нижегородской обл. Зап. в 2022 г.
- Инф. 11 – муж., ок. 50 лет, работник при храме Пророка Божия Илии, г. Владикавказ респ. Северная Осетия – Алания. Зап. в 2021 г.
- Инф. 12 – жен., ок. 40 лет, работница храма Софии Премудрости Божией у Пушечного двора, что на Лубянке, г. Москва. Зап. в 2022 г.
- Инф. 13 – жен., ок. 65 лет, монахиня, храм Николая Чудотворца в Звонарях, г. Москва. Зап. в 2021 г.
- Инф. 14 – жен., ок. 80 лет, работница при храме Преображения Господня, с. Вельяминово гор. окр. Домодедово Московской обл. Зап. в 2021 г.
- Инф. 15 – жен., ок. 30 лет, флористка при храме Святителя Николая в Отрадном, г. Москва. Зап. в 2021 г.
- Инф. 16 – жен., ок. 55 лет, работница при храме Преподобного Сергия Радонежского в Крапивниках, г. Москва. Зап. в 2022 г.

Литература

- Агаджанян, Русселе 2011 – Приход и община в современном православии: корневая система российской религиозности / Под ред. А. Агаджаняна, К. Русселе. М.: Весь мир, 2011. 368 с.
- Антонов 2020 – Антонов Д.И. Иконы и мощевики: об актуальных тенденциях конструирования храмового пространства в современной России // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 3. С. 102–114.
- Антонов 2021 – Антонов Д.И. Апроприация силы: незримое «тело» святых в христианских традициях // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2021. № 3. С. 7–25.
- Антонов 2022а – Антонов Д.И. Колодцы и печи: ритуализированная утилизация освященных предметов в постсоветской православной традиции // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 2. С. 30–43.
- Антонов 2022б – Антонов Д.И. Вотивные дары на Руси: предметы и практики // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 4. С. 50–69.

- Антонов, Рычкова 2020 – Антонов Д.И., Рычкова Н.Н. Веники и восковые младенцы: вотивная традиция на Родосе // Живая старина. 2020. № 1. С. 20–23.
- Антонов, Тюнина 2022 – Антонов Д.И., Тюнина С.М. Утилизация освященных предметов: тексты и комментарии // Живая старина. 2022. № 1. С. 24–29.
- Доронин, Завьялова 2022 – Доронин Д.Ю., Завьялова А.И. Келья, могилка, храм: пространство и апроприация благодати в топографии дуношкиной святыни // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 4. С. 110–141.
- Комова 2012 – Комова М.А. Иконное наследие Орловского края XVIII–XIX вв. М.: Индрик, 2012. 512 с.
- Кормина 2019 – Кормина Ж.В. Паломники: этнографические очерки православного номадизма. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2019. 349 с.
- Кремлева 2010 – Кремлева И.А. Место обета в мировоззрении и повседневной жизни русского народа // Святыни и святость в жизни русского народа: этнографическое исследование / Отв. ред. и сост. О.В. Кириченко. М.: Наука, 2010. С. 241–284.
- Майзульс, Зотов, Антонов 2022 – Майзульс М.Р., Зотов С.О., Антонов Д.И. Восковые ноги и железные глаза: вотивные практики от Средневековья до наших дней. М.: Слово/Slovo, 2022. 368 с.
- Мороз 2017 – Мороз А.Б. Народная агиография: устные и книжные основы фольклорного культа святых. М.: Неолит, 2017. 443 с.
- Панченко 1998 – Панченко А.А. Исследования в области народного православия: Деревенские святыни Северо-Запада России. М.: Алетейя, 1998. 306 с.
- Хун 2012 – Хун Э. С иконами и песнопениями, или Епископ, сбежавший от своих прихожан: Массовые паломничества в России эпохи Сталина и Хрущева // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2012. № 3–4. С. 232–256.
- Цеханская 2013 – Цеханская К.В. Почитание православных святынь в России. М.: Паломник, 2013. 400 с.
- Щепанская 1995 – Щепанская Т.Б. Кризисная сеть (традиции духовного освоения пространства) // Русский Север: К проблеме локальных групп. СПб.: МАЭ РАН, 1995. С. 110–176.
- Baert 2018 – Baert B. Art and mysticism as horticulture. Late Medieval enclosed gardens of the Low Countries in an interdisciplinary perspective // Art and mysticism. Interfaces in the Medieval and Modern periods / Ed. by H. Appleton, L. Nelstrop. N.Y.: Routledge, 2018. P. 104–127.
- Baert, Iterbeke, Watteeuw 2017 – Baert B., Iterbeke H., Watteeuw L. Late Medieval enclosed gardens of the Low Countries: Mixed media, remnant art, récyclage and gender in the Low Countries (sixteenth century onwards) // The agency of things in Medieval and Early Modern art. Materials, power and manipulation / Ed. by G. Jurkowlanec, I. Matyjaszkiewicz, Z. Sarnecka. N.Y.: Routledge, 2017. P. 33–47.

References

- Aghajanyan, A. and Rousselet, K. (eds.) (2011), *Prikhod i obshchina v sovremenom pravoslavii: kornevaya sistema rossiiskoi religioznosti* [Parish and community in modern Orthodoxy. The root system of Russian religiosity], Publishing House "The Whole World", Moscow, Russia.
- Antonov, D.I. (2020), "Icons and reliquaries. On current trends in constructing of the church space in Russia", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 102–114.
- Antonov, D.I. (2021), "Appropriation of virtue, The invisible 'body' of Holy objects in Christian traditions", *State, religion and church in Russia and Worldwide*, no. 3, pp. 7–25.
- Antonov, D.I. (2022), "Wells and furnaces. Ritualized disposal in post-Soviet Orthodox tradition", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 30–43.
- Antonov, D.I. (2022), "Votive gifts in Russia. Objects and practices", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 4, pp. 11–31.
- Antonov, D.I. and Rychkova, N.N. (2020), "Brooms and wax babies. A votive tradition in Rhodes", *Zhivaya starina*, no. 1, pp. 20–23.
- Antonov, D.I. and Tyunina, S.M. (2022), "Disposal of consecrated objects. Texts and comments", *Zhivaya starina*, no. 1, pp. 24–29.
- Doronin, D.Yu. and Zavyalova, A.I. (2022), "The cell, the grave and the church. The spread and appropriation of grace in the topography of Dunyushka's shrine", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 4, pp. 110–141.
- Komova, M.A. (2012), *Ikonnnoe nasledie Orlovskogo kraja XVIII–XIX vekov* [Icon heritage of the Oryol region of the 18th – 19th centuries], Indrik, Moscow, Russia.
- Kormina, Zh.V. (2019), *Palomniki: etnograficheskie ocherki pravoslavnogo nomadizma* [Pilgrims. Ethnographic essays of Orthodox Nomadism], Izdatel'skii dom Vysshei shkoly ehkonomiki, Moscow, Russia.
- Kremleva, I.A. (2010), "The place of the vow in the worldview and everyday life of the Russian people", in Kirichenko, O.V. (ed.), *Svyatyni i svyatost' v zhizni russkogo naroda: etnograficheskoe issledovanie* [Shrines and sanctity in the life of the Russian people. An ethnographic study], Nauka, Moscow, Russia, pp. 241–284.
- Maizul's, M.R., Zotov, S.O. and Antonov, D.I. (2022), *Voskovyye nogi i zheleznye glaza: votivnye praktiki ot Srednevekov'ya do nashikh dnei* [Wax legs and iron eyes. Votive practices from the Middle Ages to the present day], Slovo/Slovo, Moscow, Russia.
- Moroz, A.B. (2017), *Narodnaya agiografiya: ustnye i knizhnye osnovy fol'klornogo kul'ta svyatykh* [Folk hagiography. Oral and book foundations of the folklore cult of Saints], Neolit, Moscow, Russia.
- Panchenko, A.A. (1998), *Issledovaniya v oblasti narodnogo pravoslaviya: Derevenskie svyatyni Severo-Zapada Rossii* [Research in the field of folk Orthodoxy. Village shrines of the North-West of Russia], Aleteiya, Moscow, Russia.

- Hong, E. (2012), "With icons and hymns, or a bishop who escaped from his parishioners. Mass pilgrimages in Russia during the Stalin and Khrushchev eras", *State, religion and church in Russia and Worldwide*, no. 3–4, pp. 232–256.
- Tsekhanskaya, K.V. (2013), *Pochitanie pravoslavnykh svyatyn' v Rossii* [Veneration of Orthodox shrines in Russia], Palomnik, Moscow, Russia.
- Shchepanskaya, T.B. (1995), "Crisis Network (traditions of spiritual exploration of space)", in *Russkii Sever: K probleme lokal'nykh grupp* [Russian North. On the issue of local groups], МАЕН РАН, Saint Petersburg, Russia, pp. 110–176.
- Baert, B. (2018), "Art and mysticism as horticulture. Late Medieval enclosed gardens of the Low Countries in an interdisciplinary perspective", in Appleton, H. and Nelstrop, L. (eds.), *Art and mysticism. Interfaces in the Medieval and Modern periods*, Routledge, New York, USA, pp. 104–127.
- Baert, B., Iterbeke, H. and Watteeuw, L. (2017), "Late Medieval enclosed gardens of the Low Countries. Mixed media, remnant art, récyclage and gender in the Low Countries (sixteenth century onwards)", in Jurkowlaniec, G., Matyjaszkiewicz, I. and Sarnecka, Z. (eds.), *The agency of things in Medieval and Early Modern art. Materials, power and manipulation*, Routledge, New York, USA, 2017, pp. 33–47.

Информация об авторе

Дмитрий И. Антонов, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; antonov-dmitriy@list.ru

Information about the author

Dmitrii I. Antonov, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; antonov-dmitriy@list.ru

Цветы Липовки:
ардатовская фолежная икона
советского времени

Дмитрий Ю. Доронин

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия;*

*Российская академия народного хозяйства и государственной службы,
Москва, Россия, demetra2@mail.ru*

Анастасия И. Завьялова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, anastasiainsom@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена традиции создания фолежных икон-киоток с. Липовка, расположенного в Ардатовском районе на юге-западе Нижегородской области. В фокусе внимания – генезис «цветочной традиции» обряжения ардатовских икон, ее сопоставление с другими художественными манерами на нижегородском юго-западе, а также мемораты о липовской мастерице-образовнице – Раисе Васильевне Серовой. Культурно-исторические основания ардатовской традиции народной рукодельной иконы связывают ее с мордовскими и монастырскими традициями декоративно-прикладных промыслов. Выдвинута гипотеза о мордовском ритуальном субстрате, присутствующем в традициях украшения фолежных рукодельных икон XX в. Для ее обоснования представлены данные из более восточных районов Нижегородской области (Дивеевский и Первомайский), а также из Республики Мордовия. Согласно этим данным, до конца XX в. такие же практики украшения яркими бумажными цветами сохранялись по отношению к дохристианским ритуальным артефактам в свадебном обряде местной мордвы-эрзя (венки и обрядовые пироги). Предполагается, что эти более архаичные ритуальные практики мордвы могли быть перенесены на христианские ритуальные артефакты после принятия ею в XVIII в. христианства. Авторы дают описание художественных приемов ардатовской иконной традиции, характеризуют художественную манеру мастерицы из ардатовского села Липовка, описывают религиозный ландшафт этого села в советскую эпоху.

Ключевые слова: христианство, икона, иконный промысел, расхожая икона, фолежная икона, советская икона

© Доронин Д.Ю., Завьялова А.И., 2023

Для цитирования: Доронин Д.Ю., Завьялова А.И. Цветы Липовки: ардатовская фолежная икона советского времени // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 2. С. 32–55. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-2-32-55

Flowers from the village of Lipovka. Soviet foil icons of the Ardatov region

Dmitrii Yu. Doronin

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia;
The Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration, Moscow, Russia, demetra2@mail.ru*

Anastasiya I. Zav'yalova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
anastasiainsom@yandex.ru*

Abstract. The article is about the tradition of creating handmade icons with foil rizas in the village Lipovka, located in the Ardatovsky district in the south-west of the Nizhny Novgorod region. The focus is on the genesis of the “flower tradition” of decorating Ardatov icons and on its comparison with other artistic styles in the Nizhny Novgorod Southwest. Also, they study the memories of local residents about Raisa Vasilyevna Serova the craftswoman icon-painter from the village of Lipovka. Cultural and historical origins of the Ardatov tradition of decorative and applied crafts. A hypothesis has been put forward about the presence of the Mordovian ritual substrate in the traditions of decorating foil icons in 20th century. To substantiate it, data from the more eastern districts of Nizhny Novgorod Oblast (Diveyevsky and Pervomaisky), as well as from the Republic of Mordovia are presented. According to these data the same practices of decorations with bright paper flowers were preserved in relation to pre-Christian ritual artifacts in the wedding rites of the local Mordva-Erzya (wreaths and ceremonial pies) until the end of the 20th century. It is assumed that such more archaic ritual practices of the Mordva could be transferred to Christian ritual artifacts after they adopted Christianity in the 18th century. The authors describe the artistic techniques of the Ardatov icon tradition, characterize the artistic manner of a craftswoman from the Ardatov village of Lipovka and describe the religious landscape of that village during the Soviet era.

Keywords: Christianity, icon, icon craft, ordinary icon, handmade icon, foil riza icon, Soviet icon

For citation: Doronin, D.Yu. and Zav'yalova, A.I. (2023), "Flowers from the village of Lipovka. Soviet foil icons of the Ardatov region", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 32–55, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-2-32-55

Начиная с 2021 г. в УНЦ визуальных исследований Средневековья и Нового времени РГГУ проводится исследование ранее малоизученного феномена – советских фольклорных икон [Антонов, Доронин 2022а; Антонов, Доронин 2022б; Антонов, Тюнина 2022; Доронин 2022]. Это моленные образы разного типа (чаще всего фотографические или хромофотографические), помещенные под стекло в самодельный ящичек-киот и украшенные мастером-образовником советской эпохи (с помощью различных материалов – фольги, цветов из лыка или бумаги, ягод из воска, парафина и пр.). Такие иконы-киотки в массе своей изготавливались нелегальными кустарями-надомниками в конце 1920 – начале 1990-х гг., чаще всего в сельской местности. Благодаря десятилетиям нелегального существования такой формы иконного промысла в разных районах и «кустах» деревень сложились свои художественные манеры и традиции, одной из которых и посвящена наша статья.

Летом 2022 г. в рамках программы исследований культурного феномена советской иконы [Антонов 2022] наша экспедиция посетила, среди прочих, село Липовку, в котором мы обнаружили уникальную местную традицию фольклорных рукодельных икон-киотов. Ее историко-этнографическому описанию, на общем фоне Ардаатовской и других локальных традиций нижегородского юго-запада, посвящена эта статья¹.

Липовка расположена в центральной части Ардаатовского района Нижегородской области, в 17 км к северо-востоку от районного центра – пгт Ардатова, на левом берегу р. Тёша. Исследуя обнаруженные здесь фольклорные иконы, мы предположили, что их яркие визуальные черты могут быть отголосками визуальных особенностей более старого, субстратного пласта традиционной культуры местного населения, а именно проживавшей на территории региона мордвы. Поэтому, чтобы глубже разобраться в причинах своеобразия этой иконной традиции, мы посчитали важным обратиться к прошлому этого района.

¹Статья была бы невозможной без ценного вклада М.Х. Эль-Факи (РГГУ), которая выполнила первичную расшифровку текстов, за что мы ей искренне благодарны.

Ардатовский район юго-запада Нижегородской области интересен этническими и политическими особенностями своей истории: здесь, по левобережью р. Тёша и пограничной дороге *сакме*, летом 1552 г. Иван Грозный проходил со своим войском на Казань [Кудрин 2005, с. 137; Малышев 2018, с. 29–41; Мельников 2011а, с. 478–484]², само основание Ардатова (1552) связывают с казанскими походами Грозного и мордвином-проводником Ардаткой [Морохин 2007, с. 117; Резин 2019, с. 10–11; Седов 2000а, с. 13]. В русских документах 1578 г. Ардаатов был известен как старое мордовское селение – Ордатова деревня³ в составе Арзамасского уезда Русского царства (1554–1721). В те годы уезд этот занимал обширные, заселенные в основном мордвой-эрзя (и, менее, татарами) территории⁴, относящиеся сейчас к нескольким районам Нижегородской области – Ардаатовскому, Арзамасскому, Дивеевскому, Кулебакскому, Лукояновскому, Первомайскому, Сергачскому, Шатковскому). В XVII–XVIII вв. мордва проживала как минимум в сорока населенных пунктах, которые входят сегодня в Ардаатовский район и считаются русскими [Базаев 2015; Морохин 2007]⁵. Однако уже с XVI в. приток русских в эти мордовские земли сильно увеличился, и, как отмечают переписи, к 1719 г. вся ардаатовская и арзамасская мордва была крещена⁶, деревни новокрещеной мордвы обзавелись храмами и стали селами. Статистические источники второй половины XIX в. указывают среди мордовских селений (по территории современного Ардаатовского района)⁷

² См. также: *Милотворский И.А.* Путь Иоанна Грозного через Нижегородскую губернию во время его похода на Казань в 1552 г. Н. Новгород: [Б. и.], 1912. С. 4–5.

³ *Герасимов А.А.* Арзамасская мордва по писцовым и переписным книгам XVII–XVIII вв. Саратов: Изд. правления Саратовского гос. ун-та, 1930. С. 70.

⁴ *Милотворский И.А.* Указ. соч. С. 5; *Герасимов А.А.* Указ. соч. С. 14–19.

⁵ См. также списки деревень с эрзянским и смешанным населением: *Герасимов А.А.* Указ. соч. С. 67–152.

⁶ Там же. С. 71.

⁷ В 1779 г. Ардаатов стал уездным городом, Ардаатовский уезд сильно превосходил по размерам современный Ардаатовский район, располагаясь на землях, относимых позже к Арзамасскому, Вознесенскому, Выксунскому, Дивеевскому, Кулебакскому и Первомайскому районам. В 1925 г. Ардаатов преобразован в поселок, а в 1929 г. был создан Ардаатовский район, который, с присоединением к нему северных территорий (Мухтолово), с 1957 г. получил свои современные границы. На западе он граничит с городскими округами Навашиным, Кулебаки и Выкса, на юге –

лишь с. Гари, д. Кавлей, д. Канергу (сейчас – село), с. Кудлей⁸. Тем не менее автохтонное население не обрусело полностью, сохранив реликты своих дохристианских верований и особенности национальной культуры вплоть до XX в. [Мельников 2011b, с. 183–185]⁹.

Как ни странно, мордовское прошлое ардаатовских земель, а тем более вклад эрзи в их традиционно-культурное своеобразие и религиозный ландшафт, до сих пор дискуссионны или попросту неинтересны многим исследователям (фольклористам, этнографам, краеведам). Изучая местную духовную и материальную культуру, они по умолчанию считают ее особенности всего лишь региональными «диалектизмами» русской культуры. Знакомясь с некоторым работами [Седов 2000a], невольно приходишь к выводу, что мордва, со всеми особенностями ее культуры, перестает играть здесь всякую роль с XVII в.

Такие установки, на наш взгляд, неплодотворны для изучения исторической этнографии и трансформации тех элементов культуры, которые этнографы обнаруживают здесь в XX–XXI вв. Совершенно очевидно, что с христианизацией и обрусением мордвы ее культура не замещалась неким чудесным образом на русскую – многие ее компоненты могли сохраняться в качестве «осколков» и «отголосков» вплоть до наших дней. Разумеется, спустя 300 лет после крещения ардаатовской эрзи выявить мордовский культурный субстрат здесь непросто, в каждом конкретном случае это требует анализа и серьезных обоснований, однако в случае фолешных икон подобные предположения нам кажутся полезными.

с Вознесенским районом и Дивеевским муниципальным округом, на востоке – с Арзамасским районом, а на севере – с Сосновским районом Нижегородской области.

⁸ Нижегородская губерния: по сведениям 1859 г. / Обработан ст. ред. Е. Огородниковым // Списки населенных мест Российской империи, составленные и издаваемые Центральным статистическим комитетом Министерства внутренних дел. Вып. 25. СПб.: Изд. Центр. стат. ком. Мин. внутр. дел, 1863. С. XXVI.

⁹ Там же. С. XXV–XXVI; Шмидт О.Э. Общая демографическая характеристика Нижегородской губернии // Нижегородская губерния по исследованиям губернского земства. Вып. 1. СПб.: Паровая скоропечатня М.М. Гутзац, 1896. С. 47.

Мордовское наследие и ардатовская традиция «советской иконы»

Мы предполагаем, что присутствие в изучаемом районе мордвы повлияло на особенности местных ремесленных и художественных (декоративно-прикладных) традиций, в частности на стиль в оформлении народных рукодельных икон. Подобное предположение подтвердилось в соседних, более восточных нижегородских районах, в которых мордва до сих пор сохраняет свою этнокультурную идентичность. В частности, в с. Понетаевка (Шатковский район), расспрашивая о советских иконах, мы услышали от охранника психоневрологического интерната (на территории бывшего Серафимо-Понетаевского Скорбященского женского монастыря)¹⁰: «А, это всё мордовские иконы!» Далее он описал их как яркие, разноцветно украшенные фольгой, цветами и фантиками. Наши исследования в Первомайском и Дивеевском районах позволили найти не только очевидно мордовские бытовые артефакты (орнаментированные рубахи-панары, деревянные бочки-пари с мордовскими семейно-родовыми тамгами-тешкс), но и выявить этнолокальную специфику местных икон-киоток. Действительно, многие из советских икон дивеевской и ташино-понетаевской традиций оказались очень яркими – местные образовники любили использовать в декоре киота разноцветную фольгу (золотого, желтого, красного, зеленого и пр. цветов). Этим более восточные нижегородские традиции советской иконы отличались от западных (вачской, навашинской, кулебакско-гремячевской), где проникновение русского населения (со стороны Владимира и Муром) было сильнее, а обрусение финно-угров оказалось более ранним и тотальным. Любовь к монохромной (серебристой) фольге – характерная черта в убранстве советских икон из этих западных районов; орнаменты создают здесь преимущественно с помощью чеканки и оттиска по штампам-матрицам. Кроме того, на востоке преобладает прорисовывание стилем (карандашом, ручкой, палочкой) по фольге – прием, по мнению арзамасских образовников, характерный для яркого и аляповатого «деревенского», а не более строгого «городского» стиля. Стилём создавали здесь и разнообразные авторские орнаменты, напоминающие растительные мотивы росписи полхов-майданской матрешки или наивной вышивки гладью.

¹⁰ Монастырь был закрыт в 1925 г. В том же году в его помещениях был организован интернат, который сначала выполнял функции детского дома и был преобразован в ПНИ в 1972 г.



*Ил. 1. Техника нанесения орнамента
прорисовкой стилем у образовницы А.М. Фроловой (1935 г. р.)
из с. Елизарьево. Дивеевская традиция, 2021 г.
Фото Д.Ю. Доронина*

Подобные же решения мы обнаруживаем и у образовников арда-товской традиции, их яркие фолежки очень похожи на «мордовские иконы».

Обращались дивеевские и ташино-понетаевские мастерицы и к геометрическому орнаменту – многлучевым звездам, «снежинкам»; некоторые из них напоминают вышивку на старинных мордовских женских рубахах-*панарах*. Это еще один аргумент в пользу мордовской специфики местных икон.

Ардаатовская традиция советской иконы близка к «деревенско-му» фолежному стилю Дивеева и Понетаевки, но у нее есть и характерные черты: в декоре ардаатовских икон доминируют не фолежные элементы (поперечины, уголки), а разные по технике, материалу и окраске цветы и грозди ягод. Они образуют под стеклом киота целые «луга» или «сады» буйной растительности. Образно выражаясь, зрелую ардаатовскую традицию можно назвать цветочной. Подобное пристрастие к ярким крупным цветам в иконах-киотках мы обнаружили и у «мордовских икон» более восточных нижегородских районов, и у современной эрзи в селах Республики Мордовия. Таким образом, и в ардаатовской «цветочной традиции» можно с осторожностью предположить отголоски мордовской культуры. У менее обрусевшей эрзи сохранились и другие, собственно мордовские ритуальные артефакты, для оформления которых изготавливались такие же яркие бумажные цветы – например,



Ил. 2. Эрзянская свадьба в с. Паракино.
Девушка *лукишөөтница* в венке из бумажных цветов.
В ее руках и в руках крестного – ритуальные пироги
(*лукишо* и *курник*), украшенные бумажными цветами.
Фото из архива МРОО «Новое село»

свадебный пирог *лукишо*, его приносил в дом невесты крестный жениха (*покиш кудо*)¹¹.

Я вижу такие иконы вот в наших домах, икону называют *пáзава*, *паз* означает 'бог', *ава* – это 'женщина'. И цветы те, которые в иконах, такие же цветы использовались у нас при украшении *лукишо* в свадьбах, это пирог с внутренней начинкой из семи слоев. *Лукишо* украшалось вот такими цветами и в середину пирога втыкалась ветка сосны, это было связано с благополучием и силой. И использовали эти цветы еще при составлении венков – вот на свадьбу ходили две незамужние девушки, *лукишөөтница* это называется. Вот они рассказывали и созывали на этот пирог *лукишо*, то есть на свадьбу. Вот у них на голове были такие венки вот из этих цветов, которые делались вот из этой бумаги жёванной. Вот это вот типично, как и на иконах. И сейчас такие же цветы делают женщины у нас. А при моей памяти, это еще в <19>80-е годы было. Преобладал красный цвет и, ну, может быть, васильковый и вот желтый еще я помню цвет. И иконы, по крайней мере, деревянная основа икон местными мастерами сделаны (ЛЕЕ).

¹¹ *Ледяйкина Е.Г., Панькина З.А., Тюрькина В.А., Тюрькина П.И., Храмова Л.А.* Сценарий реконструкции мордовской свадьбы по традициям с. Паракино. Паракино: МРОО «Новое село», 2020.



*Ил. 3. Цветочные «сады» иконы Богоматери Умиление
(265 × 325 × 47. Инв. № Ард-006). Ардатовская традиция, 2022 г.
Фото В. Ладыгина*



*Ил. 4. Разнообразные по материалам и технике исполнения
цветы иконы Николая Мирликийского
(260 × 295 × 45. Инв. № Ард-001). Ардатовская традиция, 2022 г.
Фото В. Ладыгина*



Ил. 5. Ардатовский Покровский монастырь.
Почтовая открытка, 1909 г.

Помимо *лушко*, на эрзянских свадьбах был еще один ритуальный пирог – курник, который пекла *кудава*, крестная тетка жениха, украшая его палочками с такими же бумажными цветами, как на *лушко*. Свадебные курники и репы (кусты сухого лопуха), украшенные крупными разноцветными бумажными цветами, девушки носили на свадьбу в с. Лихачи Дивеевского района (СЕВ), эрзянском селе в XIX в.¹² Вероятно, что ритуальная свадебная традиция эрзи повлияла и на украшение советских икон, в том числе венчальных икон-благословений, распространенных в этих регионах. Известно, что в доме невесты такая икона с накинутым на нее полотенцем и прикрепленной к ней свечой называлась *баславка*, ею родители девушки благословляли ее как невесту, затем *баславка* передавалась крестному жениху, который благословлял молодых¹³.

Помимо предполагаемого «мордовского субстрата», еще одним источником «цветочной традиции» ардатовских рукодельных икон были, возможно, иконообделъческие мастерские монастырей: известно, например, что в конце 1830-х гг. иконы украшали фольгой монахини Ардатовского Покровского монастыря [Резин 2019, с. 29].

В северной части Ардатовского района (Мухтолово и ближние к нему селения) часто встречаются иконы арзамасских мастеров,

¹² Нижегородская губерния: по сведениям 1859 г. С. XXVI.

¹³ *Ледяйкина Е.Г., Панькина З.А., Тюрькина В.А., Тюрькина П.И., Храмова Л.А.* Указ. соч.

что объясняется более тесной связью (через железную дорогу и старый тракт) этих мест с Арзамасом. Согласно собранным нами интервью, арзамасские образовники (как, например, Мария Михайловна Пантелеева и ее сын, Александр Андреевич Пантелеев из арзамасского с. Абрамово) включали ардатовский север в свою ремесленную территорию.

На востоке Ардатовского района в фолежном орнаменте икон появляется мотив виноградной лозы, особенно распространенный в более восточной ташино-понетаевской традиции, и преобладает техника нанесения орнамента прорисовкой стилем. Восточные села Ардатовского района (Автодеево, Хрипуново, Канерга, Большое и Малое Череватово и др.) расположены вблизи дороги на Дивеево. Вероятно, поэтому отличия ардатовских и дивеевских советских икон здесь минимальные, имеет место смешение или плавный переход традиций.

Подобное явление можно выявить и на западе района: ардатовская традиция словно бы перетекает в соседнюю кулебакско-гремячевскую: бумажными украшениями некоторые техники декора гремячевских мастеров¹⁴ сближаются с приемами ардатовских образовников.

В отдельных селах Ардатовского района, удаленных от прямого влияния гремячевских, арзамасских или дивеевских образовников, складывались свои традиции иконного дела. Один из наиболее ярких и своеобразных художественных стилей в оформлении советских икон был создан, без сомнения, мастерицей из ардатовской Липовки – Раисой Васильевной Серовой (1912–1992).

Липовка: история и местные святыни

Прежде всего скажем несколько слов об истории и религиозном ландшафте села Липовка. Как будет видно из приводимых источников, в советское время, когда церковь была закрыта, многообразные религиозные практики здесь активно поддерживались – прежде всего, они были связаны с почитаемыми родниками, часовней и церковью соседнего с. Саконы.

До 1864 г. Липовка (Липня) – деревня, расположенная на старинной пограничной дороге *сакме*. Согласно местным преданиям

¹⁴ Пгт Гремячево расположен на восточной границе городского округа Кулебаки и Ардатовского района, здесь особенно заметно взаимопроникновение разных ремесленных традиций фолежной иконы.

на месте будущей Липовки был стан войска Ивана Грозного¹⁵: кругом росли липовые рощи, из веток которых солдаты делали себе шалаши [Седов 2000b, с. 184]. После окончания казанских войн дорога эта была известна под разными именами – Государева дорога, Московская дорога или Сибирский почтовый тракт. По данным 1859 г., в Липовке располагалась почтовая станция тракта, в те годы в ней было 170 дворов и свыше тысячи жителей¹⁶. Как и в соседних Саконах, распространенным промыслом в Липовке было витье веревок и канатов, к 1915 г. в эту отрасль было вовлечено 158 хозяйств [Базаев 2015, с. 180–181; Седов 2000b, с. 184].

Основана Липовка была, по всей видимости, русскими, известна по документам с 1613 г. как пустошь Липовка во владении Василия Жукова, первым помещиком был «казанский жилец Воин Левашов». С 1621 г. Липовка – починок во владении бояр Ромодановских, позже ею владеют заводчики Демидовы и с 1811 г. до самой революции – дворянский род Дурново и помещики Копейкины [Базаев 2015, с. 178–179; Седов 2000b, с. 184]. Липовка была многопоместной деревней, и, судя по статистическим перечням конца 1850-х гг., ее не всегда отделяли от почти примыкающей к ней Быковки (Малая Липня или Луповка), где были свои помещики¹⁷. С постройкой храма в XIX в. Липовка становится селом и постепенно срастается с соседней Быковкой, бывшей во владении дворянского рода Жуковых.

В селе находится деревянная церковь архистратига Божия Михаила Архангела, разрушенная в мае 1968 г. и заново отстроенная в 2006 г. Сегодня она относится к Ардатовскому благочинию Выксунской епархии. Старый храм был построен в 1864 г., был тоже деревянным и имел два престола – в честь Архистратига Михаила и в честь св. Николая Мирликийского. До революции при храме действовала церковно-приходская школа. В 1937 г. храм был закрыт, его купола были сняты, а в здании была оборудована сельская школа¹⁸. По воспоминаниям местных жителей, липовцы пытались противостоять сносу храма, сажая своих детей и внуков в окна церкви, поэтому ее пришлось сносить ночью¹⁹. Согласно

¹⁵ На самом деле это было чуть западнее – в местности у с. Саконы.

¹⁶ Нижегородская губерния: по сведениям 1859 г. С. 20.

¹⁷ Там же.

¹⁸ «Ардатов православный». Липовка. Церковь Михаила Архангела // Ардатовский краеведческий музей. 26.01.2021. URL: <https://ardmuseum.nnov.muzkult.ru/news/62878095> (дата обращения 15.12.2022).

¹⁹ Зуева Г., Клочкова М. Заочная экскурсия «Храмы Нижегородского края: История и современность». 2015. URL: <https://nsportal.ru/shkola/>



Ил. 6. Храм Михаила Архангела в Липовке перед сносом. 1968 г.
Домашний архив Марины Ивановны Ивашиной (Сыхрановой)

другим меморатам, никто из местных не брался за эту работу, поэтому начальство наняло бригаду цыган:

Цыган нанимали ломать его. Никто не брался из местных. Стоял он без колокольни и без куполов. Там была школа, когда сняли купола и колокольню. Потом решили избавиться от улик и наняли ломать цыган. Решили так местные колхозные власти. Кто в те времена был председателем колхоза?²⁰

Помимо храма, в Липовке есть и другие сельские святыни, прежде всего местные почитаемые источники. Это *Встречной родник*, названный так потому, что вода в нем течет навстречу течению реки Теша (по другой версии – «родник выбивает против часовой стрелки»), *Яичный родник*, который «назвали так, потому что когда пьешь воду, она пахнет яйцом», и *Гафонов родник*, который «назвали в честь святого Гафона. И в знак благодарности этому святому все,

kraevedenie/library/2015/04/05/statya-sudby-detey-voennyh-let (дата обращения 15.12.2022).

²⁰ *Владимир Софийский*. Деревянная церковь в селе Липовка Ардатовского района. Реплика в обсуждении. 19.11.2020 // Новости: Ардатов и Ардатовский район. 18.11.2020. URL: https://vk.com/wall-188651658_2145?reply=2161 (дата обращения 15.12.2022).



*Ил. 7. Кладбищенская часовня в Липовке. 2022 г.
Фото Д.Ю. Доронина*

кто часто ходит на этот родник, должны посадить деревце. И вот, благодаря этой традиции, образовался небольшой лесок около родника»²¹. Кроме того, в Липовке есть деревянная кладбищенская часовня, заменявшая во времена советской власти местным жителям храм. Именно в ней нами и были впервые обнаружены фолежные иконы Раисы Васильевны Серовой.

Настоящая церкоф была. Ее разрушили. Мой муж был этот, коммунист. Сосед, он говорит: «Я не ломал», а он коммунист был. Свёкр коммунист мой был. Их заставляли, это ж гонение было на церкофь. Это никто не знал в ту пору, шо как это было. И вот так растаскивали церкофь вот, завозили куды-то это все, убирали. И оттуда было это полотно [Дореволюционная религиозная картина на холсте на сюжет «Тайная вечеря».] И вот принесли это в часовенку. Я это начала часовенку реставрировать, эту часовенку. Там было всё покрашено, всё (МЕН).

²¹ *Сидорова Т.Н.* Исчезнувшие топонимы рп. Ардатова и Ардаковского района: Краеведческое исследование учителя географии МБОУ Ардатовской средней школы № 1. Ардагов: МБОУ АСШ № 1, 2017. 10 с. Тексты записаны Сидоровой Т.Н. со слов Яшиной А.И., жительницы с. Липовка, в 2017 г.

Жизнь образовницы в советском селе

Нам было важно узнать, как строилась жизнь Раисы Васильевны Серовой (в девичестве Карасёвой) как образовницы и, в определенном смысле (для властей), религиозного активиста в советском селе. Что за человек она была, зарабатывала ли на жизнь иконами, как и кому украшала «киотки», откуда брала материалы и т. п. С этими и другими вопросами мы обратились к местным жителям и родственникам мастерицы. Приведем здесь некоторые из их воспоминаний.

К первой нашей собеседнице, хорошо помнившей образовницу – Екатерине Николаевне Мочаловой (1947 г. р.), сельской старосте и липовскому поэту – нам посоветовал обратиться местный священник о. Иоанн Роман. Она оказалась народным религиозным специалистом, подобным тем, какие в советское время были в каждом селе – в отсутствие храмов они вели поминальные и праздничные службы, молебны на родниках, омывали покойников, а также знали десятки народных молитв, духовных стихов и заговоров, которые записывали в тетрадки. Кроме того, Екатерина Николаевна по своему личному решению еще в советское время взялась присматривать за кладбищенской часовней, в которой оказалось несколько фолежек, созданных Раисой Серовой. По детским воспоминаниям Екатерины Николаевны, в 1950-е гг. Раиса жила с сыном, украшала иконы и работала в колхозе со скотиной. Другая респондентка уточнила, что у Раисы было трое сыновей (ИРН).

<А вы помните ее? Вы сами видели?> Помню, помню. Ну, она так вот, она работала. Мы все раньше в животноводстве работали, были фермы, были фермы, и вот работали все на фермах, все трудились в полях, на фермах. И она так же была, да. Вот, был сын у ней, ну какой-то тоже маленько это, ну, непорядочный был. <Она телятницей была или дояркой?> Ну, она где-то, да, она где-то тут тоже вот в животноводстве. Я так, я исщё молодая была. Я помню, вот она иконы-ти, вон на задах, вот тут вот была, жила она, у ней. <Это в каких годах было?> А это вот, я с <19>48-го года, но мне вот было десять лет, двенадцать, вот такие вот годы. Это [19]58-й, это девять лет. Пясятые, да, вот такие вот годы. <...> Это была Раиса. Она вот здесь вот у нас жила на задах, и она эти иконки украшала вот. Вон у меня есть одна икона <...> <А как вот говорили, что она украшает? Обряжает, может?> А вот, не «обряжает» она, а просто и говорили: «Да вот, идите к Раисе!» (МЕН)



Ил. 8. Сестры Карасёвы.

Вторая слева – образовница Раиса Васильевна Серова.
Переснято с фотографии из ее дома в Липовке. 2022 г.

Фото А.И. Завьяловой

Екатерина Николаевна отвела нас к родственнице Раисы Серовой – Раисе Николаевне Ивлевой (1939 г. р.), которая рассказала о четырех сестрах Карасевых, из которых Раиса и Анна были больше погружены в мир религиозных практик. Раиса, помимо обряжения икон, пела на клиросе в церкви в Саконах:

<Что за человек была Раиса Серова? Откуда научилась делать иконы?> Этого я, конечно, не знаю – <откуда> она научилась, но она всего умела делать. И моя бабушка <моя свекровь> сестра была ей. Вот, их три сестры было. Вот, она у них одна. Одна всё время в церкви служила, с пёвцами были. Пёвцы были. Вот. Она с батюшкой всё время, сестра ихиха. А она вот взялась иконы всем удельват, кто попросит, конечно. Всем делала эти иконы. Всю жизнь работала в колхозе: и косила, и молола, и на сортиров[ке], тока где не была. Это моя... моей свёкрови сестра она. <...> Карасёвы их в девцонках была фамилия. А замуж вышла она за Серова, к Серовам. Их было четыре сестры-чи. Наталья, Орина, Анна, вот Раиса-то. <Кто-то делал из сестер ещё иконы?> Из них? Нет, только она одна. А одна у них вот пела, она всю жизнь в церкви, в Саконах, с батюшкой. <Мастерица она богомольная была?> Ну, я не скажу, что она это... У них только вот одна Анна, она одна у них молилась. А они так себе вроде. Ну, веруют, а не ходили в церкву. <Просто она рукодельница хорошая была?> Да, да (ИРН).



*Ил. 9. Раиса Васильевна Серова,
фото с памятника на липовском кладбище. 2022 г.
Фото Д.Ю. Доронина*

Наши собеседницы затруднялись вспомнить, сколько Раиса брала денег за свое ремесло, но утверждали, что «со своих» не брала: когда у них сгорел дом со всеми иконами, мастерица заново сделала необходимые для всех красных углов дома образа.

<Денежки ей давали за иконы?> Нет, она у меня не брала. Потому что мы после пожара, у нас всё сгорело. И она и эти, лики все сама мне – и Богородицу, и Николая, это вот Иверска. Эт – Спаситель. Эт – Неопалима Божья Матерь. Это – отец Серафим Саровск<ий>. Это я в Сарове покупала. И эти все она сама мне уде- лывала. Эту вот она для меня, это она потому что, вроде своё дело, мужику она была родная тётка. И она нам всё. <Может быть, ей денежки платили за это?> Не знаю, с меня не брала, ну а людям – я не знаю. <Многим делала?> Многим, многим. Это ведь теперь всё в магазине вон продают, а раньше ведь это... купют и просят, а она уде лыват. Вот (ИРН).

Как выяснилось, сама мастерица только украшала иконы, а за киотами обращались к мастеровитым мужчинам, например к отцу нашей собеседницы, который был кузнецом. В качестве материала для декора она больше использовала чайную фольгу и цветную гофрированную бумагу:



Ил. 10. Богоматерь Казанская
(340 × 420 × 70. Инв. № Лип-001). Ардатовская традиция, 2022 г.
Фото В. Ладыгина

Она делала только вот – вишь вот эт тоже где-то в церкви была куплена, вот это вот, например. И вот она там удел... делала. Вот. Рисовала <стилом по фольге>. Вот была такая бумага тоненькая. Вот, это раньше были такие вот. Ну, и вырезали. А это были – вот чай продавали. Чай, и они никогда не выкидывали эту бумажку <фольгу от чайной упаковки>. Они вот из неё и делали. А эти были, такая бумажка была тоненькая вот – вот она из них делала. <А где тоненькую брали?> А у неё, где-то брали, это раньше такие продавали. Да. Щас вот, щас же делают форму эту какую, но это всё не то! (МЕН)

«Цветочная традиция» ардатовских образовников раскрылась у Раисы Серовой с полной силой: фольговое убранство на ее иконах сведено к минимуму (зачастую нет ни боковин, ни уголков), а все освободившееся пространство занимает многоцветный сад из ярких, изящно выполненных цветов. Их характерная особенность – толстые ножки, которые превращают цветочки в подобие грибков и создают специфический визуальный эффект. Кроме того, Раиса изготавливала грозди восковых ягодок, напоминающие в ее исполнении, скорее, крупные тычинки бордовых лилий.

<Как она делала цветочки?> Ну, как. Это же вот видишь вот как. Это от чаю <фольга>. Видити-ти вот – чай. И там вишь, вот где-то нашла она чёт, вон каку-то эту чё, может конфетки каки, и такая бумага была вот... Вот у меня сейчас в часовенке такая икона есть (МЕН).



*Ил. 11. Св. Николай Мирликийский
(245 × 300 × 55. Инв. № Лип-002). Ардатовская традиция, 2022 г.
Фото В. Ладыгина*

Моленными образами чаще всего были черно-белые или раскрашенные фотографические иконки, хотя в представленных в нашей коллекции иконах она использовала старинные хромолитографии (может быть, потому, что для родни старалась сделать лучше). За фотографиями приходилось ездить далеко – в действующие храмы.

«Утоли моя печали» это икона, вот. <А кто ее сделал?> А вот я не знаю, кто это делал. Вот это вот самая Раиса, вот это вот она это делала. Это <фотографию иконы> где брали, я не знаю, это же в пятах, значит, как-то годах, до шестьсязого года или в шестьсятых годах где-то брали вот эту вот самую эту... эту самую, эту... <А где могли такие фотографии брать?> А они вот брали тоже также, вот в этих, в церквях. Тоже были, раньше же были, всё равно монастыри-то же были. У нас здесь монастырь был около Круглого в Нуче. <...> Только такие вот иконы были. Там таких <писанных> икон не было (ИРН).

Вклеив образ в киот, Раиса любила окружать их не только фольгой, но и рамочкой из яркой цветной бумаги, перекликающей с разноцветными бумажными цветами. В иконах из нашей коллекции (Богородица Казанская и Св. Николай Мирликийский) такая рамочка оранжевого цвета, а нимбы у Богородицы и Христа подчеркнуты золотистой фольгой.

Серебристую фольгу образовница использовала несколько иначе, чем гремячевские мастера, – для выстилки киота, резной рамочки вокруг моленного образа и для сердцевинки цветов. Бумагой разных цветов и фольгой мастерица создала удачные колористические сочетания и контрасты, сделав свои иконы по-праздничному торжественными.

На вопрос о том, передала ли Раиса Серова кому-нибудь свое ремесло, наши собеседницы затруднялись ответить. Как кажется, преемственности здесь не сложилось:

<Она учила кого-то?> Не знаю даже. Она жила ведь не рядом. А ходить было неколи. <А где она жила?> Ну... Туды вот к магазину туды, где к церкви. <Как называлась улица, где она жила?> Песочна она жила. Она жила прям вот, вот на овраге, вот за этим домом раньше, а теперь всё по... перестроили. Вот это на зады, вот дóма (ИРН).

В целом память наших респондентов о мастерице – одной из самых ярких на нижегородском юго-западе – оказалась небогатой. Даже самые яркие из собранных нами мемуаров были довольно лаконичными: немного о работе в колхозе, немного о четырех сестрах и чуть более развернуто – о личном общении с образовницей. Последнее объясняется катастрофическим событием в жизни нашей респондентки – пожаром, в котором сгорел дом со всеми вещами и иконами. Раиса создала символически чрезвычайно значимые в этом контексте дары – несколько икон (для двух красных углов), которые должны были освятить новый дом и защитить его от других бедствий.

Сухие рассказы о сестрах Карасевых (одна из которых была свекровью рассказчицы) сообщили о них совсем мало. Для исследователей семейной памяти это пример ситуации, когда механизмы забвения становятся значительнее механизмов памяти. Своей схематичностью нарративы о сестрах Карасевых напоминали их фотографию, висящую в доме нашей собеседницы, при этом сама фотография могла действовать как мнемотекст, ретранслятор, запускающий семейную память рассказчика. Вероятно, причина такой лаконичности и неприпоминания – в ощущении обычности их жизни для рассказчика. Запоминается и рассказывается то, что экстраординарно, а таких линий было немного: Анна много молилась, Раиса делала иконы и пела на клиросе в Саконах. Все четыре сестры были «очень деловыми», вот, больше и вспомнить-то нечего. Становление мастерицы, развитие ее приемов, обменные и денежные практики в получении материалов, заказе и реализации икон, отношения ее ремесла с семейным кругом, другими мастерами и советской властью в селе – практически все это осталось вне памяти наших рассказчиков.



*Ил. 12. Могила образовницы Р.В. Серовой
на кладбище в Липовке. 2022 г.
Фото Д.Ю. Доронина*

В этом «молчании меморатов» – различие между разными типами памяти (а также типами помнящих, припоминающих) об образовниках: памяти людей из ремесленной среды и памяти людей из круга знакомых. В тех случаях, когда вспоминают наследники ремесла (которых в случае Раисы Серовой не осталось), мемораты оказываются подробными и разнообразными, причем некоторые воспоминания, как показала наша работа в других регионах нижегородского юго-запада, могут мифологизироваться, адаптировать мотивы христианских легенд.

Записанные нами мемораты не смогли дать однозначного ответа о генезисе местной липовской традиции, однако мы видим, что в ней развились наиболее яркие приемы и художественные решения, общие для Ардатовской и других, более восточных традиций (Дивеевской и Ташино-Понетаевской). В приемах оформления икон у местных мастеров, к которым относилась и Раиса Серова, прослеживается наследие визуальных декоративно-прикладных традиций эрзи. Но чтобы более четко доказать эту преемственность, необходима дальнейшая работа в этом регионе.

Благодарности

Авторы выражают благодарность Д.В. Громову, Р.Н. Ивлевой, А.С. Коршунову, А.В. Мальшеву, Е.Н. Мочаловой, Н.А. Саринной и М.Х. Эль-Факи.

Acknowledgements

The authors express their gratitude to D.V. Gromov, R.N. Ivleva, A.S. Korshunov, A.V. Malyshev, E.N. Mochalova, N.A. Zorina and M.H. El-Fakiri.

Респонденты

- ИРН – Ивлева (в девичестве Захарова) Раиса Николаевна, 1939 г. р., с. Липовка Ардатовского р-на Нижегородской обл.
- ЛЕЕ – Ледайкин Евгений Евгеньевич, 1977 г. р., эрзя, с. Паракино (эрз. *Парьинзэле, Вере Паронза*) Большеберезниковского р-на Республики Мордовия.
- МЕН – Мочалова Екатерина Николаевна, 1947 г. р., с. Липовка Ардатовского р-на Нижегородской обл.
- СЕВ – Скотникова Елена Викторовна, 1965 г. р., с. Суворово Дивеевского р-на Нижегородской обл.

Литература

- Антонов Д.И. – *Антонов Д.И.* Советские иконы как исследовательский проект // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 9. С. 155–164.
- Антонов, Доронин 2022а – *Антонов Д.И., Доронин Д.Ю.* Иконы советской эпохи: лики традиции. М.: Индрик, 2022. 200 с.
- Антонов, Доронин 2022б – *Антонов Д.И., Доронин Д.Ю.* Советская икона: от рождения до «похорон» // Живая старина. 2022. № 1. С. 29–33.
- Антонов, Тюнина 2022 – *Антонов Д.И., Тюнина С.Ю.* Постсоветская судьба «советских икон» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 4. С. 94–109.
- Базаев 2015 – *Базаев А.В.* История сел и деревень Ардатовского района. Арзамас: ООО «Арзамасская типография», 2015. 368 с.
- Доронин 2022 – *Доронин Д.Ю.* Советская икона нижегородского юго-запада: генезис и локальные традиции // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 4. С. 70–93.
- Курдин 2005 – *Курдин Ю.А.* Путь Ивана Грозного на Казань в пределах Арзамасского края // Россия XVI века: Казанский поход Ивана Грозного: Учеб. пособие / Под ред. Ю.А. Курдина. Арзамас: Изд-во АГПИ, 2005. С. 121–149.
- Мальшев 2018 – *Мальшев А.В.* По царской Сакме: Древние дороги Нижегородского Поволжья: Опыт исторической реконструкции. М.: Эдитус, 2018. 94 с.
- Мельников 2011а – *Мельников П.И.* Путь Иоанна Грозного // Незнакомый Павел Мельников (Андрей Печерский) / Сост. Н.В. Морохин, Д.Г. Павлов. Н. Новгород: Книги, 2011. С. 472–494.

- Мельников 2011b – *Мельников П.И.* Дорожные записки на пути из Тамбовской губернии в Сибирь // Незнакомый Павел Мельников (Андрей Печерский) / Сост. Н.В. Морохин, Д.Г. Павлов. Н. Новгород: Книги, 2011. С. 177–226.
- Морохин 2007 – *Морохин Н.В.* Наши реки, города и села. Н. Новгород: Книги, 2007. 480 с.
- Резин 2019 – *Резин М.* Ардатовский Покровский монастырь. Дивеево: Свято-Троицкий Серафимо-Дивеевский женский монастырь, 2019. 100 с.
- Седов 2000a – *Седов А.В.* Из истории Ардатовского района Нижегородской области // Ардатовский край: прошлое и настоящее / Сост. Л.В. Гладкова, А.В. Седов. Н. Новгород: ГИПП «Нижполиграф», 2000. С. 11–60.
- Седов 2000b – *Седов А.В.* Село Липовка // Ардатовский край: прошлое и настоящее / Сост. Л.В. Гладкова, А.В. Седов. Н. Новгород: ГИПП «Нижполиграф», 2000. С. 183–185.

References

- Antonov, D.I. (2022), “Soviet icons as a research project”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 9, pp. 155–164.
- Antonov, D.I. and Doronin, D.Yu. (2022), *Ikony sovetskoj traditsii: liki traditsii* [Icons of the Soviet era. Faces of tradition], Indrik, Moscow, Russia.
- Antonov, D.I. and Doronin, D.Yu. (2022), “Soviet icon. From birth to ‘funeral’”, *Zhivaya starina*, no. 1, pp. 29–33.
- Antonov, D.I. and Tyunina, S.M. (2022), “The post-Soviet fate of ‘Soviet icons’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 4, pp. 94–109.
- Bazaev, A.V. (2015), *Istoriya sel i dereven’ Ardatovskogo raiona* [The history of villages and hamlets of Ardatov district], Arzamasskaya tipografiya, Arzamas, Russia.
- Doronin, D.Yu. (2022), “Soviet icon of the Nizhny Novgorod South-West. Genesis and local traditions”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 4, pp. 70–93.
- Kurdir, Yu.A. (2005), “The path of Ivan the Terrible to Kazan within the Arzamas region”, in Kurdir, Yu.A. (ed.), *Rossiya XVI veka: Kazanskii pokhod Ivana Groznogo: Uchebnoe posobie* [Russia of the 16th century. Kazan campaign of Ivan the Terrible. Textbook], Publishing House of AGPI, Arzamas, Russia, pp. 121–149.
- Malyshev, A.V. (2018), *Po tsarskoi Sakme: Drevnie dorogi Nizhegorodskogo Povolzh’ya: Opyt istoricheskoi rekonstruktsii* [By tsar’s Sakma. Ancient roads of the Nizhny Novgorod Volga region. Experience of historical reconstruction], Ehditus, Moscow, Russia.
- Mel’nikov, P.I. (2011), “The path of Ivan the Terrible”, in Morokhin, N.V. and Pavlov, D.G. (comp.), *Neznakomyi Pavel Mel’nikov (Andrei Pecherskii)* [Unknown Pavel Melnikov (Andrey Pechersky)], Knigi, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 472–494.

- Mel'nikov, P.I. (2011), "Travel notes on the way from the Tambov province to Siberia", in Morokhin, N.V. and Pavlov, D.G. (comp.), *Neznakomyi Pavel Mel'nikov (Andrei Pecherskii)* [Unknown Pavel Melnikov (Andrey Pechersky)], Knigi, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 177–226.
- Morokhin, N.V. (2007), *Nashi reki, goroda i sela* [Our rivers, cities and villages], Knigi, Nizhny Novgorod, Russia.
- Rezin, M. (2019), *Ardatovskii Pokrovskii monastyr'* [Ardatovsky Convent of the Intercession], Svyato-Troitskii Serafimo-Diveevskii monastyr', Diveevo, Russia.
- Sedov, A.V. (2000), "From the history of the Ardatovsky district of the Nizhny Novgorod region", in Gladkova, L.V. and Sedov, A.V. (comp.), *Ardatovskii kraj: proshloe i nastoyashchee* [Ardatovsky region. Past and present], Nizhpoligraf, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 11–60.
- Sedov, A.V. (2000b), "The village of Lipovka", in Gladkova, L.V. and Sedov, A.V. (comp.), *Ardatovskii kraj: proshloe i nastoyashchee* [Ardatovsky region. Past and present], Nizhpoligraf, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 183–185.

Информация об авторах

Дмитрий Ю. Доронин, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при президенте Российской Федерации, Москва, Россия; 119606, Россия, Москва, пр-т Вернадского, д. 82; demetra2@mail.ru

Анастасия И. Завьялова, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; anastasiainsom@yandex.ru

Information about the authors

Dmitrii Yu. Doronin, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia; bld. 82, Vernadskiy Av., Moscow, Russia, 119606; demetra2@mail.ru

Anastasiya I. Zav'yalova, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; anastasiainsom@yandex.ru

УДК 26-24

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-2-56-69

Угаритский бог Хоран: возможные сиро-ханаанейские истоки образа Медного змия

Наталья В. Михайлова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, nvmikh89@mail.ru*

Аннотация. В статье рассмотрен один из вариантов происхождения Медного змия, или Нехуштана. Следуя гипотезе о домонотеистическом происхождении образа, можно предположить, что Медный змий не являлся изначально атрибутом ЯХВЕ, а был идолом или вотивом одного из семитских божеств, связанных с врачеванием. Наиболее соответствующим по времени поклонения и общим атрибутам богом является сиро-ханаанейский Хоран, почитание которого было широко распространено в период позднего бронзового века. Являясь божеством, представляющим силы первобытного хаоса, Хоран считался создателем ядовитых змей и, возможно, сам изначально являлся драконом. Согласно известным в настоящее время клинописным текстам Угарита, Хоран являлся заклинателем, целителем и защитником от нападения змей. Также одной из важнейших функций Хорана являлась защита царской власти, дарованной богами, от недостойных. Имя божества Хорана аналогично по этимологии со словом Сараф на иврите, который в свою очередь представлялся как летающий, огнедышащий змий. В ТаНаХе сохранились следы существования Хорана в культуре евреев в виде устойчивых фразеологизмов с использованием его имени, при этом каждый раз он выступает в контексте меры праведного суда Божия: всепоглощающего и испепеляющего, как огонь, гнева, поражающего нечестивцев, но не опаляющего праведных. Все вышеперечисленное позволяет предположить достаточно древнее происхождение Медного змия и его связь с Хораном как самостоятельным божеством или духом, находящимся в служении Всевышнему.

Ключевые слова: Хоран, Угарит, Ветхий Завет, Медный змий, Сараф, КТУ

Для цитирования: Михайлова Н.В. Угаритский бог Хоран: возможные сиро-ханаанейские истоки образа Медного змия // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 2. С. 56–69. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-2-56-69

© Михайлова Н.В., 2023

Ugaritic god Ḥorān.
Possible Syro-Canaanite origins
of the Serpent of brass

Natal'ya V. Mikhailova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
nvmikh89@mail.ru*

Abstract. The article considers a variant for the origin of the Serpent of brass also known as Nehushtan. Following the hypothesis of the pre-monotheistic origin of the image, it can be assumed that the Serpent of brass was not originally an attribute of Yahve, but was an idol or votive of one of the Semitic deities associated with healing. The most appropriate god in terms of the worship time and common attributes is the Syro-Canaanite Ḥorān, whose veneration was widespread during the late Bronze Age. Being a deity representing the forces of primordial chaos, Ḥorān was considered the creator of poisonous snakes and, possibly, was originally a dragon himself. According to the currently known cuneiform texts of Ugarit, Ḥorān was a conjurer, healer and defender against snakebites. Also, one of the most important functions of Ḥorān was to protect the royal power granted by the gods from the unworthy. The name of the deity orān is etymologically close to the creature Seraph in Hebrew, which in turn was represented as a flying, fire-breathing serpent. In the Tanakh, traces of the existence of Ḥorān in the culture of the Jews are preserved in the form of stable phraseological units using his name, while each time he appears in the context of the measure of God's righteous judgment: all-consuming and incinerating, like fire, anger, striking the wicked, but not scorching the righteous. All of the above suggests a fairly ancient origin of the Serpent of brass and its connection with the Ḥorān as an independent pagan deity or spirit in the service of the Lord.

Keywords: Ḥorān, Ugarit, Old Testament, Serpent of brass, Seraph, KTU

For citation: Mikhailova, N.V. (2023), "Ugaritic god Ḥorān. Possible Syro-Canaanite origins of the Serpent of brass", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 56–69, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-2-56-69

Введение

Фрагмент книги Чисел 21:6–9 и, в частности, сам образ Медного змия во все времена являлся «сложным местом» для комментаторов Священного Писания. Появление подобного визуального образа при отсутствии подробного объяснения его связи с Богом, обстоятельств существования, поклонения и описания внешнего

вида вызывает ряд вопросов и идет вразрез с предыдущими главами, в частности с заповедью о сотворении идолов и поклонении им (Исх. 20:4–5). В среде сторонников текстуально-критического подхода к изучению книг Ветхого Завета распространено мнение, что фрагмент о создании Моисеем Медного змия и описание происхождения его целительных свойств были включены в канон только во времена Первого Храма противниками реформ царя Езекии, дабы уберечь древний идол, именуемый Нехуштан, от уничтожения [Gray 2004, p. 275]. Данная версия предполагает, что идол змея происходил не из монотеистической культуры евреев, а имел отношение к более древним языческим культам Ханаана, что вполне убедительно объясняет поклонение евреев периода Первого Храма Нехуштану как идолу, дарующему исцеление. Точная идентификация Медного змия с каким-либо культом или определенным божеством вызывала затруднения в связи с отсутствием более подробных описательных источников, упоминающих данный артефакт. Однако в настоящее время стало возможным установить ряд аналогий между почитанием Нехуштана и определенными верованиями Ханаана, используя те немногие сведения, сохранившиеся в ТаНаХе и письменных источниках Ханаана и Египта.

Хоран – повелитель змей

Несмотря на то что ханаанские культы, связанные со змеями, до настоящего времени подробно не описаны, их существование в бронзовом веке не подлежит сомнению. В период с 20-х по 80-е гг. XX в. на территории древнего Ханаана при раскопках были обнаружены бронзовые фигурки змей различных размеров, по времени создания относящиеся к эпохе поздней бронзы, а их местонахождение в непосредственной близости с ритуальными сооружениями позволило определить их как votivные или сакральные [Munnich 2005, p. 41]. Большая часть находок связывается обычно с женскими божествами плодородия, однако, если говорить о возможной связи с Медным змием, в известных описаниях ни одной из данных богинь не прослеживается прямой связи с целительством, избавлением от яда и колдовством. С этими сферами деятельности в семитских верованиях, как правило, были связаны мужские божества.

В восточно-семитской культуре почиталась пара хтонических божеств шумерского происхождения Ниназу и Нингишзида, первые известные упоминания о которых восходят к III тыс. до н. э.

Оба божества ассоциировались с миром мертвых и одновременно с этим являлись богами исцеления и вечной жизни. Символом обоих божеств была змея [Якобсен 1995, с. 8], при этом, согласно надписи на кубке царя Гудеа¹, Нингишзида обладал посохом, обвитым двумя змеями. Также известны упоминания Ниназу в текстах заклинаний против укусов змей [Wiggermann 2000, p. 332].

По формальным признакам, среди западно-семитских божеств больше всего общего с Ниназу и Нингишзидой имеет пунийский Эшмун – бог плодородия и врачевания. Однако первые известные упоминания о нем относятся к I тыс. до н. э., что значительно позже датировки археологических находок, свидетельствующих о некоем «змеином культе», и предполагаемой общепринятой датировки Исхода (XIII–XII вв. до н. э.). Другой, более ранний вариант божества, упоминания о котором сохранились в текстуальных свидетельствах начиная приблизительно с XVIII в. до н. э., – сиро-ханаанейский Хоран (возможны варианты прочтения: Хоррану, Хорон, Хорун, Хаурун).

Хоран – отец и повелитель змей, в текстах Угарита они называются его «отпрысками»², и, вероятно, он сам изначально представлялся драконоподобным. По версии М. Корпель и Й. Де Моора, KTU 1.100 и KTU 1.107 являются последовательными частями адамического мифа, в котором Хоран предстает мятежным богом, восставшим против власти Эла. Он посылает в «виноградник великих богов» чудовищного змея, отравляющего Древо Жизни и всю землю вокруг и кусающего Адамму – праотца первых людей [Korpel and De Moor 2015]. При этом Хоран не только обладает властью над змеями и способен посредством их причинять вред, но и чуть ли не единственный из богов, кто может избавить/исцелить от змеиного яда. Два фрагмента данного мифа были расценены рядом семитологов как заклинания от укусов змей. Первый из них (по археологической классификации), RS 24.244 (KTU 1.100) представляет собой текст заклинания, произносимого от имени некой богини (возможно, Кубабы) и обращенного к Шапш. В строфах I–X богиня молит Шапш помочь ей и призвать других великих богов для борьбы со змеиным ядом. Последним же упоминается Хоран, и он является единственным из божеств, обращение к которому имело результат:

¹ Кубок лагашского царя Гудеа был обнаружен при раскопках шумерского города Гирсу (совр. Телло, Ирак) в 1877 г. Находка датируется XXII в. до н. э. Принадлежит коллекции Лувра.

² *De Moor J.C. An anthology of religious texts from Ugarit. Vol. 16. Leiden: E.J. Brill, 1987. P. 179–181.*

(Строфа XI)³

Она зывала к Шапш, своей матери,
 Шапш, матери <Ql'bl>:
 «К Хорану, в крепости,
 мое заклинание:
 укусил змей ядовитый,
 змей, сбросивший кожу!
 Да будет для него заклинатель разрушением!
 Да будет для него изгоняющим яд!

(Строфа XII)

Лицо Хорана позеленело,
 Он лишился потомства.
 Он покинул город на востоке,
 Затем он направился прямо
 К Великой Араших
 И Малой Араших.
 Он вырвал с корнем среди деревьев тamarиск,
 Да, Дерево Смерти среди кустарников.
 Тамариск – он сбросил его,
 Финиковая гроздь – он устранил ее,
 Тростниковая луковица – он убрал ее,
 <...> – он унес его прочь.
 Хоран отправился в свой дом,
 Да, направился в свое владение.
 Обессилел яд, как высохшее русло реки,
 Его смыло будто бурным потоком.

(Строфа XIII)

«Позади нее особняк» – мое заклинание.
 Позади нее особняк, ею закрытый,
 Позади нее сооружение из бронзы.
 «Открой дом» – мое заклинание.
 «Открой дом, и я войду,
 Дворец, в который могу зайти».
 «Дай как мой брачный выкуп змеев,
 Гадюку дай как мой брачный выкуп,
 Да, сына дракона как дар моей любви!»
 «Я дам змеев как твой брачный выкуп,
 Сына дракона как дар твоей любви».

³Здесь и далее – перевод на русский яз. автора на основе данных, представленных в своих работах М. Астуром [Astour 1986] и М. Корель и Й. Де Моором [Korpel and De Moor 2015].

Хоран «лишается потомства», очевидно, потому, что его порождения – змеи, на борьбу с которыми призываются все великие боги. Он идет на компромисс: совершает очистительный ритуал намбурби⁴ или, согласно теории Корпель и Де Моора, вырывает с корнем Древо Смерти, чтобы оно перестало отравлять мир, тем самым возвращая себе свою производительную силу, а свое потомство – ядовитых змей отдает богине в качестве брачного выкупа.

Другой фрагмент, RS 24.251 (KTU 1.107), содержит текст, описывающий борьбу Шапш с ядом змея, насланного Хораном:

(Реверс, фрагмент)

Собери, о, Шапш, с гор яд!

С земли его власть.

Собери яд, о, Шапш, с гор!

Мглу с земли.

Собери яд изо рта Кусяющего,

Разрушительную силу изо рта Пожирателя.

<...> соберет яд,

Илахума (?) соберет яд.

Соберет Шапш с гор мглу,

С земли его власть!

Пусть Эл и Хоран соберут яд,

Пусть Баал и Дагон соберут яд,

Пусть Анат и Астарта соберут яд,

Пусть Ярих и Решеф соберут яд,

Пусть Астар и Астапир соберут яд,

Пусть Зизза и Камат соберут яд,

Пусть Малик в Астарту соберет яд,

Пусть Котар и Хасис соберут яд,

Пусть Шахар и Шалим соберут яд.

Собери, о, Шапш, с гор мглу,

С земли (*его власть*).

Собери яд изо рта Кусяющего,

Разрушительную силу изо рта Пожирателя.

⁴ Согласно дошедшим до нас ассиро-вавилонским магическим текстам I тыс. до н. э., намбурби применялся не только для изменения судьбы и отвращения бед, но также и для исцеления [Емельянов 2003]. Примерный перечень ритуальных растений для очистительных обрядов, известный из различных ассирийских, поздневавилонских и ханаанских магических текстов: тамариск, мыльный корень, финиковая пальма, тростник (шалалу), кипарис.

Из текста обоих «заклинаний» видно, что божества, которых молят о помощи в избавлении от яда, выстроены парами-антагонистами «созидание-разрушение», где хаотический бог Хоран противопоставлен творцу Элу. При этом Эл и Хоран – первая упоминаемая пара божеств, что, возможно, указывает на них как на главных героев адамического мифа и наиболее древних и могущественных божеств, с вражды которых все началось, или же как на тех, кто в первую очередь способен избавить от этой напасти.

Положительные функции Хорана

В Угарите Хоран, очевидно, не воспринимался однозначно как проявление зла: для отца богов он был врагом, но для людей – участливым, в отличие от того же Эла, и мудрым богом. В текстах, завершающих миф об Адамму (КТУ 1.107), Хоран получает эпитет «многомилостивый»⁵. С одной стороны, упоминание такого эпитета может указывать на желание автора текста умиловать грозное божество. С другой же – возможно, эта характеристика имеет куда более веские основания и связана с тем, что Хоран, по версии данного мифа, некоторым образом повлиял на появление человечества: Адамму теряет свое божественное бессмертие после поражения ядом, но Хоран дает ему возможность обрести вечную жизнь в потомстве. Для помощи в зачатии и рождении он создает повитух, называемых Котарат. Вероятно, до этого момента новые божества и живые существа появлялись в мире путем творения, теперь же создание жизни осуществляется через рождение. Также важным указанием на покровительство Хорана продолжению рода является упомянутая выше брачная церемония, где невеста «покупается» за змей.

В КТУ 1.169:9 Хоран называется товарищем в положительном ключе, а затем упоминается как заклинатель, изгоняющий злых духов и колдунов. В других текстах Угарита, относящихся к XIII–XII вв. до н. э., Хоран предстает как защитник царской власти от тех, кто пытается ее узурпировать, подобно некогда ему самому. Его имя употребляется в контексте проклятья «да разобьет Хоран твою голову!», произнесенного сначала Баал-Хададом в отношении бога Ямму⁶ в так называемом «Цикле Баала», а затем в «Леген-

⁵ “rk.ḥnt” – “long of mercy”.

⁶ О Ба’лу. Угаритские поэтические повествования / Пер. с угаритского, введ. и коммент. И.Ш. Шифман. М.: Изд. фирма «Восточная литература»,

де о Керете» царем Керету (Карату) в отношении его сына Ясуба (Йацциба)⁷. Следы данного проклятия сохранились и в Библии: противники Царя царей – Бога или Его воли – именуются змеями, гадюками, детьми Дьявола, т. е. древнего змия, и повержены они должны быть непременно через разбивание головы⁸.

Хоран в Египте

Свидетельства покровительства бога Хорана царской власти сохранились и в некоторых египетских источниках. В проскрипционных текстах конца Среднего царства упоминаются имена сиро-ханаанских князей, которые, возможно, происходят от имени бога Хорана [Stadelmann 1967, p. 78]. К периоду Нового царства относится ряд находок (панели и статуи), содержащие текст «возлюбленный Хораном-Гармахисом» применительно к фараону. Поскольку в данных памятниках Хоран носит второе имя Гармахис, можно предположить, что, в представлении египтян, Хоран являлся одной из форм или ипостасей бога Гора – покровителя власти фараона. К тому же название одного из визуальных воплощений Гора – Великого сфинкса на египетском языке писалось практически так же, как имя бога Хорана – “hwgwn” и “hwgwn” соответственно [Stadelmann 1967, pp. 83–87].

Семитские изображения бога Хорана достоверно не известны, однако обнаружено несколько памятников египетского происхождения. Например, по мнению В. Матоян, среди находок из Минет эль-Бейда (Латакия, в относительной близости с Угаритом) есть изображение бога Хорана, выполненное под сильным влиянием египетской культуры: бронзовый сокол, высотой около 7–8 см, держащий между лап змея (Урея?) [Matoian 2015, SS. 245–246]. На амулете, найденном при раскопках в Дейр-эль-Медине (район Луксора), с одной стороны изображен Хоран, с другой – Шед, воплощение Гора-отрока, который почитался в Египте как защитник от ядовитых животных, с подписью «Спаситель» [Helck 1971, S. 455].

1999. С. 466; The myth of Ba'al // Qadash Kinanu. A Canaanite-Phoenician temple. URL: https://web.archive.org/web/20070607012929fw_/http://www.geocities.com/SoHo/Lofts/2938/mythobaal.htm (дата обращения 01.05.2022).

⁷ Угаритский эпос / Пер. с угаритского, введ. и коммент. И.Ш. Шифман. М.: Наука, Издат. фирма «Восточная литература», 1993. С. 63.

⁸ В Ветхом Завете: Суд. 4:21 и 5:26; Суд. 9:53; 1 Цар. 17:49; в арамейском Таргуме также в Иер. 23:19; в Новом Завете: Мф. 3:7, 12:34, 23:33; Лк. 3:7 и др.

Можно предположить, что в пару эти божества были объединены на основе своих положительных защитных функций и отношения к богу Гору. Связь Шеда и Хорана также видна и в тексте КТУ 1.107 из адамического мифа:

(Реверс, фрагмент)
 Беги к богу Шеду,
 Повтори ему: «О, Шед, теперь следуй!
 Подними две горы, о, бог <...>!
 И сойди в дом Хорана
 Многомилостивого»

Из сохранившегося фрагмента характер взаимоотношений божеств не ясен, однако видно, что из всех богов только Шед может беспрепятственно войти в дом Хорана в Преисподней и, вероятно, умиловать его или убедить исправить последствия его поступка, устранив яд с земли. Не исключено, что при смешении египетских и ханаанских верований Шед стал представлять собой благую ипостась Хорана. Возможность изображения Хорана под египетским влиянием так же, как и Шеда, в виде сокола косвенно подтверждается созвучием имени божества с арабским словом «ḥouroun», которое служит эпитетом для хищных птиц, в частности сокола⁹.

Имя божества и лингвистические свидетельства

В 1951 г. Уильям Ф. Олбрайт предложил вариант происхождения имени божества Хоран и перевел его как «тот, что из глубин», указывая на отношение к миру мертвых или Преисподней [Albright

⁹Николас Уайатт, ссылаясь на работы французских семитологов 30-х гг. XX в., употребляет данное слово как непосредственно именование сокола, что не совсем верно [Wyatt 2007, p. 162]. В отличие от угаритского, где последняя “n” – часть основы, “oun” в данном случае является окончанием, поэтому более точный вариант для сопоставления – “ḥourg”, что переводится как «вольный». Балобана из семейства соколиных арабы иногда называют «صقر حر» (saqr hourg), т. е. «вольный сокол». В данном случае, безусловно, не идет речь о возможной родственной связи и общей этимологии имени бога Хорана и эпитета на арабском языке, однако народная этимология, основанная на восприятии слов на слух, вполне могла стать одним из источников визуализации божества как сокола.

1953, р. 81]. Однако в 1971 г. Й. Де Моор предполагает связь данного имени с угаритской основой “hḥh” – сжигать и глаголом “hḥg” – пламенеть [De Moog 1971, р. 179] и в дальнейшем в своих работах использует другой, более убедительный вариант перевода имени как «пламенеющий». Угаритский “hḥg” по значению схож с корнем “sgr” на иврите, от которого происходит Сараф (мн. ч. – Серафим). Это косвенно связывает Хорана с Медным змием, поскольку в Чис. 21:8 Господь повелевает Моисею сделать именно Сарафа.

Следы этого имени прослеживаются в ТаНаХе. От книги Исход (Шемот) до 2 Паралипоменон (2 Хроник) 40 раз в разных формах и в различных синтаксических конструкциях встречается «חַרְוֹן» (основа “chrn”, созвучная с именем божества Хоран), что в переводе дано как «гнев». При этом субъектом гнева является исключительно Бог, т. е. “chrn” – это некий атрибут Всевышнего. В ряде случаев основа “chrn” употреблена внутри выражения «חַרְוֹן אֵפוֹ» (charon apo) и его производных (например, 4 Цар. 23:26, Иер. 4:11 и др.). Дословный перевод данной фразы: «Хоран носа Его» или «гнев носа Его», однако в Септуагинте это место дано как «ярость гнева» (θυμὸς ὀργῆς), так же в Вульгате (ira furoris) и синодальном переводе. Подобный характер перевода обусловлен тем, что в большинстве мест Ветхого Завета, где упоминается “apo”, речь идет именно о проявлении божественного гнева, а метафора со словом «нос», указывающая на некоторую физиологичность, непонятна читателю вне семитского культурного контекста и кажется до некоторой степени неуместной по отношению к Всевышнему. Однако практически во всех местах, где употреблен “ap/apo”, отражено именно физиологическое проявление гнева или ярости: ноздри раздуваются и из них вырывается горячий воздух или пламень. В данных описаниях Господь предстает в образе огнедышащего дракона. Подтверждением тому может служить отрывок Иов 41:10–13, где точно так же описан Левиафан, который по природе своей змей или дракон: «¹⁰ От его чихания показывается свет; глаза у него как ресницы зари; ¹¹ из пасти его выходят пламенники, выскакивают огненные искры; ¹² из ноздрей его выходит дым, как из кипящего горшка или котла. ¹³ Дыхание его раскаляет угли, и из пасти его выходит пламя».

Учитывая, что имя Хоран изначально означало «пламенеющий», а сам его образ связан с огнем, упоминание его имени в словосочетании «חַרְוֹן אֵפוֹ» (charon apo) можно как раз понимать как пламенное дыхание. Будучи связанным со змеями и драконами, Хоран в данных текстах уже в виде свойства “charon” превращает своего Обладателя в дракона. Гнев – деструктивная реакция, и в гневе Господь становится змееподобным или драконоподобным:

Он дышит огнем, приносящим гибель нечестивым. Однако наличие черт дракона не делает Его «злым Богом» – Его гнев праведен. С одной стороны, это может говорить о том, что Господь освящает все, что есть в мире, и все находится в служении Ему: гнев, как и любое другое проявление хаоса, сил первобытной стихии, для недостойного существа будет разрушительным и множасим зло, для Всевышнего же он становится мерой праведного суда. С другой стороны, использование образа дракона в описании Господа подчеркивает изначальную амбивалентность сил хаоса, «Бездны»: они не плохие и не хорошие сами по себе, все зависит от вектора их употребления. Гнев деструктивен, но деструкция не всегда зло. Также представление Бога в образе дракона может быть в некотором роде предтечей новозаветной формулы «смертию смерть поправ», что позже найдет отражение в толковании фрагмента Чис. 21:9 Отцами Церкви: Господь оборачивает образ, связанный с гибелью, в свою пользу и борется с врагами-змеями их же «оружием».

Ф.М. Кросс и Д.Н. Фридман указывали на существование в Торе выражений, имеющих аналоги или источники в текстах Угарита [Childs 1974, pp. 245–246], т. е. на влияние ханаанской культуры. Здесь можно предположить, что по мере утверждения монотеизма имя божества утратило первоначальный смысл и сохранилось в устойчивых словосочетаниях как свойство Всевышнего. М. Корпель выдвигает подобное предположение о деперсонализации Хорана в языке, с тем отличием, что, с ее точки зрения, Хоран мог упоминаться не просто как часть фразеологизма и, конечно, не как самостоятельное божество, но как демон, дух, исполняющий волю Бога и находящийся у Него в подчинении [Korpel 2019].

Заключение

Подводя итоги, можно сказать, что выявленные на сегодняшний день атрибуты и свойства божества Хорана в достаточной степени соотносятся с тем, что известно о Медном змие из Ветхого Завета. По сути своей Нехуштан был образом Сарафа, т. е. «пламенеющего» или «жгучего» змея, или дракона, кем, скорее всего, и являлся сам Хоран, будучи родителем подобных существ. Так же как Сарафы/Серафимы охраняют престол Господа, Хоран, в представлении древних ханаанцев и египтян, защищал царскую, божественную по происхождению, власть от посягательств нечестивых. Следы его подобной защитной функции сохранились и в еврейской Библии уже в отношении Всевышнего. Помимо этого, Хоран являлся

целителем и колдуном, покровителем врачей и, главное, защитником от укусов ядовитых змей и божеством, способным исцелить от змеиного яда. Несмотря на то что семитские изображения Хорана, не связанные с египетской культурой, доподлинно не известны, можно вполне предположить, что создание Медного змия было связано с поклонением Хорану: либо как самостоятельному языческому божеству (на более раннем этапе), либо как одной из возможных ипостасей ЯХВЕ или Его свойству – праведному гневу, уничтожающему нечестивых, но милующему верных (в период утверждения монотеизма). В свете связи Нехуштана с сиро-ханаанейским божеством становятся более очевидными мотивы его уничтожения в период правления царя Езекии и упоминание змея в 4 Цар. 18:4 в одном ряду с идолами и «высотаами» Баала (Хадада), имеющего то же сиро-ханаанейское происхождение.

Литература

- Емельянов 2003 – *Емельянов В.В.* Ритуал в древней Месопотамии. СПб.: Азбука-Классика, 2003 // Электронная библиотека КулЛиб. URL: <https://coollib.com/b/75098/read> (дата обращения 14.05.2022).
- Якобсен 1995 – *Якобсен Т.* Сокровища тьмы: история Месопотамской религии / Пер. С.Л. Сухарева. М.: Восточная литература, 1995. 293 с.
- Albright 1953 – *Albright W.F.* Archaeology and religion of Israel. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1953. XII, 246 p.
- Astour 1968 – *Astour M.C.* Two Ugaritic serpent charms // Journal of Near Eastern Studies. 1968. Vol. 27. No. 1. P. 13–36.
- Childs 1974 – *Childs B.S.* The Book of Exodus. A critical, theological commentary. Philadelphia, Louisville: The Westminster Press, 1974. XXV, 659 p.
- De Moor 1971 – *De Moor J.C.* The seasonal pattern in the Ugaritic myth of Ba'lu according to the version of Ilmilku. Neukirchen-Vluyn, 1971. IX, 321 p. (*Alter Orient und Altes Testament, Bd. 16*)
- Gray 2004 – *Gray G.B.* Numbers. The international critical commentary (ICC). Illinois, Skokie: Varda Books, 2004. 544 p.
- Helck 1971 – *Helck W.* Beziehungen Aegyptens zu Vorderasien im 3. und 2. Jahrtausend v. Chr. Wiesbaden: Harrassowitz, 1971. 611 s.
- Korpel 2019 – *Korpel M.C.A.* A subdued Demon in Exodus 15:7-8 // Vetus Testamentum. Vol. 69. Iss.1. Leiden: Brill Academic Publishers, 2019. P. 60–68.
- Korpel and De Moor 2015 – *Korpel M.C.A., De Moor J.C.* Adam, Eve, and the Devil. A new beginning. 2nd ed. Sheffield: Sheffield Phoenix Press, 2015. 358 p.
- Matoian 2015 – *Matoian V.* Horon et Shed à Ugarit: textes et images // Ugarit-Forschungen. International Jahrbuch für die Altertumskunde Syrien-Palästinas. Bd. 46. Münster: Ugarit-Verlag, 2015. S. 235–288.

- Münnich 2005 – *Münnich M.* The cult of bronze serpents in ancient Canaan and Israel // Selected essays in Jewish studies. Vol. 1: The Bible and its world, rabbinic literature and Jewish law, and Jewish thought. Jerusalem: World Union of Jewish Studies, 2005. P. 39–56.
- Stadelmann 1967 – *Stadelmann R.* Syrisch-palastinensische Gottheiten in Agypten. Leiden: E.J. Brill, 1967. 150 p. (Probleme der Agyptologie, Bd. 50)
- Wiggermann 2000 – *Wiggermann F.A.M.* Nin-azu // Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie. Berlin, N.Y.: Walter de Gruyter, 2000. P. 329–335.
- Wyatt 2007 – *Wyatt N.* Word of tree and whisper of stone. New Jersey: First Gorgias Press Edition, 2007. 231 p.

References

- Albright, W.F. (1953), *Archaeology and religion of Israel*, Johns Hopkins Press, Baltimore, UK.
- Astour, M.C. (1968), “Two Ugaritic serpent charms”, *Journal of Near Eastern Studies*, vol. 27, no. 1, pp. 13–36.
- Childs, B.S. (1974), *The Book of Exodus. A critical, theological commentary*, The Westminster Press, Louisville, Philadelphia, USA.
- De Moor, J.C. (1971), *The seasonal pattern in the Ugaritic myth of Ba’lu according to the version of Ilimilku*, Neukirchen-Vluyn, Germany. (Alter Orient und Altes Testament, Bd. 16)
- Emel’yanov, V.V. (2003), *Ritual v drevnei Mesopotamii* [Ritual in ancient Mesopotamia], Azbuka-Klassika, Saint Petersburg, Russia, available at: <https://coollib.com/b/75098/read> (Accessed 14 May 2022).
- Gray, G.B. (2004), *Numbers. The international critical commentary (ICC)*, Varda Books, Skokie, Illinois, USA.
- Helck, W. (1971), *Beziehungen Aegyptens zu Vorderasien im 3. und 2. Jahrtausend v. Chr.*, Harrassowitz, Wiesbaden, Germany.
- Korpel, M.C.A. (2019), “A subdued Demon in Exodus 15:7–8”, *Vetus Testamentum*, vol. 69, Iss. 1, Brill Academic Publishers, Leiden, Netherlands, pp. 60–68.
- Korpel, M.C.A. and De Moor, J.C. (2015), *Adam, Eve, and the Devil. A new beginning*, 2nd ed., Sheffield Phoenix Press, Sheffield, UK.
- Matoian, V. (2015), “Horon et Shed à Ugarit: textes et images”, in *Ugarit-Forschungen. International Jahrbuch für die Altertumskunde Syrien-Palästinas*, Bd. 46, Ugarit-Verlag, Münster, Germany, SS. 235–288.
- Münnich, M. (2005), “The cult of bronze serpents in ancient Canaan and Israel”, *Selected essays in Jewish studies, Vol. 1: The Bible and its world, rabbinic literature and Jewish law, and Jewish thought*, World Union of Jewish Studies, Jerusalem, Israel, pp. 39–56.
- Stadelmann, R. (1967), *Syrisch-palastinensische Gottheiten in Agypten*, E.J. Brill, Leiden, Netherlands. (Probleme der Agyptologie, Bd. 50)

- Wiggermann, F.A.M. (2000), "Nin-azu", in *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie*, Walter de Gruyter, Berlin, Germany, New York, USA, pp. 329–335.
- Wyatt, N. (2007), *Word of tree and whisper of stone*, First Gorgias Press Edition, New Jersey, USA.
- Yakobsen, T. (1995), *Sokrovishcha t'my: istoriya Mesopotamskoi religii* [The treasures of darkness. History of Mesopotamian religion], Vostochnaya literatura, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Наталья В. Михайлова, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; nvmikh89@mail.ru

Information about the author

Natal'ya V. Mikhailova, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; nvmikh89@mail.ru

Рождение античного политического памфлета: Стесимброт Фасосский

Игорь Е. Суриков

*Институт всеобщей истории РАН, Москва, Россия;
Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, isurikov@mail.ru*

Аннотация. Жанр политического памфлета, достигший в Греции высокого расцвета в IV в. до н. э. (Исократ и др.), появился в предшествующем столетии. Обычно его историю начинают с «Афинской политики» Псевдо-Ксенофонта (420-е гг.). Однако в данной статье рассматривается более ранний (видимо, просто самый ранний) памфлетист – Стесимброт Фасосский, писавший во времена Перикла. Его сочинение «О Фемистокле, Фукидиде и Перикле», сохранившееся фрагментарно, представляло собой весьма живо написанный тенденциозный памфлет (в основном инвективного тона) с некоторыми чертами мемуаров. В статье рассматриваются биографические свидетельства о Стесимброте и дошедшие фрагменты этого его главного труда. Из того, что в нем в негативном свете представлены лидеры радикальной демократии – Фемистокл и Перикл, а в более позитивном – представитель противоположного лагеря Кимон, делается вывод об антидемократической в целом, политической направленности памфлета, что соответствует преобладающей позиции тогдашних греческих интеллектуалов.

Ключевые слова: классическая Греция, политический памфлет, Стесимброт Фасосский, Афины, демократия, Фемистокл, Кимон, Перикл

Для цитирования: Суриков И.Е. Рождение античного политического памфлета: Стесимброт Фасосский // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 2. С. 70–87. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-2-70-87

The birth of ancient political pamphlet. Stesimbrotus of Thasos

Igor E. Surikov

*Institute of World History, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia;
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
isurikov@mail.ru*

Abstract. The genre of political pamphlet, which reached a high flourishing in Greece in the 4th century B.C. (Isocrates and others), appeared in the previous century. Usually scholars begin its history from the “Athenian Constitution” of Pseudo-Xenophon (420s B.C.). However, the article deals with an earlier (evidently, simply the earliest) pamphleteer, Stesimbrotus of Thasos, who wrote in the time of Pericles. His fragmentarily preserved treatise “On Themistocles, Thucydides and Pericles” represented a very lively written tendentious pamphlet (of mainly invective a tone) with some features of memoirs. The article analyzes biographical testimonies on Stesimbrotus and extant fragments of his principal work. As it represents leaders of radical democracy, Themistocles and Pericles, in negative light, but Cimon, a statesman from the opposite camp, is represented in it more positively, the author makes a conclusion on generally antidemocratic political orientation of the pamphlet, and that corresponds with the prevalent position of Greek intellectuals if the period in question.

Keywords: Classical Greece, political pamphlet, Stesimbrotus of Thasos, Athens, democracy, Themistocles, Cimon, Pericles

For citation: Surikov, I.E. (2023), “The birth of ancient political pamphlet. Stesimbrotus of Thasos”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 70–87, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-2-70-87

В IV в. до н. э. мы застаем жанр политического памфлета в Древней Греции уже в сложившемся состоянии. Прежде всего припоминается в данной связи, конечно, имя Исократ, чьи сочинения отчетливо памфлетного характера – «Панегирик» (380 г. до н. э.), «Ареопагитик» (дата дискусионна), «О мире» (355 г. до н. э.), «Филипп» (346 г. до н. э.), «Панафинейская речь» (339 г. до н. э.) и др. – имели широкую популярность, становились влиятельными, во многом определяли текущие в жизни эллинских полисов процессы. Если эти памфлеты были посвящены общим вопросам государственного устройства, межполисных отношений и т. п., то наряду с ними существовали и иные – по проблематике более конкретной, в том числе личностной. Можно говорить, в частности,

о памфлете-инвективе, направленном на дискредитацию тем или иным способом (не обязательно прямым) политического противника. Именно инвективой такого рода следует признать так называемую IV речь корпуса Андокида «Против Алкивиада» [Furley 1989, S. 139; Heftner 2001; Eder, Heftner 2002, S. 278], написанную даже раньше большинства произведений Исократы – в 390-х гг. до н. э., причем, как мы доказывали в другом месте [Суриков 2006, с. 429–442], действительно принадлежащую перу оратора и политического деятеля Андокида.

Жанр памфлета, следует отметить, был специфичен в том отношении, что, похоже, еще не воспринимался в классической Греции именно в качестве специального жанра, со своими особыми канонами и приемами. Памятники памфлетной литературы маскировались под произведения других жанров, например под исторические труды, но чаще всего – под ораторские речи. Именно так поступал Исократ: его памфлеты дошли до нас как речи, и «речи» эти создали ему уже в античности репутацию одного из десяти величайших афинских ораторов. Однако следует помнить, что они никогда не были произнесены их автором с трибуны, а тиражировались и в таком виде циркулировали среди образованной публики.

Иными словами, такие речи были заведомо фиктивными, они могли писаться как от лица действительного автора (так работал, например, Исократ), так и от чужого лица; здесь мы уже на границе между фикцией и практикой псевдонима. В частности, вышеупомянутая IV речь корпуса Андокида «говорится» как бы Феаком, второстепенным политиком последней четверти V в. до н. э.¹ Если памфлеты на общие темы имитировали приемы паренетического, иногда эпидиктического красноречия, то памфлеты-инвективы больше ориентировались на нормы красноречия судебного.

Обратимся теперь от IV в. до н. э. к предшествующему столетию, когда жанр, о котором идет речь, как раз рождается. Об этом этапе его эволюции, к сожалению, данных значительно меньше. Известно, что в период Пелопоннесской войны 431–404 гг. до н. э. и непосредственно после нее имели широкое хождение политические памфлеты [Rhodes 1985, p. 368], во многих из которых критиковалась радикальная демократия и звучали призывы к реставрации «отеческого государственного устройства»². Но ни одно из такого рода сочинений не дошло до нас (особняком стоит труд Псевдо-Ксенофонта, о котором будет сказано чуть ниже).

¹ Об этой личности см. [Nails 2002, pp. 229–231].

² Об этом концепте см. [Fuks 2010].

Сохранились два фрагмента из памфлета, автором которого является Антифонт – весьма видная фигура рассматриваемого времени (значение личности и деятельности этого олигархического лидера, оратора и философа-софиста в полной мере продемонстрировал М. Гагарин [Gagarin 2002]). Памфлет назывался «Поношения Алкивиада» (заметим, опять перед нами Алкивиад – настолько властно эта личность притягивала к себе внимание общественного мнения) и, несомненно, относился к инвективному типу. Приведем цитату из него:

«После того, как опекуны³ признали тебя совершеннолетним, ты, получив от них свое имущество, морем отправился в Абидос – не потому, что у тебя там имелось какое-нибудь частное дело или ты был прокшеном этого города; нет, ты по беззаконию своему и по развратности души желал научиться у абидосских женщин подобному же образу действий, чтобы его и придерживаться в своей дальнейшей жизни» (Antiph. fr. 67 Blass – Thalheim = Athen. XII. 525b).

Из этой цитаты видно, что Антифонт в своем памфлете обращался к Алкивиаду напрямую, во втором лице, – очевидно, чтобы предельно последовательно подражать жанру судебной речи.

Чаще всего 420-ми гг. до н. э., т. е. опять же временем Пелопоннесской войны (ее первой половины), датируют самый знаменитый из памфлетов классической эпохи, текст которого к тому же мы имеем в своем распоряжении полностью. Ясно, что мы имеем в виду «Афинскую политику» Псевдо-Ксенофонта – условно так именуемого неизвестного писателя, к которому в англоязычной литературе накрепко приросло прозвище «Старый олигарх»⁴, хотя на самом деле он скорее всего и старым отнюдь не был (дух произведения выдает в его авторе выученика софистов), и таким уж убежденным олигархом не являлся. Х.Р. Тумансу удалось убедительно показать [Туманс 2004], что сочинение, о котором идет речь, являет собой диалогическую структуру; его содержание – не проповедь олигархии, а, в сущности, спор двух лиц, одно из которых выступает как решительный противник демократического государственного устройства, а другое, тоже будучи от него не

³ Опекунами Алкивиада после гибели его отца были Перикл и его брат Арифрон (о Перикле знают все, об Арифроне см. [Суриков 2021, с. 384–392]).

⁴ См. хотя бы наиболее фундаментальный труд об этом сочинении: [Marr, Rhodes 2015].

в восторге⁵, все же признает за ним право на существование. Иными словами, данный труд памфлетного характера имитирует не речи, а скорее знаменитые «антилогии» Протагора.

Именно с трактата Псевдо-Ксенофонта обычно начинают историю политического памфлета в античности. Однако в данной статье речь пойдет о памфлетисте еще более раннем – именно его имя вынесено в заголовок. Стесимброт, возможно, повлиял даже на «отца истории» Геродота [Pelling 2016], и вообще он, видимо, должен быть признан самым ранним представителем древнегреческой памфлетной литературы, о котором что-то известно (и от произведений которого сохранились, по крайней мере, фрагменты, которые далее будут рассмотрены). При этом его нельзя не отнести к таким античным писателям, которые изучены чрезвычайно мало; литературы, посвященной ему, почти нет. Пожалуй, наиболее ценным, что о нем было написано, остается небольшая и довольно давняя работа Ф. Шахермейра «Стесимброт и его труд о государственных деятелях», вначале выпущенная им отдельной брошюрой [Schachermeyr 1965], а затем вошедшая в сборник его *opuscula* разных лет [Schachermeyr 1974, S. 151–171].

Главное, что было создано Стесимбротом, – трактат «О Фемистокле, Фукидиде и Перикле» (под Фукидидом имеется в виду не историк Фукидид, сын Олора, а его тезка и родственник⁶ – политик Фукидид, сын Мелесия, бывший одно время главным конкурентом Перикла). В жанровом отношении этот, повторим, чрезвычайно ранний памфлет был ориентирован не на речи (что получило распространение позже), а на мемуары. Мемуаристика у эллинов к тому моменту (речь идет о третьей четверти V в. до н. э.) тоже как раз только-только зародилась, будучи представлена пока еще только Ионом Хиосским. Ион – отдельная, притом интереснейшая фигура в древнегреческой культуре⁷, но о нем мы, конечно, здесь говорить не будем, тем более что делали это в другом месте [Суриков 2015, с. 618–634].

⁵ Афинские интеллектуалы и в целом являлись критиками демократии, причем именно демократии как системы, неприемлемой для них, а не отдельных ее недостатков. Наиболее ясно это показано в [Ober 1998]. Исключений почти не было. Попытка С. Фаррар продемонстрировать, что таковым следует считать Фукидида [Farrar 1994, pp. 126–191], не может быть признана удачной.

⁶ Видимо, дед, как предположил Г. Уэйд-Гери в своей блестящей статье об этом «другом» Фукидиде [Wade-Gery 1958, pp. 239–270].

⁷ Об Ионе Хиосском см. [Jennings, Katsaros 2007] (и весь сборник, введением к которому является эта работа).

Стесимброт, как и Ион, опирался при создании своего основного труда на собственные впечатления и воспоминания и тоже придал повествованию глубоко личный характер. Но если Ион – в большей степени мемуарист, то Стесимброт – в большей степени памфлетист. Или лучше выразимся так: «Путешествия» Иона – мемуары с некоторыми чертами тенденциозного памфлета, а «О Фемистокле, Фукидиде и Перикле» Стесимброта – ярко выраженный тенденциозный памфлет (в основном инвективного тона) с некоторыми чертами мемуаров.

Биографических данных о Стесимброте, уроженце острова Фасоса в северной части Эгейского моря, чрезвычайно мало. В сущности, мы не знаем о нем почти ничего. Та крайне скудная информация, которая о нем имеется, сейчас будет приведена.

Stesimbr. FGrHist. 107. T1 = Plut. Cim. 4. 5: «А Стесимброт Фасосский, живший почти в одно время с Кимоном...» Почти – это значит, что все-таки не в одно и то же время. Кимон, как мы увидим, тоже упоминался в произведении Стесимброта наряду с его заглавными героями. Но о нем рассказывалось, видимо, с чужих слов (а уж тем более – о Фемистокле), в то время как Перикла и Фукидида, сына Мелесия, наш автор видел лично. Об этом прямо сказано в следующем свидетельстве (Stesimbr. FGrHist. 107. T2 = Athen. XIII. 56, p. 589d): «Стесимброт Фасосский... живший в одни времена с ним (Периклом. – *И. С.*) и видевший его...»

Stesimbr. FGrHist. 107. T3 = Plat. Ion 530c–d (говорит рапсод Ион Эфесский⁸): «Я считаю, что прекраснее всех людей говорю о Гомере, так что ни Метродор Лампсакский⁹, ни Стесимброт Фасосский, ни Главкон¹⁰ и никто другой из когда-либо бывших не могли высказать столь многочисленных и прекрасных мыслей о Гомере, как я». Стесимброт был не только памфлетистом, но также имел репутацию видного специалиста по «гомеровскому вопросу»; у него имелся трактат на эту тему, название которого неизвестно.

Stesimbr. FGrHist. 107. T4 = Xen. Symp. 3. 6 (обращение Сократа к Никерату, сыну известного полководца и богача Никия): «Итак, знаешь ли ты какое-нибудь племя... глупее рапсодев? ...А ты давал много денег и Стесимброту, и Анаксимандру¹¹, и многим другим,

⁸Его не следует путать с вышеупомянутым Ионом Хиосским (хотя такая путаница случалась уже в античности).

⁹Один из самых знаменитых толкователей Гомера, жил в VI в. до н. э.

¹⁰Менее известный толкователь Гомера, живший, по всей видимости, в V в. до н. э.

¹¹Это, конечно, не знаменитый натурфилософ VI в. до н. э., а его тезка, тоже Анаксимандр Милетский (Младший), – толкователь Гомера и мифограф, живший во второй половине V – начале IV в. до н. э.

так что от тебя не укрылось ничто из вещей, достойных многого». Здесь нужно отметить, что Никерат слыл большим знатоком Гомера. Никий заставил своего сына еще в школьные годы выучить наизусть и «Илиаду», и «Одиссею» и очень гордился этим. Поэтому не случайно, что в связи с Никератом Сократом поднимается вопрос об эпосе и рапсодах.

Stesimbr. FGrHist. 107. T5 = Suid. s.v. Ἀντίμαχος: «Антимах Колофонянин... А некоторые даже писали, что он был рабом поэта Паниасида, но это полная ложь: ведь он был его слушателем, а также слушателем Стесимброта». Антимах Колофонский был ученым поэтом, жившим в V в. до н. э.; самое известное из его произведений – поэма «Лида», в которой, насколько можно судить, содержалось много исторической мифографии. Другой упомянутый здесь автор, Паниасид Галикарнасский, – один из самых крупных представителей позднего греческого эпоса, а также близкий родственник (видимо, дядя) Геродота. Больше свидетельств о Стесимброте нет. Перейдем теперь к фрагментам его памфлета.

Stesimbr. FGrHist. 107. F1 = Plut. Them. 2. 3–4: «Однако Стесимброт говорит, что Фемистокл и Анаксагора¹² слушал, и занимался у физика¹³ Мелисса¹⁴, но это плохо согласуется с хронологией: ведь Периклу, который был гораздо моложе Фемистокла, Мелисс противостоял в качестве стратега, когда тот осаждал Самос, а Анаксагор с Периклом общался. Итак, большего внимания, может быть, заслуживают те, кто говорит, что Фемистокл был приверженцем Мнесифила из Фреарр¹⁵...»

Как говорилось выше, у Стесимброта не могло быть каких-то особо достоверных сведений о Фемистокле: он жил позже саламинского победителя и с ним, естественно, не встречался (тем более что Фемистокл с середины 460-х гг. до н. э. жил в Персии

¹² Анаксагор Клазоменский – один из крупнейших философов V в. до н. э. Значительную часть жизни провел в Афинах, Перикл называл его своим учителем.

¹³ То есть натурфилософа.

¹⁴ Мелисс Самосский – философ элейской школы (последователь Парменида). Был также видным государственным деятелем и полководцем, неоднократно избирался на Самосе стратегом.

¹⁵ Мнесифил – фигура достаточно загадочная. Источники рисуют его то второстепенным политическим деятелем, советником Фемистокла, то мудрецом и чуть ли не учеником Солона. В науке даже высказывались сомнения в историчности данной личности, но найденные на Керамике остраконы против него (на них его имя так и написано – «Мнесифил из Фреарр») полностью эту историчность подтвердили.

[Суриков 2019]). Но даже и с учетом этого в вышеприведенном сообщении слишком уж много несообразностей, так что оно озадачивает истораживает. Не мог же, в самом деле, Стесимброт не знать, что и Анаксагор, и Мелисс намного моложе Фемистокла, так что он физически не мог быть их учеником. Коль скоро Стесимброт жил во времена Перикла и, надо полагать, хотя бы бывал в Афинах, Анаксагора он мог даже встречать лично, а про Мелисса как стратега мятежных самосцев (и, стало быть, человека не дряхлого) должен был, конечно, слышать во время афино-самосской войны 440–439 гг. до н. э.). Полагаем, что автор памфлета допустил здесь сознательную инсинуацию – именно в памфлетных целях. В «плюс» или в «минус» он ставил Фемистоклу мнимое ученичество у знаменитых философов – пока сказать трудно; возможно, далее мы встретим данные, которые позволят внести в вопрос некоторую ясность.

Stesimbr. FGrHist. 107. F2 = Plut. Them. 4. 3–4: «С этого времени¹⁶ понемногу увлекая и обращая город к морю, – дескать, в сухопутных сражениях афиняне и с соседями сражаться не способны, а с силой, даваемой кораблями, они смогут и варваров отразить, и над Элладой властвовать, – он (Фемистокл. – *И. С.*), как говорит Платон, превратил убежденных гоплитов в матросов и моряков и тем дал повод себя упрекать в том, что он, Фемистокл, отняв у граждан копье и щит, унизил афинский народ до гребцовской скамьи и весла. Он сделал это, как повествует Стесимброт, одержав победу над Мильтиадом, который ему возражал».

Не вполне ясно, что следует в данном пассаже относить к Стесимброту – только последнюю фразу о победе Фемистокла над Мильтиадом или также предшествующее ему оценочное суждение об унижении афинского народа Фемистоклом. Более вероятным кажется второй вариант, и, таким образом, выясняется, что отношение Стесимброта к Фемистоклу было скорее отрицательным. Он, похоже, осуждал автора «морской программы» с позиций традиционной полисной гоплитской доблести. Воплощением последней предстает у него Мильтиад, этот «лев Марафона». Может быть, в данном контексте следует трактовать и приписанный Стесимбротом Фемистоклу в предыдущем фрагменте интерес к философии: дескать, напитался человек «новомодными учениями» и повлек свой город по неверному пути...

Что же касается главного оппонента Фемистокла и защитника идеи укрепления сухопутных сил, а не флота, обычно в традиции,

¹⁶ Со времени начала реализации «морской программы Фемистокла» в 480-х гг. до н. э.

начиная уже с Геродота, эту роль играет, как известно, не Мильтиад, а Аристид, что, конечно, в хронологическом плане более корректно – эти два политика жестко соперничали на всем протяжении 480-х гг. до н. э., а Мильтиада не стало уже в самом начале этого десятилетия. Однако и возможность противостояния Фемистокла с Мильтиадом отрицать не следует. Фемистокл стал архонтом-эпонимом (а в те времена эта должность еще отнюдь не была си-некурой, какой она стала впоследствии, а давала реальный, весьма высокий вес в политической жизни) еще до Марафонской битвы; насколько можно судить, именно в его архонтат (или чуть позже) в Афины возвратился Мильтиад, изгнанный персами с Херсонеса Фракийского. А именно в год этого архонтата Фемистокла, следует напомнить, началось строительство и укрепление Пирея. Практически несомненно, что Фемистокл уже тогда вынашивал какие-то планы, связанные с морем, Мильтиад стал против его действий возражать, но Фемистоклу удалось отстоять свою линию.

Stesimbr. FGrHist. 107. F3 = Plut. Them. 24. 5 – 25. 1 (речь идет о событиях тех времен, когда Фемистокл был осужден на смерть и объявлен в розыск, но еще не перебрался к персам, поэтому скитался по греческому миру): «Туда же¹⁷ ахарнянин Эпикрат отослал к нему жену и детей, выкрыв их из Афин, и позже Кимон добился осуждения этого Эпикрата на смерть, как повествует Стесимброт. А потом он же, – уж не знаю, забыв ли об этом или Фемистокла изображая забывшим, – говорит, что тот поплыл на Сицилию и просил у тирана Гиерона¹⁸ дочь в жены, обещая сделать эллинов подвластными ему; когда же Гиерон отверг его предложение, Фемистокл отправился в Азию. Но не похоже, что так было...»

Оговорим, что наличие живой супруги само по себе еще не могло воспрепятствовать Фемистоклу набиваться в зятя Гиерону: с женой легко можно было развестись ради более престижной и выгодной партии (тем более что Фемистокл в своей жизни был женат несколько раз, так что лишний брак не был бы для него чем-то принципиально новым), а дети в любом случае остались бы с ним. Впрочем, реальность визита Фемистокла к тирану является крайне маловероятной. Он был осужден и ударился в бега в 467 г. до н. э., и в том же самом году скончался Гиерон, причем перед смертью долго и тяжело болел. Таким образом, и здесь Стесимброт предстает перед нами скорее как тенденциозный памфлетист, чем как объективный историк. Общая же тональность фрагмента

¹⁷ Ко двору Адмета, эпирского царя, где на некоторое время Фемистокл нашел убежище.

¹⁸ Гиерон I, знаменитый сиракузский тиран.

по отношению к Фемистоклу вновь является негативной: ему приписывается готовность ради личных благ подчинить Элладу тиранической власти. В следующих нескольких фрагментах речь идет уже о другом выдающемся политике и полководце – Кимоне, сыне Мильтиада.

Stesimbr. FGrHist. 107. F4 = Plut. Cim. 4: «Итак, Мильтиад, наказанный штрафом в пятьдесят талантов и взятый под арест вплоть до уплаты, скончался в тюрьме, а Кимон, оставшийся совсем юношей с сестрой (знаменитой Эльпиникой. – *И. С.*), еще незамужней девушкой, первое время не пользовался славой в городе и имел дурную репутацию человека беспорядочного поведения и любителя выпить, напоминающего своей натурой собственного деда Кимона¹⁹, которого за глупость, говорят, прозвали Коалемом (“олухом”). А Стесимброт Фасосский, живший почти в одно время с Кимоном, говорит, что он не был обучен ни мусическому искусству, ни какой-либо другой науке из числа свойственных свободным людям и распространенных у эллинов, что от него были совершенно далеки аттические красноречие и словоохотливость, что в его характере было много благородного и искреннего и что он был по складу души скорее муж пелопоннесский – “и груб, и прост, но в подвигах велик”²⁰, подобно Еврипидову Гераклу: ведь можно прибавить эти слова к тому, что сказано Стесимбротом. Его еще в молодости обвиняли в том, что он состоял в любовной связи с сестрой. Ведь говорят, что Эльпиника и в целом не была добропорядочного поведения... Но есть и такие, которые говорят, что Эльпиника жила с Кимоном не тайно, а в открытом браке...»

Слова об инцесте с сестрой²¹ даются без ссылки на Стесимброта и могут к нему не восходить. Нам даже думается, что они, скорее всего, и не восходят к нему: подобная деталь окрашивала бы образ Кимона в черный цвет, а у Стесимброта дается в целом благоприятная, позитивная характеристика этого человека. Он сравнивается с пелопоннесцем, т. е. фактически со спартанцем (полагаем, здесь еще и намек на лаконофильские убеждения Кимона, по поводу которых см. ниже в связи с фрагментами F5, F6 и F7), и даже с Гераклом. А то, что ему приписывается полная необразованность (однако, согласно свидетельству Иона Хиосского, это не соответствует действительности: Ion FGrHist. 392. F13), – так это для Стесимброта

¹⁹ Кимон Старший – трехкратный олимпийский победитель в состязаниях колесниц, весьма известная личность в Афинах VI в. до н. э.

²⁰ Стих из несохранившейся трагедии Еврипида цитируется в переводе В.В. Петуховой.

²¹ В связи с традицией об этом инцесте см. [Piccirilli 1984].

тоже скорее похвала. Фемистокла фасосский автор не любит, а притом всячески декларирует его философскую изоциренность, даже вопреки очевидности.

Stesimbr. FGrHist. 107. F5 = Plut. Cim. 14 (сказано в связи с кампанией Кимона в Северной Эгеиде, в районе Херсонеса Фракийского и Фасоса, родины Стесимброта): «А он (Кимон. – И. С.), имея, как казалось, возможность оттуда напасть на Македонию и сильно ее разграбить, но не пожелав сделать это, был обвинен в том, что поступил так, получив взятку от царя Александра²², и предстал перед судом, причем его враги объединились против него. В защитительной речи перед судьями он говорил, что является проксеном не ионийцев или фессалийцев, – в отличие от других, которые пользуются услугами этих богачей и имеют выгоду от них, – а лакедемонян²³, подражая и любя их простоту и воздержность, которой он не предпочтет никакое богатство; а гордится-де он тем, что сам обогащает город за счет врагов. Стесимброт же, упоминая об этом суде, говорит, что Эльпиника, моля за Кимона, пришла к дверям Перикла – ведь он был самым серьезным из обвинителей, – а он, улыбнувшись, сказал: “Стара ты, стара, Эльпиника, чтобы хлопотать о таких делах”. Однако на суде, по словам Стесимброта, он был чрезвычайно мягок к Кимону и только один раз, как бы для порядка, высказался в пользу обвинения».

Вряд ли Стесимброт был очевидцем судебного процесса, о котором идет речь: он все-таки жил, как мы видели, не во времена Кимона, а «почти» во времена Кимона, т. е. в годы доминирования Перикла. Интереснее другое: если поведение Перикла на суде – факт публичный, то его беседа с Эльпиникой – факт сугубо частный, и как Стесимброту он мог стать известен? Поскольку беседа, надо полагать, происходила с глазу на глаз, то рассказать о ее содержании мог только кто-нибудь из двух ее участников: либо Перикл, либо Эльпиника. Последняя, заметим, была еще жива на момент окончания войны Афин с Самосом в 439 г. до н. э. (Plut. Pericl., 28), и Стесимброт вполне мог ее застать. Интересна также следующая деталь: Стесимброт был фасосцем, но уроженцем того же острова был и знаменитейший живописец того времени Полигнот, работавший в Афинах при Кимоне (в частности, украшавший картинами Расписную стую). Притом Полигнот был близок к Эльпинике (Plut. Cim. 4). Вполне допустимым поэтому представляется следующий ход мысли: Эльпиника могла поведать о том, что ей сказал

²² Македонский царь Александр I Филэлин правил в 495–454 гг. до н. э.

²³ В этом месте у Плутарха порча текста, наряду с лакедемонянами совершенно не к месту появляются македоняне, которых издатели атетируют.

Перикл, Полигноту, а последний потом передал ее слова своему согражданину Стесимброту.

Stesimbr. FGrHist. 107. F6 = Plut. Cim. 16. 1–2: «Итак, он (Кимон. – *И. С.*) был с самого начала лаконофилом и из сыновей-близнецов одного назвал Лакедемонием, а другого Элеем. Как повествует Стесимброт, они родились у него от женщины-клиторянки, и поэтому Перикл часто попрекал их происхождением по материнской линии. Но Диодор Периегет²⁴ говорит, что и они, и третий сын Кимона Фессал родились от Исодики, дочери Евриптолема, сына Мегакла. Кимон же был возвышен лакедемонянами, тогда враждовавшими с Фемистоклом...»

В связи с данным утверждением Стесимброта существует даже определенная литература [Piccirilli 1982; Cromey 1991]. Оно очевидным образом неверно: перечисленные здесь сыновья Кимона (кстати, «Элей» – неверное написание, это имя в действительности писалось «Улей») родились в его законном браке с коренной афинячкой Исодикой из рода Алкмеонидов. Слово же «клиторянка» можно понимать, с одной стороны, как обозначение уроженки города Клитор в Аркадии, с другой же – как обсценное ругательство со смыслом, в общем-то, примерно понятным и поныне.

Даже независимо от факта тенденциозной субъективности большинства сообщений Стесимброта, в данном случае мы, возможно, просто имеем дело с «псевдоперсоной», возникшей в результате порчи рукописной традиции. Высказывалось мнение, что изначально в тексте, из которого происходит этот пассаж, говорилось не о «женщине-клиторянке» (Κλειτορία), а об «оскверненной женщине» (γυναικὸς... ἀλιτηρία). Так была названа Исодика, принадлежавшая к роду Алкмеонидов, над которым тяготела «Килонова скверна». Но уже ко времени Плутарха в данный нарративный памятник вторглось искажение, в результате которого и «появилась на свет» никогда в действительности не существовавшая женщина из Клитора.

Stesimbr. FGrHist. 107. F7 = Plut. Cim. 16. 3: «Ведь он (Кимон. – *И. С.*) и сам, по любому случаю возвеличивая Лакедемон в глазах афинян, в особенности когда случалось ему упрекать их или побуждать к чему-нибудь, по словам Стесимброта, имел обыкновение говорить: “А вот лакедемоняне не таковы”. Этим он навлек на себя зависть и некую неприязнь сограждан». Перед нами вновь указание на лаконофильство Кимона, к которому, как мы видели, Стесимброт относится скорее благожелательно. Оставшиеся фрагменты из рассматриваемого нами памфлета относятся всецело к Периклу.

²⁴ Автор рубежа IV–III вв. до н. э.

Stesimbr. FGrHist. 107. F8 = Plut. Pericl. 26. 1 (речь идет о войне Афин с Самосом): «Когда же из Афин пришел другой, больший флот и самосцы были совершенно осаждены, Перикл, взяв шестьдесят триер, поплыл во внешнее море²⁵. По мнению большинства, он хотел встретить финикийские суда, подплывающие на помощь самосцам²⁶, и сразиться с ними как можно дальше от острова; Стесимброт же говорит, что он направлялся на Кипр, но это не выглядит правдоподобным».

Если суждения Стесимброта о Кимоне относительно дружественны, то оценка им Перикла, как мы увидим далее, значительно более негативна. Данный фрагмент выглядит нейтральным, но и он может содержать скрытое обвинение. Если, согласно нашему автору, Перикл планировал плавание на Кипр, то, стало быть, он намеревался нарушить условия Каллиева мира с Персией²⁷, с момента подписания которого не прошло и десятилетия. Договор этот разграничивал «зоны интересов» в Средиземноморье между афинянами и Ахеменидами: последним запрещалось входить в Эгейское море, а афинский флот не должен был совершать военных экспедиций в такие регионы, как Египет и Кипр.

Stesimbr. FGrHist. 107. F9 = Plut. Pericl. 8. 9: «А Стесимброт рассказывает, что он (Перикл. – *И. С.*), восхваляя с трибуны павших на Самосе, говорил, что они стали бессмертными, словно боги: “Ведь самих их мы не видим, но в почестях, которые им воздаются, и в благах, которые они посылают, имеем свидетельство того, что бессмертные существуют”. Так, по его словам, обстоит дело и с теми, кто погиб за родину».

Этот фрагмент интересен тем, что в нем сохранена цитата из речи Перикла. Последний, как известно, часто получал почетное право сказать надгробную речь (эпитафий) при похоронах погибших воинов. Самый известный из этих его эпитафиев, – безусловно, тот, который был им произнесен в конце первого года Пелопоннесской войны и пересказан Фукидидом в «Истории». Здесь же перед нами другая, более ранняя надгробная речь Перикла, датируемая 439 г. до н. э. Тон фрагмента или нейтральный, или даже позитивный; впрочем, отсутствие контекста не дает права делать категоричные выводы.

²⁵ В Средиземное море из Эгейского.

²⁶ Во время осады Самоса ходили никак потом не подтвердившиеся слухи (возможно, распускавшие самим Периклом) о том, что Персия намерена оказать восставшим самосцам военную помощь.

²⁷ Хотя в историографии предпринимались попытки отрицать историчность Каллиева мира, они мало кого убедили. О Каллиевом мире см. прежде всего выкладки Э. Бадиана в [Badian 1993, pp. 1–72].

Stesimbr. FGrHist. 107. F10a = Athen. XIII. 56, p. 589de: «А был этот муж (Перикл. – *И. С.*) весьма падох на любовные дела, так что сожительствовал даже с женой своего сына²⁸, как повествует Стесимброт Фасосский, живший в одно с ним время и видевший его, в сочинении, озаглавленном “О Фемистокле, Фукидиде и Перикле”». Данный фрагмент является единственным, в котором дается указание на точное название главного сочинения Стесимброта. И в нем мы уже наблюдаем ярко выраженный негатив. Тому же сюжету, и тоже со ссылкой на рассматриваемого нами памфлетиста, посвящены более пространные пассажи Плутарха (Stesimbr. FGrHist. 107. F10b = Plut. Pericl. 13. 15–16; Stesimbr. FGrHist. 107. F11 = Plut. Pericl. 36), которые мы, впрочем, опустим, поскольку они не добавляют ничего принципиально нового к уже известной нам информации.

Сохранилось также несколько фрагментов со ссылкой на другой труд Стесимброта, имевший заголовок «О таинствах» (Περὶ τελετῶν). Это сочинение принадлежит к совсем иному жанру, и в нем, насколько можно судить, содержалась в основном мифографическая информация. Поэтому здесь оно нас не интересует, равно как и трактат того же автора по гомеровской проблематике, название которого неизвестно (в нем разбирался ряд частных вопросов, в основном тоже имеющих отношение к мифологии). Соответствующие фрагменты, конечно, отнюдь не являются столь яркими, как взятые из памфлета «О Фемистокле...»; последний, повторим, был у Стесимброта самым главным, именно тем, который увековечил его имя. Не случайно этим памфлетом активно пользовался Плутарх, который имел очень тонкое чутье на хорошие источники.

Следует сказать, что впечатление от прошедших перед нами отрывков остается довольно сильное, особенно если сравнивать их автора не с Геродотом, тоже любителем хорошего анекдота²⁹, а с прозаиками, предшествовавшими «отцу истории», такими как Гекатей Милетский, Ферекид Афинский, Гелланик Лесбосский и др. Те писали в основном о древностях, причем писали крайне сухо и непритязательно, а Стесимброт (как и Ион Хиосский) – несравненно ярче, менее архаично, так сказать. Читая эти фрагменты, как будто воочию видишь тот мир, который в них изображается. Рассказ идет о современных автору событиях, перед нами действуют не бледные фигуры героев старины, а живые люди, выдающиеся деятели истории Греции V в. до н. э. Эпитет «живой» лучше всего характеризует и стиль повествования как Иона³⁰, так и Стесимброта.

²⁸ Ксантиспа, старшего из двух законных сыновей Перикла.

²⁹ Это в полной мере акцентируется в [Flory 1987].

³⁰ О живости стиля мемуаров Иона см., в частности, [Pelling 2007].

Причем это такая живость, злободневность, что она временами доходит до тенденциозности, у Стесимброта даже до инсинуаций.

Что же касается политической направленности памфлета «О Фемистокле, Фукидиде и Перикле», она выявляется из следующего: в негативном свете в нем представлены лидеры радикальной демократии – Фемистокл и Перикл, в более позитивном – представитель противоположного лагеря Кимон (и, надо полагать, также его единомышленник Фукидид, сын Мелесия, хотя фрагментов, непосредственно сообщающих о нем, не сохранилось). Таким образом, к Стесимброту можно отнести то, что выше говорилось о греческих интеллектуалах этой эпохи в целом в связи с их скорее антидемократическими взглядами.

Литература

- Суриков 2006 – *Суриков И.Е.* Остракизм в Афинах. М.: Языки славянских культур, 2006. 640 с.
- Суриков 2015 – *Суриков И.Е.* Античная Греция: ментальность, религия, культура. М.: Языки славянской культуры, 2015. 720 с. (Opuscula selecta I)
- Суриков 2019 – *Суриков И.Е.* Семья Фемистокла в Магнесии-на-Меандре: (Малоизвестный эпизод истории греческой тирании) // Вестник древней истории. 2019. Т. 79. № 3. С. 569–585.
- Суриков 2021 – *Суриков И.Е.* Античная Греция: механизмы политической жизни. М.: Изд. дом ЯСК, 2021. 688 с. (Opuscula selecta III)
- Туманс 2004 – *Туманс Х.* Псевдо-Ксенофонт – «старый олигарх» или демократ? // Вестник древней истории. 2004. № 3 (250). С. 14–27.
- Badian 1993 – *Badian E.* From Plataea to Potidaea. Studies in the history and historiography of the Pentecontaetia. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993. XII, 264 p.
- Cromey 1991 – *Cromey R.D.* The mysterious woman of Kleitor // American Journal of Philology. 1991. Vol. 112. No. 1. P. 87–101.
- Eder, Heftner 2002 – *Eder B., Heftner H.* Т 18–21. [Andokides] 4, Gegen Alkibiades. Vorbemerkungen: Verfasserschaft und Abfassungszeit der Rede // Ostrakismos-Testimonien I: Die Zeugnisse antiker Autoren, der Inschriften und Ostraka über das athenische Scherbengericht aus vorhellenistischer Zeit (487–322 v. Chr.) / Hg. von P. Siewert. Stuttgart: Steiner, 2002. S. 277–282.
- Farrar 1994 – *Farrar C.* The origins of democratic thinking. The invention of politics in classical Athens. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. X, 301 p.
- Flory 1987 – *Flory S.* The archaic smile of Herodotus. Detroit: Wayne State University Press, 1987. 204 p.
- Fuks 2010 – *Fuks A.* The ancestral constitution. Four studies in Athenian party politics in the end of the fifth century B.C. L.; N.Y.: Routledge, 2010. IX, 124 p.

- Furley 1989 – *Furley W.D.* Andokides IV ('Against Alkibiades'). Fact or fiction? // *Hermes*. 1989. Bd. 117. Ht. 2. S. 138–156.
- Gagarin 2002 – *Gagarin M.* Antiphon the Athenian. Oratory, law, and justice in the age of the sophists. Austin, University of Texas Press, 2002. XI, 222 p.
- Heftner 2001 – *Heftner H.* Die pseudo-andokideische Rede "Gegen Alkibiades" ([And.] 4) – ein authentischer Beitrag zu einer Ostrakophoriendebatte des Jahres 415 v. Chr.? // *Philologus*. 2001. Bd. 145. Ht. 1. S. 39–56.
- Jennings, Katsaros 2007 – *Jennings V., Katsaros A.* Introduction // *The world of Ion of Chios* / Ed. by V. Jennings, A. Katsaros. Leiden; Boston: Brill, 2007. P. 1–14.
- Marr, Rhodes 2015 – *Marr J.L., Rhodes P.J.* The 'Old Oligarch'. The constitution of the Athenians attributed to Xenophon. Oxford: Oxbow Books, 2015. XI, 178 p.
- Nails 2002 – *Nails D.* The People of Plato. A prosopography of Plato and other Socratics. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2002. XLIII, 414 p.
- Ober 1998 – *Ober J.* Political dissent in democratic Athens. Intellectual critics of popular rule. Princeton: Princeton University Press, 1998. XV, 417 p.
- Pelling 2007 – *Pelling C.* Ion's *Epidemiai* and Plutarch's Ion // *The world of Ion of Chios* / Ed. by V. Jennings, A. Katsaros. Leiden; Boston: Brill, 2007. P. 75–109.
- Pelling 2016 – *Pelling C.* Herodotus, Polycrates – and maybe Stesimbrotus too? // *Journal of Hellenic Studies*. 2016. Vol. 136. P. 113–120.
- Piccirilli 1982 – *Piccirilli L.* Γυνή Κλειτορία, κλειτορία, ἀλτηρία moglie di Cimone // *Rivista di filologia e d'istruzione classica*. 1982. Vol. 110. Fasc. 3. P. 278–282.
- Piccirilli 1984 – *Piccirilli L.* Il filolaconismo, l'incesto e l'ostracismo di Cimone // *Quaderni di storia*. 1984. Vol. 10. No. 19. P. 171–177.
- Rhodes 1985 – *Rhodes P.J.* A commentary on the Aristotelian *Athenaion Politeia*. Oxford: Clarendon Press, 1985. XIII, 795 p.
- Schachermeyr 1965 – *Schachermeyr F.* Stesimbrotos und seine Schrift über die Staatsmänner. Wien: Böhlau, 1965. 23 S.
- Schachermeyr 1974 – *Schachermeyr F.* Forschungen und Betrachtungen zur griechischen und römischen Geschichte: Herausgegeben aus Anlass seines 80. Geburtstages. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1974. VII, 456 S.
- Wade-Gery 1958 – *Wade-Gery H.T.* Essays in Greek history. Oxford: Blackwell, 1958. XVI, 301 p.

References

- Badian, E. (1993), *From Plataea to Potidaea. Studies in the history and historiography of the Pentecontaetia*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, USA.
- Cromey, R.D. (1991), "The mysterious woman of Kleitor", *American Journal of Philology*, vol. 112, no. 1, pp. 87–101.
- Eder, B. and Heftner, H. (2002), "T 18–21. [Andokides] 4, Gegen Alkibiades. Vorbemerkungen: Verfasserschaft und Abfassungszeit der Rede", in Siewert, P.

- (ed.), *Ostrakismos-Testimonien I: Die Zeugnisse antiker Autoren, der Inschriften und Ostraka über das athenische Scherbengericht aus vorhellenistischer Zeit (487–322 v. Chr.)*. Steiner, Stuttgart, Germany, S. 277–282.
- Farrar, C. (1994), *The origins of democratic thinking. The invention of politics in classical Athens*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Flory, S. (1987), *The archaic smile of Herodotus*, Wayne State University Press, Detroit, Michigan, USA.
- Fuks, A. (2010), *The ancestral constitution. Four studies in Athenian party politics in the end of the fifth century B.C.* Routledge, London, UK, New York, USA.
- Furley, W.D. (1989), “Andokides IV (‘Against Alkibiades’). Fact or fiction?”, *Hermes*, Bd. 117, Ht. 2, SS. 138–156.
- Gagarin, M. (2002), *Antiphon the Athenian. Oratory, law, and justice in the age of the sophists*, University of Texas Press, Austin, Texas, USA.
- Heftner, H. (2001), “Die pseudo-andokideische Rede ‘Gegen Alkibiades’ ([And.] 4) – ein authentischer Beitrag zu einer Ostrakophoriedebatte des Jahres 415 v. Chr.?”, *Philologus*, Bd. 145, Ht. 1, SS. 39–56.
- Jennings, V. and Katsaros, A. (2007), “Introduction”, in Jennings, V. and Katsaros, A. (eds.), *The world of Ion of Chios*, Brill, Leiden, Netherlands, Boston, Mass., USA, pp. 1–14.
- Marr, J.L. and Rhodes, P.J. (2015), *The ‘Old Oligarch’. The constitution of the Athenians attributed to Xenophon*, Oxbow Books, Oxford, UK.
- Nails, D. (2002), *The people of Plato. A prosopography of Plato and other Socratics*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, Indiana, USA.
- Ober, J. (1998), *Political dissent in democratic Athens. Intellectual critics of popular rule*, Princeton University Press, Princeton, USA.
- Pelling, C. (2007), “Ion’s *Epidemiai* and Plutarch’s Ion”, in Jennings, V. and Katsaros, A. (eds.), *The world of Ion of Chios*, Brill, Leiden, Netherlands, Boston, USA, pp. 75–109.
- Pelling, C. (2016), “Herodotus, Polycrates – and maybe Stesimbrotos too?”, *Journal of Hellenic Studies*, vol. 136, pp. 113–120.
- Piccirilli, L. (1982), “Γυνὴ Κλειτορία, κλειτορία, ἀλιτηρία moglie di Cimone”, *Rivista di filologia e d’istruzione classica*, vol. 110, fasc. 3, pp. 278–282.
- Piccirilli, L. (1984), “Il filolaconismo, l’incesto e l’ostracismo di Cimone”, *Quaderni di storia*, vol. 10, no. 19, pp. 171–177.
- Rhodes, P.J. (1985), *A commentary on the Aristotelian Athenaion Politeia*, Clarendon Press, Oxford, UK.
- Schachermeyr, F. (1965), *Stesimbrotos und seine Schrift über die Staatsmänner*, Böhlau, Wien, Österreich.
- Schachermeyr, F. (1974), *Forschungen und Betrachtungen zur griechischen und römischen Geschichte: Herausgegeben aus Anlass seines 80. Geburtstages*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, Österreich.
- Surikov, I.E. (2006), *Ostrakizm v Afinakh* [Ostracism in Athens], Yazyki slavyanskikh kul’tur, Moscow, Russia.

- Surikov, I.E. (2015), *Antichnaya Gretsija: mental'nost', religiya, kul'tura* [Ancient Greece. Mentality, religion, culture], Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, Russia. (*Opuscula selecta I*)
- Surikov, I.E. (2019), "Themistocles' family in Magnesia on the Maeander: (A little-known episode from the history of Greek tyranny", *Vestnik drevnei istorii*, vol. 79, no. 3, pp. 569–585.
- Surikov, I.E. (2021), *Antichnaya Gretsija: mekhanizmy politicheskoi zhizni* [Ancient Greece. Machinery of political life], Izdatel'skii dom YaSK, Moscow, Russia. (*Opuscula selecta III*)
- Tumans, H. (2004), "Pseudo-Xenophon, an 'Old Oligarch' or a democrat?", *Vestnik drevnei istorii*, vol. 250, no. 3, pp. 14–27.
- Wade-Gery, H.T. (1958), *Essays in Greek history*, Blackwell, Oxford, UK.

Информация об авторе

Игорь Е. Суриков, доктор исторических наук, профессор, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Россия; 119334, Россия, Москва, Ленинский пр-т, д. 32а;

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; isurikov@mail.ru

Information about the author

Igor E. Surikov, Dr. in Sci. (History), professor, Institute of World History, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 32a, Leninsky Av., Moscow, Russia, 119334;

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; isurikov@mail.ru

Сюжет «Семь таинств» в русском искусстве XVII в. и его книжный источник

Людмила Б. Сукина

*Институт программных систем им. А.К. Айламазяна РАН,
Переславль-Залесский, Россия, lbsukina@gmail.com*

Аннотация. В статье рассматривается один из довольно редких для русского искусства XVII в. сюжетов, «Семь таинств». Его источником были гравюры изданий типографии Киево-Печерской лавры, входивших в число книжных «проектов» главы Киевской митрополии Константинопольской православной церкви Петра Могилы (1632–1647). Немногочисленные изображения на этот сюжет давно известны исследователям, но происхождение его вариаций не было установлено. Эта проблема исследуется на примерах двух икон последней четверти XVII в. «Распятие с семью Таинствами». Их отличительная черта – изображение на первом плане необязательного для всех христиан Таинства брака. Автор статьи предполагает, что создание такой иконографии было связано с бракосочетанием царя Федора Алексеевича. Развитие эстетики барокко подтолкнуло художников также к соединению в одной композиции элементов разных иконографических схем и созданию усложненного варианта Животворящего древа со сценами семи Таинств и Страстного цикла. Они пользовались несколькими литературными и визуальными источниками. Сохранившиеся образцы такой композиции демонстрируют вариативность ее иконографии и творческий характер работы русских иконописцев XVII в., которые могли создавать на один и тот же сюжет вполне самостоятельные произведения с ярко выраженными индивидуальными особенностями.

Ключевые слова: русское искусство XVII в., икона, гравюра, старопечатная книга, сюжет, иконография, вариативность

Для цитирования: Сукина Л.Б. Сюжет «Семь таинств» в русском искусстве XVII в. и его книжный источник // Вестник РГГУ. Серия «Культурология». 2023. № 2. С. 88–101. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-2-88-101

The motif of the “Seven Sacraments” in Russian art of the 17th century and its book source

Liudmila B. Sukina

*The Program Systems Institute of RAS,
Pereslavl-Zalessky, Russia, lbsukina@gmail.com*

Abstract. The article deals with a rather rare for Russian art of the 17th century story of the Seven Sacraments. Its source was the engravings of the printing house of the Kyev Pechersk Lavra, which were among the book “projects” of the head of the Kyiv Metropolis of the Constantinople Orthodox Church, Petro Mohyla (1632–1647). A few images of that motif have long been known to researchers, but the origin of its variations has not been revealed. The issue is studied on the examples of two icons of the last quarter of the 17th century “Crucifixion with the Seven Sacraments”. Their distinguishing feature is the depicting the optional for all Christians sacrament of marriage in the foreground. The author of the article suggests that the creation of such an iconography was associated with the marriage of Tsar Feodor Alekseyevich. The development of baroque aesthetics also prompted artists to combine elements of different iconographic schemes in one composition and create a complicated version of the Life-Giving Tree with scenes of the seven Sacraments and the Passion of Jesus cycle. They used several literary and visual sources. The surviving samples of such a composition demonstrate the variability of its iconography and the creative nature of the work of Russian icon painters in the 17th century, who could create completely independent works on the same subject with pronounced individual characteristics.

Keywords: Russian art of the 17th century, icon, engraving, early printed book, plot, iconography, variability

For citation: Sukina, L.B. (2023), “The motif of the ‘Seven Sacraments’ ” in Russian art of the 17th century and its book source”, *RSSU/RGGU Bulletin “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 88–101, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-2-88-101

Для русского искусства XVII в. (иконописи, фрески и книжной миниатюры) характерно обилие и разнообразие сюжетов, какого не было в предшествующее время. Их источниками были многочисленные изображения, попавшие в Россию первых Романовых, как правило, в виде гравюр, иллюстрирующих книги, ввозимые из стран Западной и Восточной Европы.

В последнее время многие из этих источников были выявлены специалистами. Благодаря музейным выставкам и изданиям они стали известны и доступны широкому кругу исследователей. В первую очередь это гравированные западноевропейские Библии и Евангелия, находившиеся в распоряжении русских иконописцев XVII в.¹

Однако существует еще и круг сюжетов, заимствованных из книг «литовской» печати, созданных и тиражированных преимущественно в украинских типографиях и рассылавшихся с благословения царя, патриарха и церковных соборов по епархиям и крупным монастырям Русского государства. Их могли рекомендовать иконописцам заказчики, так или иначе находившиеся в тесном общении с представителями высшей церковной иерархии.

В данной статье мы рассмотрим один из довольно редких для русского искусства XVII в. сюжет «Семь таинств». Его источником были гравюры изданий типографии Киево-Печерской лавры, входивших в число книжных «проектов» главы Киевской митрополии Константинопольской православной церкви Петра Могилы (1632–1647). Немногочисленные изображения на этот сюжет давно известны исследователям, но происхождение его вариаций не было установлено.

*Сюжет «Семь таинств»
в учительном богословии
Петра Могилы
и творчестве гравера Илии*

Сюжет «Семь таинств» был распространен в западноевропейской средневековой книжности и искусстве, но в русской культуре на него обратили внимание только в период перехода из Средневековья в Новое время. Тогда благодаря трансферу богословских идей через белорусскую и украинскую книжность произошло повышение интереса к некоторым вопросам христианской догматики, ранее не особенно занимавшим русское духовенство. К числу книг, составители которых обращались к толкованию догматов, принадлежал Евхологион (Требник) Петра Могилы, изданный

¹ См., например: Евангелие Иеронима Наталиса: Каталог выставки ЦМИАР / Сост. Л.И. Алехина, А.В. Гамлицкий. М., 2019; Библия Пискатора – настольная книга русских иконописцев: Каталог выставки ГТГ. М., 2019; Theatrum biblicum: Библия Пискатора 1643 года из собрания Государственной Третьяковской галереи. М., 2020.

в типографии Киево-Печерской лавры в 1646 г. на церковно-славянском языке и неоднократно переиздававшийся в середине и, в сокращенном варианте, во второй половине XVII в.²

Сам Петр Могила основной задачей своего труда считал исправление ошибок прежних составителей православных Требников для нужд русской церкви, допущенных по причине недостаточного уровня осведомленности и отсутствия в России, а также в западнорусских и южнорусских землях пастырей, обладавших необходимым богословским знанием о «материи и форме» в Таинстве. Его Евхологион содержал не только подробное руководство к совершению Таинств, но и наставления, как понимать смысл каждого из них.

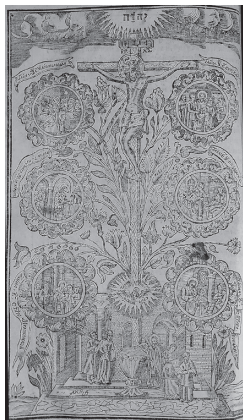
Исследователи книжной деятельности Петра Могилы давно обратили внимание, что в Евхологионе оказались элементы описания католических ритуалов, в том числе имеющего отношение к толкованию Таинств чина бракосочетания. Митрополит Макарий (Булгаков) и Ф.И. Титов полагали, что дело не в «латинстве» Могилы, которого тот всячески сторонился, а в его подчеркнутом следовании «старине». При составлении Евхологиона он использовал книги из лаврской библиотеки, в которые тексты католических требников попали еще задолго до него³.

Наглядные представления о системе христианских Таинств и всяком Таинстве в отдельности давали иллюстрировавшие Евхологион гравюры на дереве. Большинство из них были выполнены известным мастером Илией, работавшим в это время на Киевскую лаврскую типографию. Они выдержаны в стилистике раннего восточнославянского барокко [Степовик 1982, с. 58–65]. Вполне вероятно, что в качестве образцов для гравюр Илия использовал иллюстрации тоже каких-то старых книг из собрания типографии. Вопрос об источниках создаваемых им иконографических композиций и образов почти не исследован.

Из всех гравюр особенно впечатляет сложная символическая композиция, предваряющая рассуждения Петра Могилы о значении Таинств в православном вероучении и благочестии. В правом нижнем углу видна подпись автора «ИЛИА». Слева, внизу – дата создания 1664 г. (Ил. 1).

² [Петр Могила]. Евхологион (Требник). Киев, 1646. Сокращенная редакция: Евхологион (Требник). Львов, 1668, 1682 и 1695 (с титульным листом, награвированным Василием Ушакевичем).

³ Макарий (Булгаков), митр. История русской церкви. М., 1882. Т. 11. С. 608–609; Титов Ф.И. Типография Киево-Печерской лавры: Исторический очерк (1606–1616–1916). Киев, 1916. Т. 1. С. 262–264.



Ил. 1. Мастер Илия. Семь Таинств.
Гравюра из Евхологиона Петра Могилы. 1644 г.

Основу композиции гравюры составляет изображение «Животворящего дерева» в виде процветшего Креста с распятым Христом. В нижней части листа, у корня дерева представлен ступенчатый подиум. На нем, «внутри» храмового интерьера разыгрывается сцена крещения в купели младенца и записи свершающегося Таинства в специальной церковной книге. Над этой сценой парит голубь («Дух Святой»). Надпись на окружающем его «сиянии» гласит, что это «тайна перва» Святого Крещения. Отметим, что этой надписью устанавливается вполне определенная иерархия Таинств, соответствующая их очередности в тексте Евхологиона.

Остальные шесть Таинств изображены в круглых медальонах, представляющих собой подобие венчиков цветов. Они имеют буквенную нумерацию и наименования, написанные на лентах-бандеролях, прилегающих к каждому «цветку». Их нумерация соответствует следующему порядку (снизу вверх и слева направо):

- 2 – Тайна Миропомазания;
- 3 – Тайна Тела и Крови (Пресуществления даров);
- 4 – Тайна Покаяния;
- 5 – Тайна посвящения в духовный сан;
- 6 – Тайна Елеопомазания;
- 7 – Тайна Супружества.

Яркой деталью композиции, обращающей на себя внимание, является натуралистично изображенная струя крови, хлещущая из раны Христа в правом подреберье прямо в потир, который держит

в обеих руках священник в сцене Пресуществления даров. Это лишний раз наводит на мысль о западном образце иконографии гравюры.

Петр Могила умер через две недели после выхода Евхологиона из типографии и не успел получить на него одобрение иерархов русской церкви. Тем не менее издание и его последующие тиражи довольно широко разошлись по епархиям. Особенного влияния на книжную «справу» этот Требник не имел, но его фрагменты включались в богослужебные книги, использовались при совершении обрядов и в проповеднической практике. Его выразительные гравюры с необычными для русского церковного искусства сюжетами вскоре заинтересовали иконописцев и их заказчиков, испытывавших стремление к «новизне», характерное, как показала И.Л. Бусева-Давыдова, именно для XVII в. [Бусева-Давыдова 2008, с. 25–27].

Распятие с семью Таинствами на русских фресках и иконах

Как полагала Е.С. Овчинникова, иконография гравюры Евхологиона 1646 г. «Семь Таинств» впервые была использована в стенописи церкви Троицы в Никитниках, выполненной в 1652–1653 гг. костромскими мастерами фрески. Композиция Распятия с растительным орнаментом и семью круглыми медальонами с изображением Таинств находится в конхе главной алтарной абсиды. По наблюдениям исследовательницы, в конце XVII в. подобные росписи появятся и в храмах Поволжья [Овчинникова 1970, с. 89]. Но, на наш взгляд, иконография церковных фресок все-таки заметно отличается от гравюры мастера Илии с ее компактной, плотной композицией. Возможно, причина ее вольной трактовки, превращающей догматическое изображение в почти декоративную роспись, где много места отводится орнаментике, кроется в специфике стенописи, композиционное решение которой необходимо было согласовывать с архитектурными особенностями храмов, учитывая криволинейные поверхности сводов. Не исключено, что мастерам фрески была известна и какая-то иная, не восходящая напрямую к изданию Евхологиона Петра Могила, иконография Распятия с Таинствами, больше соответствовавшая стоявшим перед ними задачам.

Строго организованную, насыщенную микросюжетами, деталями и надписями иконографическую схему книжной иллюстрации намного легче без потерь и изменений перенести на плоскость

иконной доски. Поэтому самые близкие к гравюре Евхологиона варианты иконографии обнаруживаются среди иконописных произведений. Этот факт ускользнул от внимания специалистов, и в данной статье мы впервые попытаемся показать связь между двумя иконами последней четверти XVII в. на сюжет Распятия с семью Таинствами и гравюрами к изданиям, в работе над которыми принимал участие Петр Могила.

Подчеркнем, что обе иконы, о которых пойдет речь, были созданы на три-четыре десятилетия позднее гравюры мастера Илии. За это время влияние барокко в русском искусстве только усилилось, что привело к усложнению иконографических программ, расширению их за счет дополнительных сюжетных линий и комплексов. Теперь в одной иконе могут соединяться элементы нескольких литературных источников и визуальных образцов.

*«Распятие с семью Таинствами»
Степана Казаринова. 1682 г.*

В 1682 г. известным иконописцем из Переславля-Залесского Степаном (Стефаном) Логиновым Казариновым⁴ была написана икона, за которой в музейных инвентарных документах и литературе закрепилось название «Распятие с семью Таинствами»⁵, хотя ее сюжет несколько сложнее. Произведение хранится в Переславском музее-заповеднике⁶, куда поступило в 1925 г. из городского Спасо-Преображенского собора. Икона имеет довольно большие размеры 162 × 137 см (Ил. 2).

Габариты иконной доски позволили насытить композицию дополнительными сюжетными элементами, придав ей новые смысловые коннотации. Слева и справа от Распятия изображены крупные фигуры Богородицы и Иоанна Богослова в позах предстоящих. Сам Крест «процвел» шестью круглыми цветами-медальонами со сценами Таинств (снизу вверх и слева направо): Покаяние, Елеосвящение, Причастие, Священство, Крещение, Миропомазание. В отличие от гравюры Илии названия и буквенная нумерация

⁴ Подробнее о нем см.: *Сукина Л.Б.* Казаринов Степан (Стефан) Логинов // *Словарь русских иконописцев XI–XVII вв.* / Ред.-сост. И.А. Кочетков. М., 2003. С. 313–314.

⁵ См., например: *Попова Т.Л.* Иконы из собрания Переславского музея-заповедника. Рыбинск, 2015. С. 108–116.

⁶ Переславль-Залесский – историко-художественный музей-заповедник. Инв. № ПЗМ–2147, ЖТ–119.



*Ил. 2. Степан (Стефан) Казаринов.
Распятие с семью Таинствами. Икона. 1682 г.
Переславский музей-заповедник*

Таинств помещены в самом медальоне, под изображением. На ободках медальонов прочитываются сокращенные цитаты из Третьяка, толкующие смысл представленных в них ритуалов.

У Илии композиция каждого Таинства идеально вписана в форму круга. Рисунок плотно заполняет плоскость медальона, для чего гравер активно использовал архитектурные элементы интерьера, в котором совершается действие.

Степан Казаринов тоже в целом успешно справился с задачей согласования фигур персонажей с круглящимся обрамлением. Но все сцены у него помещены на традиционный для русской иконописи XVII в. прямоугольный позем, нижняя граница которого резко отсекает сегмент круглого медальона. В изображениях Таинств торжественность и праздничность происходящего подчеркнута за счет богатой орнаментации одеяний и предметов. Фоны заполнены условным растительным орнаментом, никаких элементов архитектурного стаффажа здесь нет.

Животворящее древо на иконе дополнено шестнадцатью сценами Страстей Христовых. Они помещены среди листьев на тех же длинных и тонких ветвях, что и медальоны Таинств, но гораздо мельче по размерам и имеют другую форму – прямоугольные изображения в пышных барочных рамках. Страсти находятся под позднейшей записью, и их художественные качества трудно оценить.



Ил. 3. Василий Андреев. Распятие с чудесами.
Гравюра. Около 1680 г.

Возможно, на составителя программы оказала влияние тиражированная примерно в то же время отдельная гравюра на меди мастера Оружейной палаты Василия Андреева «Распятие с чудесами», отличающаяся сложной и дробной композицией, включающей не только изображения, но и небольшие тексты, предположительно составленные Карионом Истоминым (Ил. 3). Она неоднократно воспроизводилась русскими иконописцами конца XVII – XVIII в. [Кузнецова 2008]. Но не исключено, что существовали и другие источники усложненной иконографии «Распятия с семью Таинствами», так как прямое повторение композиционных приемов Василия Андреева в произведении Степана Казаринова не прослеживается.

Важная особенность иконы Казаринова – особое место в ее композиции сюжета «Таинство Брака». Он изображен у корня древа, там, где у Илии находилось Таинство Крещения. Христос-архиерей благословляет двух новобрачных, над головами которых мужчина и женщина в ярких праздничных нарядах придерживают «золотые» брачные венцы. Примечательно, что выделенное таким образом Таинство Брака, как и еще одно Таинство – Священства, относится к необязательным для всех. Оно совершается только по мере необходимости, чтобы зафиксировать важный жизненный шаг и выбор конкретного христианина⁷.

⁷ Христианство: Энциклопедический словарь / Под ред. С.С. Аверинцева, А.Н. Мешкова, Ю.Н. Попова. М., 1995. Т. 3. С. 7.

В краеведческой литературе долго бытовало мнение, что эта сцена на иконе Стефана Казаринова является «портретом» семьи вкладчика – подьячего переславской съезжей избы Н.М. Ведерницына. Нами было высказано сомнение по поводу этого предположения и выдвинуты другие версии появления данного варианта иконографии [Сукина 2006, с. 218–225]. В настоящее время мы полагаем, что первенствующая роль микросюжета «Таинство Брака» могла быть связана со свадьбой царя Федора Алексеевича с Марфой Матвеевной Апраксиной, которая состоялась 15 февраля 1682 г. Не случайно, что молодые на иконе изображены в царских одеждах. Соответствующая иконографическая программа могла быть составлена в Оружейной палате по случаю этого события или же ранее, в связи с предыдущим царским браком с Агафьей Семеновной Грушецкой (1680). Казаринов воспроизвел ее для заказчика, желавшего продемонстрировать свою радость по поводу свадьбы государя.

*«Распятие Христово с семьёю Таинствами
и сценами страстей Христовых»
неизвестного мастера последней четверти XVII в.*

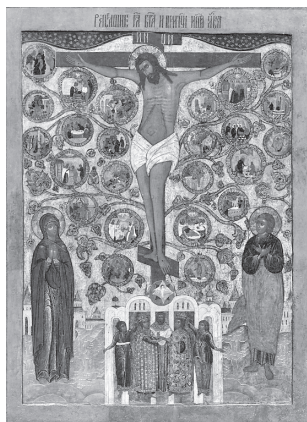
В описи собора Вязниковского Благовещенского монастыря, построенного в 1683 г. и освященного после отделки интерьера в 1689 г., упоминается еще один пример описанной выше иконографии: «На горнем месте в алтаре на правой стороне в резном киоте икона Распятие Господне в виде древа, в клеймах изображены Страсти Господни, внизу Таинство брака; писаны по золотому полю. Доска деревянная с углублением. Икона эта шириною 2 аршина, а вышиною 2 аршина 11 верш.»⁸.

Заметим, что 1689 год также был годом царского бракосочетания. В конце января государь Петр Алексеевич обвенчался с Евдокией Федоровной Лопухиной. Это событие было отмечено созданием торжественной эпиталамы Кариона Истомина «Книга любви знак в честен брак», рукопись которой была украшена миниатюрой с аллегорией на свадьбу в Кане Галилейской⁹.

Судьба памятника из Вязников неизвестна. По размерам и иконографии он близок к иконе «Распятие Христово с семьёю

⁸ Монастыри, соборы и приходские церкви Владимирской епархии / Под ред. В.В. Касаткина. Владимир, 1906. Ч. 1. С. 104.

⁹ *Карион Истомин. Книга любви знак в честен брак* / Публ. Л.И. Сазоновой. М., 1989.



Ил. 4. Неизвестный мастер.
Распятие Христово с семью Таинствами
и Страстями Христовыми. Последняя четверть XVII в.
Собрание Ф.Р. Комарова

Таинствами и Страстями Христовыми» (193,8 × 141,5 см) из коллекции Ф.Р. Комарова, которая экспонировалась в 2014 г. на выставке «Большая русская икона» в ЦВЗ «Манеж» (Москва)¹⁰ (Ил. 4).

Иконографически эта икона похожа на произведение Степана Казаринова, но есть и заметные отличия. Все медальоны на ветвях Креста круглой формы и почти одинакового размера (медальоны с Таинствами немного крупнее). Какие-либо надписи в них или рядом с ними отсутствуют. Сцены Таинств и Страстей идеально закомпонованы в форму круга, в изображениях присутствует архитектурный стаффаж. Эти две последние художественные особенности заставляют вспомнить о гравюре мастера Илии.

Как и на иконе Казаринова, к пятнадцати Страстям добавлена шестнадцатая сцена – «Крещение Господне», не относящаяся к Страстному циклу. Это позволило сделать композицию иконы симметричной. В нижних медальонах, так же как у Казаринова, расположены сцены, иллюстрирующие тему Воскресения – «Схождение во ад» и «Восстание из гроба».

¹⁰ См.: Большая русская икона: 300 икон из коллекции Феликса Комарова: избранные иконы / Сост. Н.И. Комашко. М., 2014. С. 78–79.



Ил. 5. Мастер Илия.

Гравированная заставка к «Последованию венчания»
из Евхологиона Петра Могилы. 1640 г.

Иконографически близки на обеих иконах и композиции «Таинство брака» в нижней части доски. В обоих случаях фоном служит изображение городских стен, символизирующих Иерусалим. Степан Казаринов более изобретателен в изображении архитектурных форм, у него есть даже попытки пространственных решений. Действие сюжета происходит прямо в «пейзаже».

На иконе неизвестного мастера жених и невеста сочетаются браком в «интерьере» трехнефного с двумя приделами храма. Все участники действия, включая архиерея, изображены без нимбов. Молодые, как и у Казаринова, – в пышных царских одеяниях. Женщина справа, держащая венец над невестой, показана простоволосой, в то время как голова аналогичного персонажа на переславской иконе окутана ярко-красным платом.

У «Таинства брака» на обеих иконах обнаруживаются два иконографических прототипа. Первый из них – медальон с соответствующим сюжетом с гравюры Евхологиона. Именно там композиция состоит из пяти плотно стоящих фигур. Второй источник иконографии – заставка из Евхологиона к «Последованию венчания», для которой была использована доска, награвированная Илией для Постной триоды (Киев, 1640) с предисловием Петра Могилы (Ил. 5). Оттуда заимствован подход к изображению сцены венчания на фоне фантазийных городских строений. При этом жесты и одежды персонажей на иконах явно разнятся, отличаются от их изображений на гравюрах и, вероятно, являются плодом творческого воображения и визуальных впечатлений иконописцев.

Заключение

Итак, сюжет «Семь Таинств» попал в культурный оборот в России XVII в. благодаря богословской и книжной деятельности митрополита Петра Могилы. Новые для русского искусства иконографии и высокие художественные достоинства гравюры мастера Илии, которыми проиллюстрированы Евхологион и другие издания типографии Киево-Печерской лавры 1640-х гг., не могли не привлечь внимания иконописцев и заказчиков. Но их широкому использованию в качестве иконографических образцов и примеров барочной стилистики препятствовали опасения «латинского» влияния. Поэтому композиция «Распятия с семью Таинствами» в иконописи оставалась под спудом до особого случая. Таковым, по-видимому, оказалось бракосочетание царя Федора Алексеевича, при котором новшества в сфере искусства стали применяться еще более свободно, чем при его отце Алексее Михайловиче. Но это же обстоятельство привело к трансформации иконографии сюжета, когда на первый план было вынесено «необязательное» Таинство брака, заменившее в композиции самое важное с богословской точки зрения Таинство крещения. Развитие эстетики барокко с его стремлением к пышной торжественности и избыточной декоративности подтолкнуло художников к соединению в одной композиции элементов разных иконографических схем и созданию усложненного варианта Животворящего древа со сценами Страстного цикла. Сохранившиеся образцы композиции «Распятие с семью Таинствами» немногочисленны. Тем не менее они демонстрируют вариативность ее иконографии и творческий характер работы русских иконописцев XVII в., которые могли создавать на один и тот же сюжет вполне самостоятельные произведения с ярко выраженными индивидуальными особенностями.

Литература

- Бусева-Давыдова 2008 – *Бусева-Давыдова И.Л.* Культура и искусство в эпоху перемен: Россия семнадцатого столетия. М.: Индрик, 2008. 364 с.
- Кузнецова 2008 – *Кузнецова О.Б.* Процветший крест: иконография «Плоды страданий Христовых» из церквей, музейных и частных собраний России, Германии, Италии, Финляндии, Швейцарии. М.: Индрик, 2008. 160 с.
- Овчинникова 1970 – *Овчинникова Е.С.* Церковь Троицы в Никитниках. М.: Искусство, 1970. 195 с.
- Сукина 2006 – *Сукина Л.Б.* «Семейный портрет Ведерницыных» в композиции иконы Стефана Казаринова «Распятие с семью таинствами» 1682 г. //

Ростовский архиерейский дом и русская художественная культура второй половины XVII в. Ростов, 2006. С. 218–225.

Степовик 1982 – *Степовик Д.В.* Українська графіка XVI–XVIII ст.: Еволюція образної системи. Київ: Наукова думка, 1982. 332 с.

References

Buseva-Davydova, I.L. (2008), *Kul'tura i iskusstvo v epokhu peremen: Rossiya semnadsatogo stoletiya* [Culture and art in an era of change. Russia in the seventeenth century], Indrik, Moscow, Russia.

Kuznetsova, O.B. (2008), *Prosvetshii krest: ikonografiya «Plody stradanii Khristovykh» iz tserkvei, muzeinykh i chastnykh sobranii Rossii, Germanii, Italii, Finlyandi, Shveitsarii* [Blooming cross. Iconography “Fruits of the Passion of Christ” from churches, museums and private collections in Russia, Germany, Italy, Finland and Switzerland], Indrik, Moscow, Russia.

Ovchinnikova, E.S. (1970), *Tserkov' Troitsy v Nikitnikakh* [Trinity Church in Nikitniki], Iskustvo, Moscow, Russia.

Stepovik, D.V. (1982), *Ukrains'ka grafika XVI–XVIII st.: Evolyutsiya obraznoi sistemy* [Ukrainian graphics of the 16th – 18th centuries. Evolution of the figurative system], Naukova dumka, Kiev, USSR.

Sukina, L.B. (2006), “ ‘Vedernitsyns family portrait’ in the composition of the icon of Stefan Kazarinov ‘The Crucifixion with the Seven Sacraments’ in 1682”, in *Rostovskii arkhieiskii dom i russkaya khudozhestvennaya kul'tura vtoroj poloviny XVII veka* [Rostov Bishop's house and Russian artistic culture of the second half of the 17th century], Rostov, Russia, pp. 218–225.

Информация об авторе

Людмила Б. Сукина, доктор исторических наук, доцент, Институт программных систем им. А.К. Айламазяна РАН, Переславль-Залесский, Россия; 152021, Россия, Ярославская обл., Переславль-Залесский, Вельково, Петра Первого ул., д. 4 «а»; lbsukina@gmail.com

Information about the author

Liudmila B. Sukina, Dr. of Sci. (History), associate professor, Aylamazyan Program Systems Institute of RAS, Pereslavl-Zalessky, Russia; bld. 4 “a”, Petra Pervogo St., Ves'kovo, Pereslavl-Zalessky, Yaroslavl region, Russia, 152021; lbsukina@gmail.com

Храм как пространство образов
в живописных иерусалимиях:
визуальная программа для паломника

Ирина В. Злотникова

«ART-экспертиза», Брянск, Россия, zlotnikova@yandex.ru

Аннотация. Автор исследует тему лицевых живописных проскинитариев – иерусалимий. Они являлись одним из проявлений иеротопии, отражая сакральную топографию Святой земли внутри иконного пространства. В то же время в иерусалимиях визуализировался путь паломника в Святой земле в XVIII – начале XX в. посредством доступных паломнику образов. Название места визуализируется при помощи создания ассоциативного живописного символа, при этом зрительный образ нередко подкрепляется текстом, отсылающим к строкам Нового или Ветхого Завета. Иконография живописных иерусалимий восходит к гравюрам западноевропейских мастеров XVI–XVII вв., а также к гравюрам иллюстраторов печатных проскинитариев («хождений»), например, Христофора Жефаровича. Центром изготовления живописных иерусалимий-проскинитариев, известных также как икона-евлогия паломника «Топография Святой земли», традиционно была Палестина, в частности Иерусалим. При изучении опубликованных памятников из зарубежных и российских собраний автором были определены основные иконографические типы иерусалимий, происходящих от разных протографов: 1) иерусалимия – карта-икона, где топография первична, а моленный образ вторичен; данный тип представлен в кратком и развернутом изводе; 2) иерусалимия – молитвенный образ (сувенирная икона для паломников), которые, в свою очередь – по степени значения молитвенной составляющей и наличия топографии – делятся на две подгруппы. К этой группе памятников относится выявленный в процессе исследования редкий образ из частного российского собрания, который был написан не в мастерских Палестины, а исполнен как копия иконы-евлогии иконописцем одного из черниговских монастырей в середине XVIII в. Рассматриваются его программа и иконографические особенности. В статье не только анализируются иконографические схемы различных групп, но и выявлены характерные признаки и особенности иерусалимий как иеротопического проекта.

Ключевые слова: проскинитарий, иерусалимия, Святая земля, евлогия, иконография, сакральное пространство, топография, иеротопический проект

Для цитирования: Злотникова И.В. Храм как пространство образов в живописных иерусалимиях: визуальная программа для паломника // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 2. С. 102–118. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-2-102-118

The church as a space of images in picturesque proskinetariums. A visual program for the pilgrim

Irina V. Zlotnikova

“ART-expertise”, Bryansk, Russia, zlotnikova@yandex.ru

Abstract. The author researches the theme of the facial pictorial *proskinitariums* – *jerusalemija*. They were the manifestations of hierotopia, reflecting the sacred topography of the Holy Land within the iconic space. At the same time the *jerusalemija* visualized the pilgrim’s journey in the Holy Land in the 18th – early 20th centuries through images available to the pilgrim. The name of the place was visualized by creating an associative pictorial symbol, while the visual image was often supported by text referring to the lines of the New or Old Testament. The iconography of ‘jerusalemija’ dates back to the engravings of Western European masters of the 16th – 17th centuries and to the engravings of illustrators of printed proskinitariums (“walks”), for example, Christopher Zhefarovich. Traditionally Palestine and in particular Jerusalem was the center for the production of “jerusalemija”, also known as the pilgrim’s icon-eulogy “Topography of the Holy Land”. When studying the published monuments from foreign and Russian collections, the author identified the main iconographic types of “jerusalemija”, originating from different protographs: 1) “jerusalemija” as a map-icon, where the topography is primary, and the prayer image is secondary; such a type existed in a small and expanded versions; 2) “jerusalemija” is a prayer image (souvenir icon for pilgrims) that consisted of two subgroups that differed in the degree of significance of the prayer component and the presence of topography. That group of sources includes a rare image from a private Russian collection, which was not painted in the workshops of Palestine, but executed as a copy of the eulogy icon by an iconographer of one of the Chernigov monasteries in the middle of the 18th century. The author analyzes its program and iconographic features. The paper is also focused on the iconographic schemes of various groups of “jerusalemijas”, and reveals their characteristic features and specifics as a hierotopic project.

Keywords: proskinitarium, ‘jerusalemija’, Holy Land, eulogy, iconography, sacred space, topography, hierotopy

For citation: Zlotnikova, I.V. (2023), “The church as a space of images in picturesque proskinetariums. A visual program for the pilgrim”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 102–118, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-2-102-118

Путеводители для туристов, предшествовавшие эпохе интернета, включали в себя не только топографию места, но и изображения объектов (храмов, театров, зданий и т. д.) в виде небольших красочных символов. Такая визуализация не является современным изобретением.

Подобные приемы воплощения образного мышления активно использовали в художественной культуре паломничества в Святую землю в XVII – начале XX в. В полной мере они реализовали себя в так называемых проскинитариях. В традиционном понимании проскинитарий – «Путеводитель паломников по Святой Земле» – это рукописные или печатные книги, содержание которых всегда имело прикладной, справочный характер. В тексте «присутствовало обязательное перечисление основных пунктов маршрута передвижения по странам Библейского региона и святым местам, с указанием расстояний между ними, с описанием их особенностей и с кратким рассказом из евангельской истории об объектах поклонения» [Житнев 2012, с. 146].

В русской литературе подобный жанр назывался «хожения» («хождения»), «путники», «странники», «паломники», «посольства», «скаски» и проскинитарии. Среди них наибольшей популярностью пользовались «хожения» Арсения Суханова (середина XVI в.), Василия Познякава (середина XVI в.), Трифона Коробейникова (конец XVI в.), Василия Григоровича-Барского (вторая четверть XVIII в.), которые разошлись в многочисленных списках XVI–XIX вв. или неоднократно переиздавались в XIX столетии. Рукописи и печатные книги относятся к текстовым источникам, однако они не могли с точностью описать все внешние особенности той или иной святыни. Текст было необходимо визуализировать, и самый простой путь в этом – создание иллюстраций. Наиболее известным лицевым проскинитарием в России стала книга Симеона Симоновича с иллюстрациями Христофора Жефаровича «Описание Святого Божия Града Иерусалима» (Вена, 1748), в качестве протографа положившая начало целому ряду русских цельногравированных изданий и лубочных картинок.

Вариантом полностью визуализированного проскинитария является проскинитарий-икона, который носит также название «икона-евлогия “Топография Палестины”», или «иерусалимия», по центральному изображению. Здесь и далее в статье понятие «проскинитарий» будет употребляться в качестве обозначения текстового объекта, «иерусалимия» – визуального (икона-евлогия). Она одновременно была картой, наглядным пособием по Священной истории, молитвенным образом и сувениром-евлогией,

удобным для транспортировки: написанная на холсте, она легко сворачивалась в рулон (в ширину от 50 до 92 см, в длину от 90 до 150 см) и имела малый вес.

В западноевропейском искусствоведении иерусалимии традиционно носят название «проскинитарий» (проскинитарийон). Их число в музейных, церковных, частных собраниях, в том числе аукционных домов, Европы и Ближнего Востока по состоянию на 2005 г. насчитывало 63 шт., к 2014 г. было выявлено еще более 100 шт., и исследования продолжают до настоящего времени. Самая ранняя из датированных написана в 1704 г. (Музей декоративных искусств в Сомюре, Франция/ Musée des Arts Décoratifs in Saumur), последняя известная датируется 1896 г. (монастырь Святого Иоахима Осоговского или Сарандопор, Крива Паланка, Македония) [Immerzeel 2014].

В России иерусалимии не имеют единого названия, их называют «Топография Палестины», «Град Иерусалим», «Картины с изображением святынь...», «Проскинитарий». На сегодняшний день опубликованы восемь иерусалимий из российских музейных собраний и одна из частного (названия приведены в соответствии с опубликованной атрибуцией):

Государственный Эрмитаж – «Топография Палестины», мелькитский мастер, Палестина, 1876 г. Выставка «Православие в Святой Земле: Альфа и Омега», Эрмитаж, 29.09.2017 – 14.01.2018.

ГИМ – «Картина с изображением христианских святынь Иерусалима (лицевой проскинитарий)», неизвестный художник, 1805 г.; госкаталог МФ РФ. 5017574.

ГИМ – икона «Топография Палестины», привезена из Иерусалима ярославской дьяконицей Стефанидой Феоновой в 1817 г.; ГИМ. 38183 ИИ3023. Выставка «Тысяча лет русского паломничества», ГИМ 24.11.2009 – 28.02.2010.

ГМИР – «Град Иерусалим» (также экспонировалась с названием «Икона “Топография Палестины” (Проскинитарий Святой Земли)», Иерусалим, конец XVIII в.; ГМИР. Инв. № А-1645-IV. Выставка «Тысяча лет русского паломничества», ГИМ. 24.11.2009 – 28.02.2010.

ГМИР – «Топография Палестины» (ткань, печать, 59 × 83 см), XIX в.; ГМИР НВ-3558. Международная юбилейная выставка «Россия в Святой Земле: к 130-летию сотрудничества Императорского Православного Палестинского Общества с народами Ближнего Востока», Москва, ЦВЗ «Манеж», 5–14.06.2012.

Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник – «Символическое изображение града Иерусалимского», XIX в.; госкаталог МФ РФ 17079904.

Егорьевский историко-художественный музей (г. Егорьевск, Московская область) – «Проскинитарий (Пасха в Иерусалиме)», XIX в.¹

Музей изобразительных искусств Республики Татарстан (г. Казань) – «Проскинитарий», 1842 г.²

Свердловский областной краеведческий музей – икона «Вид Храма Гроба Господня», хромофотография, 1890-е гг.

Частное собрание, Россия (?) – «Иерусалимская икона (многочастная, для греческих паломников)», Иерусалим, XIX в.³

Иконография сюжетов лицевых проскинитариев и иерусалимий восходит к западноевропейской гравюре XVI–XVII вв., посвященных Святой земле и Иерусалиму, что было отмечено еще Д.А. Ровинским. В качестве их возможных протографов исследователи называют две гравюры:

- 1) «Святой град Иерусалим» – гравюра Диттеля, Вена, 1723 г. или более раннее произведение, к которому, наряду с Диттелем, восходят русские гравюры XVIII в. с изображением Иерусалима таких мастеров, как Ростовцев, Гошемский и др. [Хромов, Топурия 1996, с. 20–30, 38–39];
- 2) в 1703 г. в Москве издал гравированный лист Василий Киприянов. Это «большая гравюра на меди. <...> За основу взята работа немецкого художника Франциска Оревергина – план Иерусалима с церквями, расположенный в центре листа. Его окружают изображения Иисуса Христа, Богородицы, сцены из Евангелия, святые, а также аллегорические фигуры. Картинка содержит много текста, стихи на латинском и русском языках» [Хромов, Топурия 1996, с. 39–40].

То, что создатели иерусалимий, несомненно, черпали вдохновение в европейской печатной графике, в частности изданной в Вене и Венеции, становится очевидным при анализе иконографии отдельных сюжетов. В качестве примера можно привести центральный сюжет иерусалимий – «Воскресение Христово», где вместо традиционного православного изображения сошествия Христа во Ад Спаситель изображен парящим над своей гробницей.

¹ Проскинитарий (Пасха в Иерусалиме). XIX век. Холст, масло. URL: <https://egmuseum.ru/expo/proskinitariy-pasha-v-ierusalime-xix-vek-holst-maslo> (дата обращения 26.09.2022).

² См.: URL: <http://art16.ru/gallery2/d/79530-12/DSC06405.jpg> (дата обращения 26.09.2022).

³ URL: http://www.cirota.ru/forum/view.php?subj=53426&order=desc&fullview=&pg=1&user_id=6624&show_all=1 (дата обращения 26.09.2022).

Кроме этого, хотелось бы отметить одну отличительную особенность иерусалимий – иконография не является датирующим признаком. Различные варианты существовали параллельно, традиции изготовления этих реликвий отличались заметной устойчивостью: «...на протяжении десятилетий сохранялись как общая композиция, так и отдельные сюжеты, детали, колористическое решение»⁴.

При внимательном рассмотрении иерусалимий можно выделить два основных типа, вероятно восходящих к указанным выше гравюрным образцам, и несколько их разновидностей.

I. Иерусалимия – карта-икона, строится по принципу: топографическая карта + гравюра + печатные (рукописные) описания маршрута паломника.

В иерусалимиях этого типа топография первична, моленный образ вторичен. Иконография может быть как краткой, так развернутой:

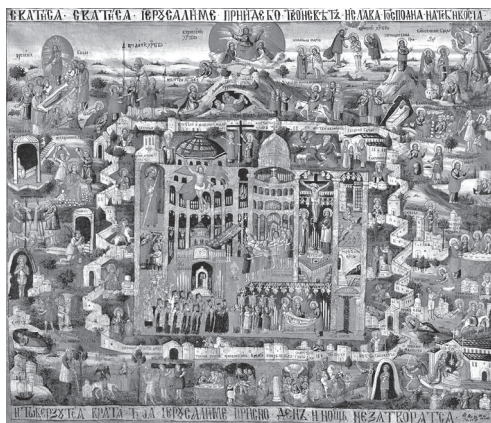
- а) краткая иконография сюжетных изображений непосредственно восходит к гравюрам печатных проскинитариев, например сюжеты иерусалимии из Petit Palais musée des Beaux-arts de la Ville de Paris⁵ (Ил. 1) отсылают к композициям Христофора Жефаровича из книги Симеона Симоновича «Описание Святого Божия Града Иерусалима», а храмы Иерусалима обозначены в виде архитектурного сооружения с собственным названием (функция создаваемых образов – обозначение места с «именем» на карте);
- б) развернутая иконография, где главный принцип – доступное познание христианских святынь Святой земли через Священную историю. Ярким примером подобных иерусалимий является памятник XVIII в. из ГМИР (Санкт-Петербург) (Ил. 2).

⁴ *Перевезенцева Н.А., Юхименко Е.М.* Икона «Топография Палестины» // Тысяча лет русского паломничества: [Каталог выставки. Гос. Ист. музей. 24 ноября 2009 г. – 28 февраля 2010 г.] / Сост. и науч. ред. Е.М. Юхименко, авт. вступ. ст. С.Ю. Житенёв, Р.Б. Бутова, Н.Н. Лисовой, Е.М. Юхименко. М.: Государственный исторический музей, 2009. С. 129–130. Кат. № 309–310.

⁵ La semaine du renouveau. Toile commémorative des pèlerins de Jérusalem PPP4937. peintre Anonyme, 19e siècle century, Peinture à l'huile, Institution: Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris. URL: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/en/node/226948#infos-principales> (дата обращения 26.09.2022).



*Ил. 1. Неделя Воскресения.
Мемориальный холст иерусалимских паломников. XIX в.
Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris*



*Ил. 2. Град Иерусалим (икона «Топография Палестины
(Проскинитарий Святой Земли)»). XVIII в.
ГМИР*

В центре изображений расположен храм Гроба Господня, вокруг него, в пределах стен – святые места Иерусалима, за стенами на всей поверхности холста – христианские святыни Ближнего Востока. Их местоположение относительно друг друга не хаотично, в основе лежит маршрут паломников, который пошагово можно воспроизвести благодаря «хождениям».

Как правило, текстовый географический топоним отсутствует. Авторы иерусалимий не обозначают конкретное место на карте, а создают образ места в иконном поле. Этот образ помещается в архитектурное или ландшафтное пространство и визуализируется по формуле: ассоциативное живописное (иконное) изображение + его название или цитата из Ветхого или Нового Завета. Например, гора Фавор – Христос в белых одеждах на вершине горы с двумя пророками и три апостола у ее подножия, сопровождается надписью-названием праздника «Преображение Христово»; придел Марии Магдалины в храме Гроба Господня – коленопреклоненная Мария протягивает руки Христу в белых одеждах, рядом помещена надпись-цитата: «Не тронь меня»; храм Св. Николая – из верха архитектурного сооружения выступает поясная фигура благословляющего Николая Чудотворца.

II. Иерусалимия – молитвенный образ (сувенирная икона для паломников), которую исследователь из Лейденского университета М. Иммерзеель (Mat Immerzeel) назвал «a more or less structured patchwork of smaller icons» [Immerzeel 2014, p. 466]. В иерусалимиях этого типа моленный образ первичен, топография вторична, при этом вторична до такой степени, что теряет свою географическую привязку и превращается в историко-житийный образ-клеймо с декоративной функцией. Пространство иерусалимии делится на прямоугольные и овальные клейма. При этом правая и левая части изображения максимально симметричны.

Композиционный центр – вертикаль храма Гроба Господня и два регистра над ним. В нижнем находятся «Весы духовные Страшного Суда», слева от них – «Райские Врата и праведный праотец Авраам», справа от них – геенна огненная. В верхнем регистре изображен «Страшный суд» – Спас Великий Архиерей и двенадцать апостолов. Внутри иерусалимских стен могут располагаться архитектурные сооружения – храмы города. За пределами стен главное место отводится образам Богоматери (слева) и Спасителя (справа) и сюжетам, связанным с Ними: пророки/апостолы, Богородичный и Страстной циклы, избранные святые и житийные сцены. Сверху (в углах) и снизу (вдоль края) образ дополняют сюжеты Священной топографии (в виде житийных клейм), Ветхого и Нового Завета.

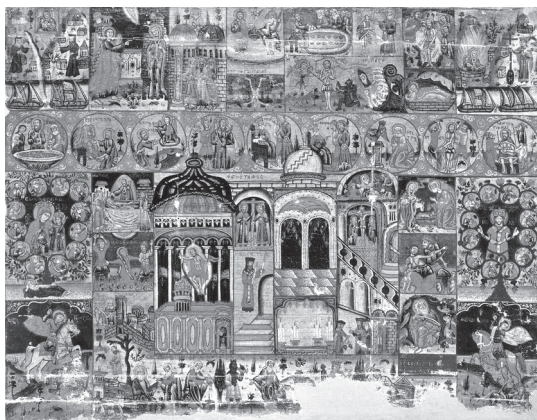
В иерусалимиях этого типа прикладное значение с топографического смещается на моленное. Выявлено два основных варианта данного типа:

- а) молитвенный образ + топография. В нем еще соблюдается принцип координатной взаимосвязи объектов, хотя уже достаточно условный. К этой группе относятся иерусалимии из монастыря Пресвятой Богородицы в Сайднае, Сирия (1738–1739 г.) [Immerzeel 2014, p. 464]; Национального музея в Варшаве (1795 г.) [Łaptaś 2000], скального монастыря в Аладже, Болгария (XVIII в.?)⁶ и др. Из российских памятников в полной мере данной характеристике соответствует иерусалимия из ГИМа (1817 г.) и Государственного Эрмитажа (1876 г.), иконографический состав и взаимосвязь элементов последней были тщательно проанализированы Ю.А. Пятницким [Пятницкий 2001; Пятницкий 2009] (Ил. 3);
- б) молитвенный образ. Топографические сюжеты теряют первоначальное значение, а вместе с ним и координатную привязку, которая может сохраняться только относительно иерусалимских храмов (при условии их детального изображения). Акцент с топографии смещается на молитвенные образы, главенство среди которых, несомненно, принадлежит Спасителю и Божией Матери.

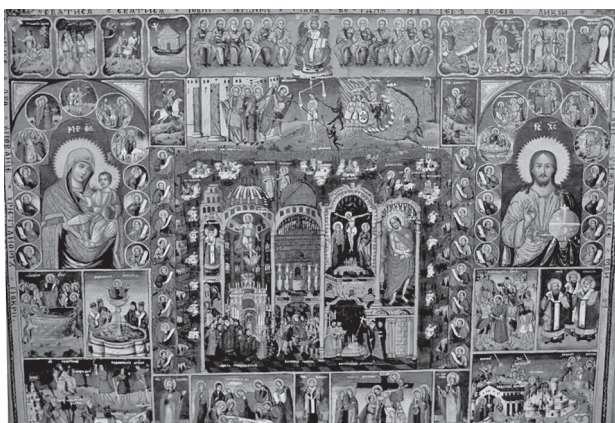
Данный тип, в свою очередь, имел несколько вариантов иконографии, например, с выделением Страстного цикла в отдельный ряд из девяти клейм в верхней трети холста и т. п. Вполне вероятно, что иконографическая схема являлась своеобразной визитной карточкой той или иной мастерской Иерусалима и Палестины. Среди памятников, находящихся в российских собраниях, к данному типу относятся иерусалимии из ВГИАХМЗ (XIX в.), ЕИХМ (XIX в.), ГМИИ РТ (1842 г.) (Ил. 4).

К этому же иконографическому изводу относится уникальный подписной памятник из частного российского собрания, который в настоящий момент представляет собой иконную доску в форме храма с тремя куполами. Однако фрагментарность отдельных изображений, целых клейм и декора вокруг них, а также половинчатость надписей и характерные горизонтальные заломы и потертости на изображении указывают на то, что первоначально данная иерусалимия была написана на холсте, который неоднократно сворачивали или складывали. Очевидно, по причине плохой сохранности

⁶ Монастырь Аладжа. URL: https://bgtreasures.eu/aladja_monastery_en.php?lang=en (дата обращения 26.09.2022).



*Ил. 3. Топография Палестины.
Мелькитский мастер, Палестина, 1876 г.
Государственный Эрмитаж*



*Ил. 4. Проскинитарий (Пасха в Иерусалиме). XIX в.
Егорьевский историко-художественный музей*

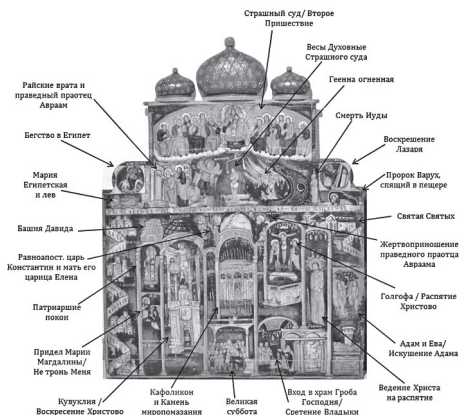


*Ил. 5. Иерусалимия. Мастер Михайло, Чернигов, 1742 г.
Частное собрание, Россия*

в конце XX в. края обрезали, а оставшийся средник наклеили на тонированную с торцов и оборота доску в форме храма (Ил. 5).

Уникальность данной иерусалимии заключается в том, что она не была написана в мастерских Святой земли как сувенир для паломника. Надпись в правом нижнем углу изображения гласит: «ПИСА С: СЪБРАС // С: ОБИТЕЛІ... // О ЧЕРНІГОВСКІА // 1742 ГОДЕ ПО СЪБ // ЕТУ МИХАЙЛО («Писал сей образ святой обители ... Черниговской 1742 годе по обету Михайло»), т. е. данная иерусалимия была выполнена по образцу палестинской евлогии в 1742 г. по обету (обещанию) иконописцем Михайлом, подвизавшимся либо в Болдинском Троицко-Ильинском, либо в Елецком Успенском монастырях Чернигова и привнесшим в свое произведение значительные авторские трактовки элементов иконографии протографа, который он копировал.

Несмотря на утраченные нижний и боковые края холста, особенности иконографии позволяют отнести памятник ко второму типу иерусалимий – «молитвенный образ» (Ил. 6). Центром композиции служит храм Гроба Господня с двумя куполами и арочными полукружиями приделов и «Страшный суд» над ним, уже описанный выше. Единственным дополнением к геенне огненной является фигурка повесившегося Иуды, справа от разверстой пасти ада, как на иерусалимии из Вологодского музея. Находящиеся слева и справа в круглых медальонах сюжеты «Бегство в Египет» и «Воскрешение Лазаря» когда-то входили в число клейм, обрам-



Ил. 6. Иконографический состав клейм иерусалимий мастера Михайло (1742 г.)
Схема составлена автором

лявших образы Богородицы и Спасителя – вдоль обрезанного края видны фрагменты утраченных соседних клейм. Под круглыми медальонами симметрично изображены две пещеры. В левой – редкий извод с умершей при Марией Египетской, рядом с которой лежит лев, вырвавший ее могилу. В правой – спящий пророк Варух, как правило, изображавшийся в левой части композиции.

Традиционные детали иконографии, включенные в изображение храма Гроба Господня: Кафоликон с Камнем миропомазания с четырьмя светильниками, «Патриаршие покои» (рядом с церковью Св. Елены и Константина); «Не тронь Меня» (придел Марии Магдалины), «Христос в багрянице» («Ведение Христа на распятие»), «Вход в храм Гроба Господня» (с двумя дверями, одной открытой, второй, заложеной камнем); «Сретение Владыки» (встреча архиерея перед дверями храма Гроба Господня). Помимо традиционного изображения Храма обладает рядом иконографических особенностей:

- Кувуклия представлена в том архитектурном облике, в котором она пребывала до пожара 1808 г. и перестройки 1808–1810 гг.;
- на Голгофе Распятие Христово покоится на мраморном престоле с полукруглой аркой внизу, ниже вход на Голгофу изображен с двумя лестницами;
- «Равноапостольные царь Константин и мать его царица Елена» и «Жертвоприношение праведного праотца Авраама» буквально «втиснуты» в паруса по сторонам купола Кафо-

ликона: церковь Св. равноап. Елены и Константина входит в состав одного из верхних ярусов храма Гроба Господня. Место «Жертвоприношение Авраама», согласно традиции, находилось вблизи Голгофы [Пятницкий 2009, с. 26];

- отличительная особенность православных иерусалимий: изображение сцен, связанных с Благодатным огнем. Многофигурное шествие, как правило, занимающее два клейма, здесь сокращено до одного – это «Великая Суббота» в нижней части, под Кафоликоном, где толпа со свечами в руках то ли обыскивает, то ли разоблачает патриарха, стоящего в одном подризнике;
- клеймо «Искушение Адама», традиционно располагавшееся в левом верхнем углу, неожиданно оказалось внутри иерусалимских стен, справа от «Христа в багрянице»; под ним иконописец изобразил орудия Страстей Христовых и оставил свой автограф.

К сожалению, в связи с неполной сохранностью иерусалимий не представляется возможным полностью восстановить замысел иконописца и оставшиеся части иконографической программы. Несмотря на это, в настоящий момент этот памятник является самой ранней из датированных иерусалимий в российских собраниях.

Две выделенные группы иерусалимий различаются не только иконографически, но имеют различное смысловое значение, заложенное в базовые модели образов, которые были выявлены при переводе живописного ряда в схему.

В основе иерусалимий первого типа («карта-икона») лежат три последовательно уменьшающихся прямоугольника, помещенных друг в друга, что условно воспроизводит план Иерусалимского храма: Палестина – это Храмовый двор, Иерусалим – святилище, храм Гроба Господня – Святая святых. Данная модель с условным названием «Иерусалимский храм», характерное для иерусалимий первого типа, представляет собой зримое воплощение Ветхого Завета. Ее цель – познание прошлой истории (Ил. 7).

Иерусалимии второго типа («молитвенный образ») имеют более сложную базовую модель, связанную с раскрытием еще одного значения термина «проскинитарий». В широком смысле «проскинитарий» (греч. *προσκυνητήριον*) – поклонение, почитание. В более узком значении – это монументальная икона в Восточной православной церкви, как правило, изображающая Христа, Деву Марию или покровителя церкви, выполненная из мозаики или в виде фрески, обрамленная мраморной рамой и помещенная на опорах, разделяющих части храма (на некоторых иерусалимиях образы Богоматери и Спасителя обрамляют мраморные колонны). Проскинитарий святых покровителей часто находился в нартексе или на стенах нефа.



Ил. 7. Иерусалимия первого типа «карта-икона».
 Модель «Иерусалимский храм»
Схема составлена автором

Второй тип иерусалимий построен по принципу поклонения монументальным образам. Их графическая схема воспроизводит модель универсального иконостаса, где Ветхий Завет от Эдема до Ноева ковчега соотносится с Праотеческим и пророческим чином; топография Святой земли – с апостольским и праздничным; Богородица и Спаситель и связанные с Ними святые и сюжеты – с праздничным чином и местными образами; избранные святые – земная часть храма как воплощение образа православных христиан. Храм Гроба Господня символизируют Царские врата, образы Богородицы и Спасителя – храмовые иконы, расположенные по сторонам Царских врат; «Страшный суд» – вертикаль Деисуса (Ил. 8).

В этой модели в наглядной форме воплотилась идея: «мир – это храм, молящийся – “Малая Церковь”, храм Гроба Господня – врата в Небесный Иерусалим и Царство Божие», дополнительно усиленная и раскрывающаяся надписью на верхнем и нижнем полях иерусалимий (для русских паломников на русском языке): «СВАТИСА, СВАТИСА, ЁРУСАЛИМЕ, ПРИДЕ БО ТВОЙ СВЪТЪ, И СЛАВА ГОСПОДНА НА ТЕБИ ВОСА, И ГЪТВЕРЗУТСА ВРАТА ТВОА, ЁРУСАЛИМЕ, ПРИСНО. ДЕНЬ И НОЦЬ НЕ ЗАТВОРАТСА». Таким образом, иерусалимии второго типа есть зримое воплощение Нового Завета; их главная цель – «жизнь будущего века», движение через молитву к Горнему Иерусалиму.

Ветхий Завет от Эдема до Ноева ковчега (Прагматический и пророческий чин)	Страшный Суд <i>Небесное</i> (Вертикаль Денуса)	Топография Святой земли (Апостольский и Праздничный чин)
Богородица и связанные с Ней святые и сюжеты (Праздничный и местный чин)	Райские Врата Весы духовные Страшного Суда Геенна огненная	Спаситель и связанные с Ним святые и сюжеты (Праздничный и местный чин)
	Храм Гроба Господня <i>Путь от земного к небесному</i> (Царские врата)	
	Избранные святые, «Лот и Древо Животворящего Креста» и др. Земное (Святые как воплощение образа православных христиан)	

Ил. 8. Иерусалимия второго типа «молитвенный образ».

Модель «Иконостас»
Схема составлена автором

Иерусалимии необходимо рассматривать не только с прикладной точки зрения как произведение искусства определенной иконографии, выполненное в конкретной мастерской конкретного региона. Они представляют собой иеротопический феномен, цель которого – воспроизвести сакральное пространство не в рамках ландшафта или архитектурного сооружения, а в ограниченном пространстве холста небольшого размера. «Новый Иерусалим» воплощается здесь не только визуально, но и на уровне идеи, заложенной в иконографию.

Можно сказать, что в иерусалимиях вдвойне проявляется иеротопический феномен, поскольку это воспроизведенное и воплощенное сакральное пространство может перемещаться с места на место, формируя на конечных точках своего маршрута новую иеротопию. Иными словами, иерусалимия как произведение сакрального искусства не является компонентом иеротопического проекта, она сама есть иеротопический проект.

Подытоживая сказанное, хотелось бы отметить несколько особенностей иерусалимий:

- иерусалимия не зависит от особенностей монументального сооружения или ландшафта;
- иерусалимия воспроизводит сакральное пространство внутри себя, а не вне;
- иерусалимия является самодостаточным сакральным пространством, обладающим признаком мобильности;

- сакральное пространство внутри иерусалимии обладает признаками и топографии, и молитвенного образа;
- формирование единого сакрального пространства иерусалимии происходит за счет множества разрозненных визуальных ассоциативных сакральных образов;
- иерусалимия визуализирует текст через образ;
- иерусалимия визуализирует графические координаты через соотношение образов относительно друг друга;
- сакральное пространство иерусалимии есть трансляция Священной истории Ветхого и Нового Заветов;
- сакральное пространство иерусалимии одновременно – это отражение земной топографии Палестины и это отражение Небесного Иерусалима при их взаимной зеркальности и отражении друг в друге.

Сокращения

ВГИАХМЗ – Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Вологда

ГИМ – Государственный исторический музей, Москва

ГМИР – Государственный музей истории религий, Санкт-Петербург

ГМИИ РТ – Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань

ЕИХМ – Егорьевский историко-художественный музей, Егорьевск, Московская обл.

Литература

- Житнев 2012 – *Житнев С.Ю.* Религиозное паломничество в христианстве, буддизме и мусульманстве: социокультурные, коммуникационные и цивилизационные аспекты. М.: Индрик, 2012. 264 с.
- Пятницкий 2001 – *Пятницкий Ю.А.* Паломническая евлогия «Топография Палестины» // Пилигримы: Историко-культурная роль паломничества: Сб. науч. тр. / Под ред. В.Н. Залесской. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2001. С. 82–113.
- Пятницкий 2009 – *Пятницкий Ю.А.* Паломническая евлогия «Топография Палестины» // Православный паломник. 2009. № 5 (48). С. 20–31.
- Хромов, Топурия 1996 – *Хромов О.Р., Топурия Н.А.* «Описание Иерусалима» Симеона Симоновича и Христофора Жефаровича в русских лубочных изданиях: Исследования и сводный каталог книг, хранящихся в московских собраниях. М.: Науч.-изд. центр «Скрипторий», 1996. 100, [1] с., [11] л. факс.
- Immerzeel 2014 – *Immerzeel M.* Souvenirs of the Holy Land. The production of proskynetaria in Jerusalem // Visual constructs of Jerusalem / Ed. by B. Kühnel, G. Noga-Banai, H. Vorholt. Turnhout: Brepols Publishers n.v., 2014. P. 463–470.

Łaptaś 2000 – *Łaptaś M.* A proskynetarion from the collection of the National Museum in Warsaw. A preliminary description // Coptic studies on the threshold of a new millennium. Proceedings of the Seventh International Congress of Coptic Studies. Leiden, 27 August – 2 September 2000, Leuven; Paris; Dudley, MA, 2000. Vol. 1. P. 1349–1355.

References

- Immerzeel, M. (2014), “Souvenirs of the Holy Land. The production of proskynetaria in Jerusalem”, in Kühnel, B., Noga-Banai, G. and Vorholt, H. (eds.), *Visual constructs of Jerusalem*, Brepols Publishers n.v., Turnhout, Belgium, pp. 463–470.
- Khromov, O.R. and Topuria, N.A. (1996), “‘Description of Jerusalem’ by Simeon Simonovich and Christopher Zhefarovich in Russian *lubochnyye* editions. Research and a consolidated catalog of books kept in Moscow collections”, Scriptorium, Moscow, Russia.
- Łaptaś, M. (2000), “A proskynetarion from the collection of the National Museum in Warsaw. A preliminary description”, in *Coptic studies on the threshold of a new millennium. Proceedings of the Seventh International Congress of Coptic Studies. Leiden, 27 August – 2 September 2000*, Leuven, Belgium, Paris, France, Dudley MA, USA, vol. 1, pp. 1349–1355.
- Pyatnitskii, Yu.A. (2001), “Pilgrimage eulogy ‘Topography of Palestine’”, in Zalesskaya, V.N. (ed.), *Piligrimy. Istoriko-kul’turnaya rol’ palomnichestva* [Pilgrims. The historical and cultural role of pilgrimage], Publishing House of the State Hermitage Museum, Saint Petersburg, Russia, pp. 82–113.
- Pyatnitskii, Yu.A. (2009), “Pilgrimage eulogy ‘Topography of Palestine’”, *Pravoslavnyi palomnik*, vol. 48, no. 5, pp. 20–31.
- Zhitnev, S.Yu. (2012), *Religioznoe palomnichestvo v khristianstve, buddizme i musul’manstve: sotsiokul’turnye, kommunikatsionnye i tsivilizatsionnye aspekty* [Religious pilgrimage in Christianity, Buddhism and Islam. Socio-cultural, communication and civilizational aspects], Indrik, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Ирина В. Злотникова, кандидат искусствоведения, «АТ-экспертиза», Брянск, Россия; 241050, Россия, Брянск, ул. Урицкого, д. 9а; zlotnikova@yandex.ru

Information about the author

Irina V. Zlotnikova, Cand. of Sci. (Art History), “ART-expertise”, Bryansk, Russia; bld. 9a, Uritskogo St., Bryansk, Russia, 241050; zlotnikova@yandex.ru

«Новое искусство» и культура XX века

УДК 7.038.55

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-2-119-136

Телесное в видеоинсталляциях
ирано-американской художницы и режиссера
Ширина Нешата

Наталья В. Казурова

*Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого
(Кунсткамера) РАН, Санкт-Петербург, Россия,
kazurova@inbox.ru*

Екатерина Ю. Трушкина

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, e.trushkina@gmail.com*

Аннотация. Авторы статьи анализируют творчество известной американской художницы и режиссера иранского происхождения Ширин Нешат. Признание таланта Нешат по всему миру и востребованность ее работ свидетельствуют об актуальности вопросов, которые затрагиваются в ее творчестве; видеоинсталляции Ширин Нешат стали классикой современного искусства и предметом научного изучения для искусствоведов, востоковедов, культурологов, философов и широкого круга исследователей. Сегодня художественные произведения Нешат для многих синоним современного иранского искусства, в котором нашли свое отражение непростые политические события истории Ирана. В фокусе внимания авторов настоящей работы – телесные практики в произведениях художницы, рассмотренные на примере ключевых работ. Среди них видеоинсталляции «Беспокойный» (1998), «Восторг» (1999), «Монолог» (1999), «Страсть» (2000), «Шествие» (2001). В статье приводится последовательный и детальный анализ практик работы с телесным (мимика, пластика тела, вибрации голоса и т. п.) и телом как инструментом, посредством которого автор выстраивает пространство художественного высказывания. Авторы статьи впервые проводят классификацию исследования телесного в творчестве Нешат через концепты «политического тела», «поэтического тела» и «автобиографического тела».

Ключевые слова: тело, телесное, гендер, чадор, хиджаб, видеоинсталляция, современное искусство, ислам, Иран, Ширин Нешат

© Казурова Н.В., Трушкина Е.Ю., 2023

Для цитирования: Казурова Н.В., Трушкина Е.Ю. Телесное в видео-инсталляциях ирано-американской художницы и режиссера Ширин Нешат // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 2. С. 119–136. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-2-119-136

The corporeal in the video installations of Iranian-American artist and filmmaker Shirin Neshat

Natalia V. Kazurova

*Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography
(Kunstkamera), Russian Academy of Sciences, Saint-Peterburg, Russia,
kazurova@inbox.ru*

Ekaterina Yu. Trushkina

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, e.trushkina@gmail.com*

Abstract. The article studies the art of the famous Iran-American artist and director Shirin Neshat. The recognition of Neshat's talent around the world and the demand for her works show to the relevance of the issues spotlighted in her works. Shirin Neshat's video installations have become classics of modern art and the subject of scientific study for art historians, orientalist, cultural scientists, philosophers and a wide range of researchers. The artwork by Neshat is widely known as the symbol of modern Iranian art. It reflects all the painful political events of the modern Iran history. The article focuses on corporeal practices considered on the example of key works of the artist. The video installations "Turbulent" (1998), "Rapture" (1999), "Soliloquy" (1999), "Fervor" (2000), "Passage" (2001). The article provides a consistent and detailed analysis of corporeal practices (facial expressions, gestures, body plasticity, voice vibrations, etc.) and the body itself as a tool through which the author constructs the space of an artistic statement. The article presents the new classification of the corporeal through the concepts of "political body", "poetical body" and "autobiographical body" in the art of Shirin Neshat.

Keywords: body, corporeal practices, gender, chador, hijab, video installation, contemporary art, Islam, Iran, Shirin Neshat

For citation: Kazurova, N.V. and Trushkina, E.Yu. (2023), "The corporeal in the video installations of Iranian-American artist and filmmaker Shirin Neshat", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 119–136, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-2-119-136

Ширина Нешат – известная американская художница иранского происхождения. Она уехала из Ирана изучать искусства в Калифорнийском университете в Беркли и смогла посетить родину лишь спустя двенадцать лет после провозглашения там Исламской республики (1979). Именно реакция на увиденные преобразования в стране стали поводом для рефлексии над политическими событиями и их влиянием на повседневную жизнь иранцев. Эти размышления преобразились в разнообразные формы художественных высказываний: фотографии, видеoinсталляции, кино. Нешат относится к поколению иранской творческой интеллигенции, которое испытало на себе политическую турбулентность в стране. Получив образование в США, она осталась в эмиграции, тем не менее ее творчество, как и творчество многих других художников-иранцев на чужбине, тесно связано с культурой и историей родной страны. Оно опирается на каноны иранского искусства и личную биографию. Исламская революция (1978–1979 гг.) разделила на «до» и «после» не только политическую историю Ирана, но и историю искусства и культуры.

Признание таланта Нешат по всему миру и востребованность ее работ свидетельствуют об актуальности вопросов, которые она затрагивает в своем творчестве. Видеoinсталляции художницы уже стали классикой современного искусства и предметом научного изучения для искусствоведов, востоковедов, культурологов, философов и широкого круга исследователей. Для ученых и арт-критиков особый интерес представляют исследования телесных практик в произведениях художницы и режиссера Ширина Нешат. Сегодня тело и телесное подвергаются всестороннему теоретическому осмыслению в контексте западного и азиатского современного искусства и кинематографа, как в рамках феминистских, так и, шире, гендерных изысканий [Isaak 1996; McCabe 2005; Millner, Moore 2022; Newman 2018; Ross 2006, pp. 378–400]. Однако исследователи современного иранского искусства в большей степени касаются социальных аспектов, а не эстетических мотивов при рассмотрении телесных практик в иранской культуре и искусстве [Grigor 2014; Keshmirshakan 2007, pp. 335–366; Keshmirshakan 2010, pp. 489–512; Keshmirshakan 2011, pp. 44–71; Saadi-Nejad 2009, pp. 231–246; Torshizi 2012, pp. 549–569], хотя периодически появляются работы, в которых более объемно представлена тема телесности в искусстве и кинематографе Ирана и мусульманского Востока [Dönmez-Colin 2004; Honarbin-Holliday 2010; Mottahedeh, Saljoughi 2012, pp. 499–502; Dabashi 2019].

Нешат обыгрывает в своих произведениях стереотипы об исламе, но при этом не стремится отстраняться от собственного образа мусульманки, живущей на Западе. Двусмысленность ее работ зиждется на балансировании между двумя преобладающими

на Западе клише об исламе: «художница изображает то покорную исламскую женщину в чадоре¹, то радикальную исламскую фундаменталистку» [Nelson 2006, p. 308]. В итоге специалистам и зрителям сложно добиться однозначных трактовок ее художественных образов. В самом Иране зачастую «поднимается вопрос о связи между международным художественным языком и локальной идентичностью» [Cherem 2016, p. 5]. Не в последнюю очередь этот вопрос касается и темы телесности в творчестве Нешат, как самой влиятельной иранской художницы, прожившей десятилетия в диаспоре за рубежом, в повседневном поведении и арт-практиках которой «сосуществуют противоречивые и преходящие дискурсы репрезентации» [Skurvida 2015, p. 76].

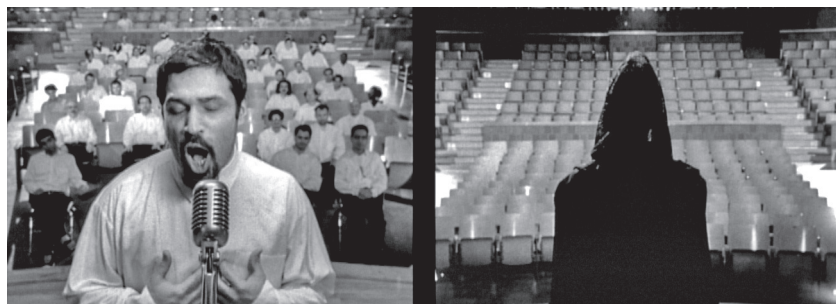
Политическое тело

Если серия фотографий «Женщины Аллаха» (1993–1997 гг.) принесла Ширин Нешат всемирную известность, то центральное место в ее творческой биографии занимает черно-белая квазитрилогия, состоящая из двухэкранных видеоинсталляций «Беспокойный» (1998), «Восторг» (1999), «Страсть» (2000). Первая и, пожалуй, самая титулованная видеоинсталляция художницы «Беспокойный» представляет собой изображение концертной площадки, пространство которой разделено на две половины для мужской и женской аудиторий согласно традиционной для Ирана гендерной сегрегации. Оба изображения проецируются на противоположные относительно друг друга стены галереи. При этом певец исполняет свою лирическую песню на стихи Руми перед полным залом мужчин, правда, стоя к ним спиной и будучи обращенным лицом не в экранный зрительный зал, а к посетителям галереи/музея, где видеоинсталляция демонстрируется. Мужское пение сменяет женский вокал, голос звучит перед пустым залом, но камера панорамирует певицу, которая тем самым адресует свое исполнение одновременно и к своим «отсутствующим» зрительницам в виртуальном (экранном) зале, и к своей присутствующей аудитории этой видеоинсталляции непосредственно в пространстве галереи/музея. Таким образом, можно наблюдать оригинальную развернутую метафору противопоставления мужского и женского в визуальном и аудиальном, темпоральном и пространственном измерениях (Ил. 1).

¹ *Чадор* (перс. шатер, палатка) – разновидность хиджаба в Иране, который покрывает фигуру женщины с головы до ног, покрывало обычно придерживают под подбородком одной рукой. Лицо остается открытым.



Ил. 1. Видеоинсталляция «Беспокойный» (1998)
Ширин Нешат.
Биеннале в Лахоре, Пакистан, 2018



Ил. 2. Кадр из видеоинсталляции «Беспокойный» (1998)
Ширин Нешат

Специфику просмотра двухэкранных видеоинсталляций в пространстве музейного зала сама художница описывает следующим образом: «Когда я смотрю видео, в котором изображение двух исполнителей мужчины и женщины расположены рядом (Ил. 2), мне нравится, как они визуальнo дополняют друг друга, но когда эти же два изображения проецируются на две противоположные стены галереи, между посетителями музея и видеоинсталляцией происходит уникальное взаимодействие. Зрители физически и эмоционально

замкнуты между двумя стенами, и, поскольку они не могут видеть оба изображения одновременно, они должны решить, какую из двух сторон с экраном им предпочесть – мужскую или женскую. Таким образом, аудитория становится соучастником процесса и берет на себя функцию редактора, выбирая один из двух эпизодов для просмотра. Этот опыт, разумеется, теряется, когда оба видео проецируются рядом на одной плоскости экрана» [MacDonald 204, p. 631]. Зритель максимально вовлекается в процесс не только благодаря возможности интерактивности, построенной по принципу личного выбора, но и благодаря мощной музыкальной составляющей данной видеоинсталляции. В «Беспокойном» низкие звуки музыки Сьюзан Дейхим воспринимаются не только на слух, но и телесно через вибрацию пола, стен, кресел. Ширин Нешат задействует сразу и фигуры исполнителей, превращая их в арт-объекты на экранах, и тела зрителей, которые воспринимают инсталляцию не только органами слуха и зрения, но всем своим существом. Таким образом, художница работает в двух измерениях – с эстетикой и антропологией телесного.

Экспериментируя в области видеоарта, Нешат верна стилю минимализма: фигура человека играет ключевую роль в построении кадра и максимально насыщена смыслом. В «Беспокойном» камера следит за лицом, глазами, кистями рук каждого из исполнителей. Контраст между фигурами одетого в белое мужчины и в черное женщины, их голосами и музыкой отсылает к политической истории Ирана и запрету, наложенному правительством Исламской республики, на исполнение женщинами соло в стране. Противопоставление на экране певца и певицы кажется недвусмысленной метафорой политики в Иране. Внутреннее пространство видеоинсталляции – это та реальность, «которая в первую очередь основана на бинарном гендерном разделении, отраженном в формальной структуре произведения; разделении, которое как будто односторонне ограничивает женщину в правах, поэтому она может бороться с этими ограничениями, только ломая сам канон художественной практики, навязанный ей “историей запрета”» [Rounthwaite 2008, p. 173].

В «Беспокойном» Нешат продолжает развивать образную систему, опробованную ею в серии фотографий «Женщины Аллаха». Идеи ее ранних работ рождаются в послереволюционном и послевоенном (ирано-иракская война 1980–1988 гг.) климате. Работы художницы в эмиграции становятся осмыслением и дают оценку концепции исламского государства, адресованную прежде всего американской аудитории. Для многих фотографии и первые видеоинсталляции Ширин Нешат стали синонимом современного иранского искусства и требовали дополнительных интерпретаций, а зачастую и перевода смыслов для западной аудитории, уже обре-

мененной стереотипными представлениями об Иране. «Оставаясь противоречивыми для специалистов и зрителей, “женщины Нешат” заставили западную аудиторию обратить внимание на иранское искусство. При этом ее работы четко соответствовали американским предубеждениям о демонизированном Иране и поэтому были востребованы на арт-рынке» [Grigog 2014, p. 215].

Вслед за исследователями раннего творчества Нешат, можно высказать предположение о том, что она «понимает современную иранскую культуру как непрекращающуюся художественную борьбу против ортодоксальности и контроля [со стороны государства] и осознает, что ее статус “эмигрантки” позволяет ей создавать произведения, направленные на восстановление как поэтических традиций, так и свободы чувственного восприятия и его воплощения в жизнь» [Turim 2017, p. 188]. К концу 1990 – началу 2000-х гг. в работах Ширин Нешат постепенно происходит эстетическое усложнение ее художественных замыслов: стилистически видеoinсталляции становятся все более поэтическими, а образы собираемыми и символическими.

Поэтическое тело

Видеoinсталляция «Восторг» представляет собой «фантастическое пространство, где пустыня встречается с морем, мужчина встречается с женщиной, а тьма встречается со светом – это исконное, безмянное место, наделенное неспецифической ближневосточной идентичностью посредством символов различной наполненности» [Shaw 200, p. 44]. На экране перед зрителем предстают женщины в черных чадорах, а мужчины в европейских костюмах (черный низ, белый верх). В действительности покрывающих полностью все тело женщины черных чадоров, которые на Западе с готовностью связывают с исламом, не существует в Марокко, где была снята эта инсталляция, и марокканские женщины, которые снимаются в фильме, вероятно, никогда не носили его прежде. Даже в самом Иране женщины одеваются более разнообразно, чем представлено на экране (это утверждение справедливо не только для Ирана сегодня, но и на момент съемок фильма в 1999 г.). Черные чадоры, широко распространенные в стране, уживаются на улицах городов с более яркой и менее мрачной одеждой. Точно так же мужчины в Марокко, по-видимому, редко одеваются в строгую одежду в черно-белой гамме. Таким образом, Ширин Нешат задает пространство своей видеoinсталляции визуальными контрастами и противоречиями.

В «Восторге» Нешат следует своей излюбленной технике бинарных аналогий мужское/женское, Восток/Запад, свобода/несвобода. Если в серии фотографий «Женщины Аллаха» и «Беспokoйный» она до определенной степени следует логике политического дискурса (искусство как конфронтация), то в «Восторге» художница начинает относиться к своим задумкам более деликатно, обращаясь к поэтическим образам, интерпретации инсталляции становятся более метафоричными, как и само произведение по своей сути. Намеки, ассоциативные ряды и мистические аллюзии в «Восторге» усложняют прочтение ее содержания. Это усложнение происходит в том числе во многом благодаря тщательной работе с телесным.

Для творчества Ширин Нешат характерны не только особое внимание к мимике, пластике тела и его движениям, вибрации голоса, но и увлечение силуэтами и композиционными решениями с телами двух и более людей. Наиболее притягательными для художницы являются узоры, словно сотканые из человеческих тел на экране и обусловленные геометрическими фигурами, чаще всего круга и треугольника. О «Восторге» Нешат вспоминает: «Это был уникальный опыт. Я чувствовала, что пространство инсталляции заполняется сродни хореографическому рисунку в танце, с особым акцентом на геометрических формах. Другими словами, съемочная группа пыталась рассказать историю посредством движений масс людей, тел мужчин и женщин, находящихся в различных пространствах памятников архитектуры и природных ландшафтах. Мне особенно понравился процесс монтажа и наблюдения за тем, как изображения эстетически дополняют друг друга. Так, в какой-то момент <словно спонтанно> мужчины сидели в кругу, готовясь к молитве, а женщины сидели в форме треугольника и тоже молились (Ил. 3). Можно привести другие примеры, когда я полагалась на чистую красоту и силу изображения, чтобы рассказать историю» [MacDonald 2004, p. 636].

В своих фотографиях, инсталляциях, фильмах Ширин Нешат исследует то, что можно было бы охарактеризовать как «политическую территорию черного чадора» [Sayre 2006, p. 113], одежды, которую традиционно носят в Иране повсеместно и которую при этом многие светские, городские жительницы, настроенные против шаха, стали носить накануне революции в знак протеста против западной модернизации и неэффективной экономической политики в стране. Однако после 1983 г. черный чадор становится обязательным для всех гражданок государства и для многих превращается в символ подавления индивидуальной сексуальности и гендерной идентичности, особенно за пределами Ирана.



Ил. 3. Кадр из видеoinсталляции «Восторг» (1999)
Ширин Нешат

Со временем произведения авторов, которые используют чадор как броский атрибут политической борьбы и одновременно наделяют его эстетической функцией связи традиционной культуры Ирана с современностью, специалисты стали объединять под общим определением *chador art* (искусство чадора) [Torshizi 2012, p. 562; Grigor 2014, pp. 212–218]. Этот термин несколько условен, но указывает на особенную роль чадора как важного художественного тропа в современном иранском искусстве.

Утилитарная роль хиджаба не противоречит и не противостоит его философской наполненности смыслом. Понятие «покрывало» в исламской визуальной культуре исторически сложилось как средство для обозначения того, что не поддается представлению. Эта зыбкая граница между явленным и сокрытым и сегодня продолжает будоражить воображение и вдохновлять на работу многочисленных мусульманских художников и режиссеров. Завеса – разделительная линия между внешним и внутренним и/или физическим и духовным. Хиджаб может появляться в искусстве и/или средствах массовой информации и как символ борьбы и неравноправия, и «как духовного женского начала» [Behieru 2013, p. 426].

Несмотря на очевидные политические трактовки «Восторга», нельзя не отметить его усложненную конструкцию, многослойность и наличие культурных подтекстов. В данной работе Нешат опирается на многовековую историю Ирана и пытается глубже показать суть гендерного взаимодействия в исламе. Художница рассказывает историю, исходя не только из сложившейся политической ситуации в исламском государстве, но всей культурной традиции Ирана, и не только лишь Ирана, а отчасти рисует символический облик всего мусульманского мира, вдохновляясь образной системой иранского искусства как важной составляющей этого

мира, но в более редуцированной форме. Если в «Беспокойном» можно уловить политическую позицию и критику исламского режима со стороны автора – слишком нарочито контрастно в видеоинсталляции представлены певец и певица, то в «Восторге» любые политически заостренные трактовки встречаются большую вариативность интерпретаций в нелинейной, поэтически окрашенной мифологическими мотивами видеоинсталляции. Например, в «Восторге» Нешат противопоставляет на двух экранах мужчин в старом форте и женщин в чадорах у моря (Ил. 4). На первый взгляд как будто мужчины представлены носителями силы, женщины же жертвами традиции и политического диктата, но со сменой кадров меняется версия событий: теперь мужчины словно заложники традиции и суровых стен укрепления, а женщины забираются в лодку и уплывают в море. Не без некоторой двусмысленности работа Нешат приравнивает свободу к изгнанию, а изгнание – к навсегда раздвоенному «я». Однако интерпретативный ряд может бесконечно множиться.

Все нарастающий интерес к поэтическим формам и философским размышлениям о традиции и ее современном преломлении в культуре Ирана Нешат развивает в другой инсталляции – «Шествие» (2001). Эта работа полностью построена вокруг траурной церемонии: вереница мужчин несет на своих плечах погребальные носилки, на которых находится тело, обернутое в традиционный белый саван. Движущихся мужчин ритмично под музыку Ф. Гласса сменяют кадры одетых в черные одежды женщин-плакальщиц, образующих своими телами круг и надрывно скорбящих об ушедшем. Олицетворение жизни в «Шествии» срифмовано с появлением на переднем плане девочки, которая словно исполняет свой собственный ритуал, складывая камни горкой. В итоге и мужчин, и женщин внезапно охватывает пожар. Все одеты в черное; только маленькая девочка в разноцветной одежде (Ил. 5). Здесь Нешат отстраняется от тем социального порядка и концентрируется на идее о цикличности всего живого на земле. Таким образом, замыкающий всех в круг пожар напоминает о зороастрийском представлении об огне как об очищающей силе. В «Шествии» можно наблюдать «изображение абстрактных, нереальных мифологических тем для выражения философских представлений о круговороте жизни и смерти» [Saadi-Nejad 2009, p. 246].

В «Восторге» и «Шествии» автор использует сходные приемы. «Оба нарратива вращаются вокруг отношений между людьми <их скоплением> и пейзажами, поэтому они больше связаны с хореографией <как уже бывало не раз у Нешат>, чем с другими видами творчества. Кроме того, в обоих случаях визуальные конфигурации



Ил. 4. Кадр из видеоинсталляции «Восторг» (1999)
Ширин Нешат



Ил. 5. Кадр из видеоинсталляции «Шествие» (2001)
Ширин Нешат

чрезвычайно важны для повествования. В «Шествии» линейное движение мужчин по сравнению с кругом женщин становится очень критическим и довольно эротичным», – говорит Нешат [MacDonald 2004, p. 647]. Обе инсталляции пытаются говорить на языке визуальных образов о вневременном и внепространствен-

ном, оставаясь при этом соразмерными мусульманской культурной традиции в исторической ретроспективе. Если в серии фотографий «Женщины Аллаха» смерть связана с оружием, то в «Шествии» – с цикличностью всего живого, всему живому дан срок до смерти. Этот страх архетипичнее и оттого более зловеющий, так как он не зависит от политики страны или поведения людей, а предрешен самой сутью бытия.

Примечательно, что некоторые исследователи пытаются объяснить стремление Нешат к поэтизации смерти посредством ее личного опыта и переживаний. «В подобных фильмах Ширин сталкивается со своим собственным страхом перед ритуальным и исламизированным обществом, от которого она чувствует себя отчужденной, но не в состоянии отделить от него себя полностью. Психолог, скорее всего, предположил бы, что эти страхи уходят корнями в детство, типичное детство иранской девочки, которую ее мать или другие родственницы впервые ввели в пугающий мир религиозных ритуалов, таких как траур по погибшим имамам, мир, казалось бы, наполненный чернотой, горем и гневом» [Saadi-Nejad 2009, p. 243]. Эта ритуальная сторона жизни, в том числе современного Ирана, в видеоработах Нешат решена через некоторую театральность (в послужном списке художницы есть и театральные постановки, например опера «Аида» (2017) в Италии). Место для буквального проявления автобиографического находится и в характерных для Нешат двухэкранных работах.

Автобиографическое тело

Ширин Нешат подобно «первым женщинам-писателям Ирана продемонстрировала свой голос, свое тело и саму себя, нарушив патриархальные границы, существующие в иранской культуре» [Navab 2007, p. 56]. Художница использует свое собственное тело не только в фотоработах, но и в видеоинсталляции «Монолог» (1999), которую можно понимать как «личную и политическую историю, передаваемую через тело художника и дающую понимание психологии и опыта жизни в изгнании» [Trafficante 2016, p. 392]. «Монолог», пожалуй, самый акцентированный фильм на образах контраста между Востоком и Западом, тем не менее художница заостряет внимание не на политическом противостоянии, а на визуальном разнообразии регионов, своем собственном опыте пребывания в двух пространствах, на индивидуальных ощущениях и телесных практиках.

В «Монологе» Запад представлен территорией Олбани, штат Нью-Йорк, отдельные кадры сняты во Всемирном торговом центре, Восток – Турцией, съемки проходили на юго-востоке страны в Мардине. Это курдский религиозный город из глинобитных домов, построенных на небольшой горе посреди пустыни, бедный и запущенный, но сохранивший свою первозданную красоту. Недалеко от Мардина границы Сирии и Ирака. В «Монологе» архитектура стала центральной аспектом инсталляции, поскольку здания представляют каждую из культур с ее традиционными ценностями, было важно, чтобы каждая сторона света предстала в равной степени во всей своей красоте и грандиозности.

В «Монологе» Нешат обращается к своему излюбленному приему двухэкранных видеoinсталляций. В пространстве музейного зала она транслирует личный опыт пограничной идентичности посредством визуальных, слуховых и кинестетических импульсов. Линия взгляда зрителя колеблется между изображениями перемещения фигуры Ширин Нешат по городам на Востоке и Западе. Сидя вдоль задней стены музея, зрители равно удалены от обоих миров. Звук выступает важнейшим компонентом этого разобщения. Музыка и шумы используются автором для того, чтобы «со своей центральной позиции зрители могли испытать ощущение погружения в богатую и текстурную звуковую среду» [Traficante 2016, p. 392]. Как и в случае с «Беспокойным», есть отличие в восприятии видеoinсталляции в музейном пространстве, представленной на разных стенах, и в виде короткометражной работы, которую зритель смотрит в кинотеатре или дома. При просмотре инсталляции в формате кино кажется, что траектория двух изображений образует единый городской пейзаж, а затем два изображения медленно расходятся. Такой эффект происходит в том числе благодаря тщательному подбору восточных и западных интерьеров и экстерьеров, которые композиционно в высокой степени друг друга повторяют, практически дублируют (Ил. 6). Природное и урбанистическое сходство смонтированных кадров Востока и Запада чрезвычайно сильно, но спутать их невозможно – линия разрыва выражена, прежде всего, в архитектурных нюансах. Кроме того, Ширин Нешат появляется в кадре в черном глухом платье в пол и черном платке, который гармонично выглядит в восточном антураже и выступает контрастным миру в западной рамке инсталляции.

В «Монологе» происходит «растворение автобиографических практик в более широком культурном контексте» [Gibbons 2007, p. 28]. «Фотографии и инсталляции Нешат задают вопрос: “Что значит сегодня принадлежать какому-то месту?” И они задают этот вопрос, инсценировав “идентичность” как символический



Ил. 6. Кадр из видеoinсталляции «Монолог» (1991)
Ширин Нешат

процесс, который исторически специфичен, никогда не бывает полным и всегда субъективен» [Vitali 2004, p. 18]. Фильм действует иносказательно и воздействует на подсознание, обращается к политическим и социальным ограничениям метафорически. Художница апеллирует к мотивам культурной памяти, личному опыту восприятия, идее традиции в прошлом и настоящем. История места и биография героини соединяются в художественное высказывание, точкой сборки которого становится тело самой Нешат: ее фигура в кадре манифестирует идею множественной самоидентификации в контрастных географических ландшафтах и городских пространствах.

Таким образом, визуальное автобиографическое искусство Нешат тем более трансгрессивно по сравнению с конкретной иранской культурной традицией, из которой она вышла. Именно опыт жизни в эмиграции, перемещение из культуры в культуру (как на Востоке, так и на Западе) позволили художнице освободиться от внутренней и внешней цензуры, наложенной на ее творчество традиционной иранской культурой. «Искусство Ширин Нешат разрушает проклятие несовместимости, делая иранскую культуру и автобиографию не только совместимыми, но и необходимыми» [Navab 2007, p. 58].

Каждая из художественных визуальных практик, к которым обращается Нешат, позволяет рассмотреть тело с разных точек обзора. На примере представленных видеoinсталляций показано, как в каждом конкретном случае отличается работа с материалом, методы репрезентации тела в объективе камеры, взаимодействие

художника с персонажем, встреча зрителя с произведением искусства. Но неизменно тело для Нешат выступает проводником идеи как на личном уровне персональной истории, так и на уровне политической судьбы страны. Для художницы телесные практики становятся инструментом, благодаря которому она «собирает» свои истории и создает визуальные атр-объекты (фотографии, видеoinсталляции, фильмы). В то же время тело является не только источником концептуального искусства, но и призмой, через которую зритель получает художественное послание. Таким образом, тело и телесные практики занимают центральное место в творчестве Ширин Нешат, а представленная классификация рассмотрения телесного через концепты «политического тела», «поэтического тела» и «автобиографического тела» открывает новые грани в области изучения творчества ирано-американской художницы.

Литература

- Behiery 2013 – *Behiery V.* Veiled Muslim woman as subject in contemporary art. The role of location, autobiography, and the documentary image // *Implicit Religion*. 2013. Vol. 16 (4). P. 417–442.
- Cherem 2016 – *Cherem Y.* The absent subversion, the silent transgression. The voice and the silence of the body in some contemporary Iranian and Arab artists // *Journal of Art History*. 2016. Vol. 85 (4). P. 1–28.
- Dabashi 2019 – *Dabashi H.* Contemporary art, world cinema, and visual culture. L.; N.Y.: Anthem Press, 2019. 374 p.
- Dönmez-Colin 2007 – *Dönmez-Colin G.* Women, Islam and cinema. L.: Reaktion Books, 2007. 208 p.
- Gibbons 2007 – *Gibbons J.* Contemporary art and memory. Images of recollection and remembrance. L.; N.Y.: I.B. Tauris, 2007. 189 p.
- Grigor 2014 – *Grigor T.* Contemporary Iranian art. From the street to the studio. L.: Reaktion Books, 2014. 293 p.
- Honarbin-Holliday 2010 – *Honarbin-Holliday M.* Becoming visible in Iran. Women in contemporary Iranian society. L.; N.Y.: I.B. Tauris, 2010. 205 p.
- Isaak 1996 – *Isaak J.A.* Feminism and contemporary art. The revolutionary power of women's laughter. L.; N.Y.: Routledge, 1996. 247 p.
- Keshmirshakan 2007 – *Keshmirshakan H.* Contemporary Iranian art. The emergence of new artistic discourses // *Iranian Studies*. 2007. Vol. 40 (3). P. 335–366.
- Keshmirshakan 2010 – *Keshmirshakan H.* The question of identity vis-à-vis exoticism in contemporary Iranian art // *Iranian Studies*. 2010. Vol. 43 (4). P. 489–512.
- Keshmirshakan 2011 – *Keshmirshakan H.* Contemporary or specific. The dichotomous desires in the art of early twenty-first century Iran // *Middle East Journal of Culture and Communication*. 2011. Vol. 4. P. 44–71.

- MacDonald 2004 – *MacDonald S.* Between two worlds. An interview with Shirin Neshat // *Feminist Studies*. 2004. Vol. 30 (3). P. 620–659.
- McCabe 2005 – *McCabe J.* Feminist film studies. Writing the woman into cinema. L.; N.Y.: Wallflower Press, 2005. 144 p.
- Millner, Moore 2022 – *Millner J., Moore C.* Contemporary art and feminism. L.; N.Y.: Routledge, 2022. 256 p.
- Mottahedeh, Saljoughi 2012 – *Mottahedeh N., Saljoughi S.* Rethinking gender in contemporary Iranian art and cinema // *Iranian Studies*. 2012. Vol. 45 (4). P. 499–502.
- Navab 2007 – *Navab A.D.* Unsayng life stories. The self-representational art of Shirin Neshat and Ghazel // *The Journal of Aesthetic Education*. 2007. Vol. 41 (2). P. 39–66.
- Nelson 2006 – *Nelson S.* Diaspora. Multiple practices, multiple worldviews // *A companion to contemporary art since 1945*. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell, 2006. P. 296–316.
- Newman 2018 – *Newman E.L.* Female body image in contemporary art. L.; N.Y.: Routledge, 2018. 196 p.
- Ross 2006 – *Ross Ch.* The paradoxical bodies of contemporary art // *A companion to contemporary art since 1945*. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell, 2006. P. 378–400.
- Rounthwaite 2008 – *Rounthwaite A.* Veiled subjects. Shirin Neshat and non-liberatory agency // *Journal of Visual Culture*. 2008. Vol. 7 (2). P. 165–180.
- Saadi-Nejad 2009 – *Saadi-Nejad M.* Mythological themes in Iranian culture and art. Traditional and contemporary perspectives // *Iranian Studies*. 2009. Vol. 42 (2). P. 231–246.
- Sayre 2006 – *Sayre H.M.* 1990–2005. In the clutches of time // *A companion to contemporary art since 1945*. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell, 2006. P. 107–124.
- Shaw 2001 – *Shaw W.M.* Ambiguity and audience in the films of Shirin Neshat // *Third Text*. 2001. Vol. 15 (57). P. 43–52.
- Skurvida 2015 – *Skurvida S.* Iranian or not. DisLocations of contemporary art and its histories // *Art Journal*. 2015. Vol. 74 (3). P. 73–77.
- Torshizi 2012 – *Torshizi F.* The unveiled apple. Ethnicity, gender, and the limits of inter-discursive interpretation of Iranian contemporary art // *Iranian Studies*. 2012. Vol. 45 (4). P. 549–569.
- Traficante 2016 – *Traficante A.* Shirin Neshat. Soliloquy (exhibition review) // *The Senses and Society*. 2016. Vol. 10 (3). P. 390–393.
- Turim 2017 – *Turim M.* Experimental women filmmakers // *Cinema and Gender*. L.; N.Y.: Routledge. 2017. P. 184–193.
- Vitali 2004 – *Vitali V.* Corporate art and critical theory. On Shirin Neshat // *Women*. A cultural review. 2004. Vol. 15 (1). P. 1–18.

References

- Behiery, V. (2013), “Veiled Muslim woman as subject in contemporary art. The role of location, autobiography, and the documentary image”, *Implicit Religion*, vol. 16, no. 4, pp. 417–442.

- Cherem, Y. (2016), "The absent subversion, the silent transgression. The voice and the silence of the body in some contemporary Iranian and Arab artists", *Journal of Art History*, vol. 85, no. 4, pp. 1–28.
- Dabashi, H. (2019), *Contemporary art, world cinema, and visual culture*. Anthem Press, London, UK, New York, USA.
- Dönmez-Colin, G. (2007), *Women, Islam and cinema*, Reaktion Books, London, UK.
- Gibbons, J. (2007), *Contemporary art and memory. Images of recollection and remembrance*, I.B. Tauris, London, UK, New York, USA.
- Grigor, T. (2014), *Contemporary Iranian art. From the street to the studio*, Reaktion, Books, London, UK.
- Honarbin-Holliday, M. (2010), *Becoming visible in Iran. Women in contemporary Iranian society*, I.B. Tauris, London, UK, New York, USA.
- Isaak, J.A. (1996), *Feminism and contemporary art. The revolutionary power of women's laughter*, Routledge, London, UK, New York, USA.
- Keshmirshakan, H. (2007), "Contemporary Iranian art. The emergence of new artistic discourses", *Iranian Studies*, vol. 40, no. 3, pp. 335–366.
- Keshmirshakan, H. (2010), "The question of identity vis-à-vis exoticism in contemporary Iranian art", *Iranian Studies*, vol. 43, no. 4, pp. 489–512.
- Keshmirshakan, H. (2011), "Contemporary or specific. The dichotomous desires in the art of early twenty-first century Iran", *Middle East Journal of Culture and Communication*, vol. 4, pp. 44–71.
- MacDonald, S. (2004), "Between two worlds. An interview with Shirin Neshat", *Feminist Studies*, vol. 30, no. 3, pp. 620–659.
- McCabe, J. (2005), *Feminist film studies. Writing the woman into cinema*, Wallflower Press. London, UK, New York, USA.
- Millner, J. and Moore, C. (2022), *Contemporary art and feminism*, Routledge, London, UK, New York, USA.
- Mottahedeh, N. and Saljoughi, S. (2012), "Rethinking gender in contemporary Iranian art and cinema", *Iranian Studies*, vol. 45, no. 4, pp. 499–502.
- Navab, A.D. (2007), "Unsayings life stories. The self-representational art of Shirin Neshat and Ghazel", *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 41, no. 2, pp. 39–66.
- Nelson, S. (2006), "Diaspora. Multiple practices, multiple worldviews", in *A companion to contemporary art since 1945*, Malden, Wiley-Blackwell, Oxford, UK, pp. 296–316.
- Newman, E.L. (2018), *Female body image in contemporary art.*, Routledge, London, UK, New York, USA.
- Ross, Ch. (2006), "The paradoxical bodies of contemporary art", in *A companion to contemporary art since 1945*, Wiley-Blackwell, Malden, Oxford, UK, pp. 378–400.
- Rounthwaite, A. (2008), "Veiled subjects. Shirin Neshat and non-liberatory agency", *Journal of Visual Culture*, vol. 7, no. 2, pp. 165–180.
- Saadi-Nejad, M. (2009), "Mythological themes in Iranian culture and art. Traditional and contemporary perspectives", *Iranian Studies*, vol. 42, no. 2, pp. 231–246.
- Sayre, H.M. (2006), "1990–2005. In the clutches of time", in *A companion to contemporary art since 1945*, Wiley-Blackwell, Malden, Oxford, UK, pp. 107–124.

- Shaw, W.M. (2001), "Ambiguity and audience in the films of Shirin Neshat", *Third Text*, vol. 57, no. 15, pp. 43–52.
- Skurvida, S. (2015), "Iranian or not. DisLocations of contemporary art and its histories", *Art Journal*, vol. 74, no. 3, pp. 73–77.
- Torshizi, F. (2012), "The unveiled apple. Ethnicity, gender, and the limits of inter-discursive interpretation of Iranian contemporary art", *Iranian Studies*, vol. 45, no. 4, pp. 549–569.
- Traficante, A. (2016), "Shirin Neshat. Soliloquy (exhibition review)", *The Senses and Society*, vol. 10, no. 3, pp. 390–393.
- Turim, M. (2017), "Experimental women filmmakers", in *Cinema and Gender*. Routledge, London, UK, New York, USA, pp. 184–193.
- Vitali, V. (2004), "Corporate art and critical theory. On Shirin Neshat", *Women. A cultural review*, vol. 15, no. 1, pp. 1–18.

Информация об авторах

Наталья В. Казурова, кандидат исторических наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, Санкт-Петербург, Россия; 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 3; kazurova@inbox.ru

Екатерина Ю. Трушкина, кандидат философских наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; e.trushkina@gmail.com

Information about the authors

Natalia V. Kazurova, Cand. of Sci. (History), Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera), Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia; bld. 3, Universitetskaya Emb., Saint Petersburg, Russia, 199034; kazurova@inbox.ru

Ekaterina Yu. Trushkina, Cand. of Sci. (Philosophy), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; e.trushkina@gmail.com

Странная школа для странных героев:
трансформация обыденного пространства
в сериале «Школьная медсестра Ан Ын Ён»

Александра В. Тарасова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, alexs.tarasova@gmail.com*

Аннотация. Статья анализирует южнокорейский сериал в жанре фэнтези как целостный текст с целью выявления особенностей построения пространства, в котором разворачивается действие. Популярность сериалов, произведенных в Республике Корея, неоспорима, как и их востребованность у иностранной аудитории. Однако не только сам феномен популярности и не только рецепция южнокорейских сериалов могут быть предметом рассмотрения в гуманитарном исследовании. Построение повествования, типы персонажей, сложившиеся стандарты и отступления от них – все это также представляет собой весьма перспективный материал для анализа. Созаказчиками или единственными заказчиками новых сериалов все чаще выступают стриминговые сервисы, среди которых особенно выделяется Netflix. Продукция, созданная для эксклюзивной демонстрации на платформе Netflix, ориентирована не только на внутреннюю корейскую аудиторию, но и на глобальную, поэтому от таких сериалов можно ожидать как калькирования глобальных образцов жанра, так и смелых экспериментов с южнокорейскими стандартами. А технические возможности, предоставляемые Netflix, позволяют сериалу в жанре фэнтези реализовать довольно сложные замыслы создателей шоу. И сериал 2020 г. «Школьная медсестра Ан Ын Ён» представляет собой весьма перспективный для изучения пример южнокорейского сериала в жанре фэнтези, сделанного для платформы Netflix.

Ключевые слова: телесериал, Южная Корея, фэнтези, Netflix, «странное»

Для цитирования: Тарасова А.В. Странная школа для странных героев: трансформация обыденного пространства в сериале «Школьная медсестра Ан Ын Ён» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 2. С. 137–152. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-2-137-152

Strange school for strange heroes.
Transforming ordinary space
in “The School Nurse Files” TV series

Aleksandra V. Tarasova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
aleks.tarasova@gmail.com*

Abstract. The article analyzes the South Korean TV series in the genre of “fantasy” as a holistic text in order to identify the features of the construction of the space in which the action takes place. The popularity of series produced in the Republic of Korea is undeniable, as is their popularity with foreign audiences. However, not only the phenomenon of popularity itself and not only the reception of South Korean TV series abroad can be the subject of consideration in a humanitarian study. The construction of the narrative, the types of characters, the established standards and deviations from them – all that also represents a very promising material for analysis. Streaming services are increasingly becoming co-producers or sole producers of new series, among which Netflix stands out in particular. TV series created for exclusive demonstration on the Netflix platform are aimed not only at the domestic Korean audience, but also at the global one, therefore, from such series one can expect both tracing of global examples of the genre and bold experiments with South Korean standards. And the technical capabilities provided by Netflix allow the series in the fantasy genre to realize the rather complex ideas of the show’s creators. And the 2020 series “The School Nurse Files” very promising example of a South Korean fantasy TV series made for the Netflix platform.

Keywords: TV series, South Korea, fantasy, Netflix, “Freaky”

For citation: Tarasova, A.V. (2023), “Strange school for strange heroes. Transforming ordinary space in ‘The School Nurse Files’ TV series”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 137–152, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-2-137-152

Введение

Глобальная востребованность южнокорейских сериалов, неуклонно нарастающая с начала 2000-х гг., получила новый импульс осенью 2021 г., после триумфа «Игры в кальмара» на платформе Netflix. Увлеченность зрителей со всего мира «кей-драмами», или, как их чаще называют русскоязычные поклонники, «дораммами», перерастающая в интерес к корейской культуре вообще, иногда приводит к излишне прямолинейным страхам перед угрозой, которую корейские сериалы могут представлять для национальной идентич-

ности людей из других стран [Menh, Phoung 2022, p. 9]. С другой стороны, усиливается и чисто академический интерес к этому виду культурной продукции, так что уже возможным оказывается говорить о “K-drama Studies”. Автор опубликованного в 2022 г. обзора, впрочем, констатирует, помимо относительной малочисленности исследований в этой области, наличие еще двух проблем. Во-первых, до недавних пор сериалы изучались в контексте исследований «корейской волны», в общем ряду с южнокорейской поп-музыкой и компьютерными играми. Во-вторых, даже когда внимание было направлено только на сериалы, рассматривалась в первую очередь их рецепция иностранными зрителями, попытки же «прочитать» сами кей-драмы как текст были, скорее, исключением [An 2022, pp. 91, 92].

Среди южнокорейских сериалов, которые могли бы стать потенциальным объектом самостоятельного изучения, особое место занимают сделанные в сотрудничестве с внешними инвесторами, в частности с платформой Netflix, которая в последние годы часто выступает в качестве продюсера сериалов либо приобретает эксклюзивные права на демонстрацию сериалов прошлых лет. Упомянутая чуть выше «Игра в кальмара» знаменует собой уже следующий этап – она была создана по заказу платформы и для исключительной демонстрации на Netflix. Хотя этот сериал, как и другие представители той же группы, снимался в Корее и играли в нем корейские актеры, он изначально был предназначен не только для корейской аудитории, но и для аудитории глобальной. Такая ситуация одновременно и выгодна создателям сериалов (даже если их очередное произведение будет не слишком успешно в Корее, для иностранных зрителей оно может оказаться весьма привлекательным) и вызывает некоторую настороженность: не приведет ли «нетфлексизация» сериалов к стандартизации, к утрате того, что, собственно, и делает их особым культурным явлением на фоне общепринятых форматов и жанров [Kim 2022, p. 1518]. При этом снятые таким образом сериалы, действительно отклоняясь в той или иной степени от внутренних корейских стандартов, не обязательно обречены на превращение в кальку с американских или британских образцов: они могут представлять собой эксперимент с жанром, типажам героев, способами организации повествования, оставаясь при этом на «корейской почве».

Одним из первых южнокорейских сериалов, созданных специально для платформы Netflix, был 6-серийный¹ сериал 2020 г.

¹Чаще всего в южнокорейском сериале от 12 до 20 серий, самый распространенный вариант – 16, так что 6 серий – это уже определенный эксперимент.

«Школьная медсестра Ан Ын Ён»², жанровая принадлежность которого обозначена как “Fantasy” (с уточнением – Quirky, что может быть переведено как «причудливый, странный»)³. Целью настоящей статьи и является изучение этого сериала как самостоятельного текста – для выявления характера его «странностей».

Фикциональный мир сериала и его герои

Сериал «Школьная медсестра Ан Ын Ён» рассказывает о надежденной даром видеть то, что сокрыто от обычных людей, молодой женщине (эту роль исполняет актриса Чон Ю Ми), которая работает в школе – в качестве медсестры и в качестве защитницы учеников от разнообразных рисков, выходящих за рамки «реального». Ее соратником становится учитель китайской иероглифики Хон Ин Пё (актер Нам Чжу Хёк), некогда пострадавший в серьезной аварии, но при этом обладающий мощной защитной аурой⁴. Среди противников же этого дуэта – не только паранормальные существа, но и люди, которые состоят в двух могущественных тайных организациях, по некоторым причинам стремящихся получить контроль над школой.

Роман Чон Се Ран, вольную интерпретацию которого представляет собой сериал, был выпущен на русском языке в 2021 г. под названием «Медсестра-заклинательница»⁵; как и сериал, роман представляет собой в большей степени серию отдельных новелл, объединенных местом действия и более или менее активным участием двух главных героев во всех сюжетах. Расхождений между книгой и сериалом достаточно много⁶, но поскольку сериал пред-

² Англоязычное название сериала на Netflix “School Nurse Files”, на русскоязычных ресурсах он фигурирует в том числе под названием «Медсестра-заклинательница», но точный перевод его корейского названия (보건교사 안은영) – именно «Школьная медсестра Ан Ын Ён».

³ См.: <https://www.netflix.com/nl-en/title/80209129> (дата обращения 28.10.2022).

⁴ Героиня видит ее как подобие прозрачного радужного пузыря, окружающего учителя.

⁵ Чон С. Медсестра-заклинательница. М.: АСТ, 2021. 288 с.

⁶ К примеру, в романе отдельные вставные новеллы посвящены учительнице биологии и учителю истории, однако в сериале все внимание уделяется главному герою, основные же герои в этих новеллах выступают как второстепенные действующие лица; однако в сериале учителя истории



Ил. 1

ставляет собой отдельное произведение, погружаться в детальное сопоставление с романом не входит в наши задачи.

Хотя героиня заявлена в русском варианте названия как «заклинательница», противостоять ей приходится не духам (при этом слово *квицин*, обозначающее всяческую «нежить», в сериале фигурирует), а принимающим условно-материальный вид следам человеческих эмоций и желаний, невидимым для обычных людей; героиня обозначает их с помощью англицизма «джелли» – «желе». «Желе», оставшееся после умершего человека, может принять вид псевдопризрака, с которым можно разговаривать, но который рано или поздно все равно исчезнет⁷ – в этом случае оно может

нет вовсе, а учительница биологии появляется мимолетно. Сериал завершается сценой, в которой одна из учениц приходит к медсестре с просьбой встретиться с ее матерью, видящей призраков – а в оригинале этот сюжет раскрыт полностью, причем примерно в середине книги. Двое неразлучных друзей, одному из которых всегда не везет, зато второй неизменно удачлив, в романе – юноши, а в сериале – девушка и юноша. Девушка, которая в романе носит прозвище Jellyfish – «Медуза», остается Медузой, но используется уже корейское слово *хэпари* (해파리); при этом и собственное имя девушки меняется с Хэ Хён на А Ра.

⁷Таковы в сериале мать главной героини, ее школьный друг Ким Кан Сон, а также маленькая девочка, обитающая в детском саду, рядом с местом своей гибели. Все они не представляют собой никакой угрозы живым людям и охотно взаимодействуют с героиней, но при этом достаточно четко дается понять, что все они – уже некие отдельные сущности по отношению к трем умершим людям.

быть визуализировано и как точное подобие живого человека, и в более зловещем варианте – как изуродованный труп. Если речь идет только об обрывках чьих-то желаний и чувств, то они могут выглядеть и как бесформенные сгустки разноцветной субстанции, и как подобие живых существ, например маленьких оранжевых осьминогов. Чтобы удержаться под контролем все это разнообразие, героиня пользуется светящимся пластмассовым мечом и игрушечным пистолетом, когда же ей требуется пополнить запасы энергии, обращается к всевозможным источникам: статуэтки бодхисатв в буддийском святилище, египетский анкх, замочки, которые влюбленные вешают на ограде близ сеульской телебашни Намсан, и аура учителя Хон Ин Пё – все идет в ход.

Описание сериала может произвести впечатление чего-то довольно «странного» даже с учетом жанра фэнтези. И само слово «странный»⁸, как и различные производные от него, в сериале звучит довольно часто. Нестандартными можно назвать уже самих главных героев. Ан Ён Ён, с одной стороны, преподносится как аналог «супергероини» (ее школьный друг когда-то даже придумал ей соответствующий образ). С другой стороны, ее способы борьбы с паранормальным опасно балансируют на грани пародии. Молодая героиня корейского сериала обычно преподносится как безусловно «женственная» – даже если она прекрасно владеет приемами спортивного единоборства. При этом она может иногда вести себя грубовато, может на время утратить внешнюю привлекательность из-за болезни или переутомления, но она непременно появится в кадре и с тщательно уложенными волосами и красивым макияжем⁹. У Ан Ён Ён же не возникает повода продемонстрировать подобную условную «женственность»; а вместо люксовой косметики она в кадре использует травяной состав,

⁸ Корейское прилагательное 이상하다, которое переводится и как «ненормальный», «неожиданный», «сомнительный», служит характеристикой в том числе и самой героини.

⁹ Сцены, в которых героиня покупает косметику или подкрашивается, вообще встречаются достаточно часто – не в последнюю очередь потому, что это создает условия для продакт-плейсмента. В недавней статье, посвященной продакт-плейсменту в корейских сериалах, отмечается, например, что героиня популярных «Потомков солнца» может потратить около 5 минут экранного времени на манипуляции с косметикой, и это делает такой способ продвижения продукции особенно эффективным: зрители успевают разглядеть и внешний вид крема или помады, и способы нанесения, и, самое главное, увидеть результат – безупречно красивое лицо актрисы Сон Хё Кё [Perwitasari, Paramita 2020, p. 152].

якобы обладающий защитными свойствами: маленькие мешочки с ним надеваются на пальцы, в результате чего ногти приобретают неровную оранжевую окраску (так что результат весьма далек от аккуратного маникюра, подобающего главной героине). И функция объекта, на который направлено мужское внимание – функция, которая была обязательной для героини корейских сериалов 2000-х гг. и все еще релевантна в наши дни [Baldacchino, Park 2021, pp. 297–298], – практически полностью обходит школьную медсестру стороной.

Хон Ин Пё, главный герой, не только замкнут и необщителен – это как раз черты, достаточно часто встречающиеся в корейских сериалах¹⁰, но в основном ведет себя пассивно, лишь следуя за более активной героиней. Он крайне далек от властно-агрессивной модели поведения дорамного героя [Kenasri, Sadasri 2021] в отношениях и с Ан Ын Ён, и с эпизодически появляющейся подругой детства, как будто проявляющей к нему интерес. Но не соответствует он и очень привлекательной для иностранных поклонников корейских сериалов модели «мягкой мужественности», которая, с одной стороны, требует от героя чувствительности и способности откровенно и красноречиво описывать свои эмоции, но с другой – все же подразумевает и исполнение роли «спасителя» (хотя бы в одной сцене) [Lee 2019, pp. 33, 35, 39]. Мешковатая одежда и скованная манера держаться противоречат идеалу мужской красоты – распространенному образу «цветочного юноши» [Murell 2019, p. 128]. Подчеркивается и его хромота, и физическая слабость в целом – что подразумевает еще один важный аспект: Хон Ин Пё заведомо не служил в армии, что в стране, где служба рассматривается как неременный этап в жизни полноценного мужчины и гражданина [Murell 2019, p. 143], в принципе ставит под сомнение его «маскулинность». И если в романе некоторые события описаны с его точки зрения, то в сериале высказаться от первого лица может только героиня; да и сцен без ее участия у Ин Пё совсем немного.

Таким образом, сами герои, даже если абстрагироваться от того, что противостоят они в основном разноцветным стускам желеобразной субстанции, отчетливо выделяются на фоне среднестатистических центральных персонажей южнокорейских сериалов. Не вполне стандартны и их отношения: в большинстве случаев, даже если сюжет не предполагает любовной линии между героями, в по-

¹⁰ В частности, ими наделен *цундерэ* – один из стандартных типов героя [Пуховская 2019, с. 160–161]. Само слово *цундерэ* – японского происхождения.

вестование включаются хотя бы намеки на возможное движение в этом направлении. Результаты одного из новейших исследований показывают, что хорошо знакомые иностранной аудитории признаки принадлежности к жанру мелодрамы позволяют ей легче и глубже погрузиться в сугубо корейскую социальную проблематику, которая должна быть этому внешнему зрителю чужда [Hartzell 2022, p. 197]¹¹. Но в «Школьной медсестре» даже намеки с трудом поддаются распознаванию, не говоря уже о присущих мелодраме аудиовизуальных приемах рассказа о любви; зрителю предлагается не столько самостоятельно додумать романтические чувства героев, сколько практически полностью придумать их¹². В своей последней совместной сцене герои, только что одержавшие победу над нематериальным противником, держатся за руки, но нейтральная репрезентация этого жеста не позволяет определить, влюбленные на экране или соратники.

Деятельность этих нестандартных героев разворачивается в пространстве, которое хорошо знакомо всем без исключения зрителям – и корейским, и иностранным, – в пространстве школы.

Это пространство по определению должно включать в себя зоны, назначение которых не вызывает никаких сомнений, – классы, столовую, спортивную площадку и т. д., а время внутри школы должно подчиняться графику занятий. И отношения среди вовлеченных в школьную жизнь людей обусловлены жестко определенным регламентом – в зависимости от места, которое каждый занимает в школьной иерархии. Школа из «Школьной медсестры Ан Ён Ён» в известной степени отвечает этому описанию. Это достаточно современное здание, в котором есть и классы, и столовая, и медицинский кабинет, график занятий строго соблюдается (по крайней мере, одна из сцен первой серии показывает, что там есть некие дежурные, которые утром стоят у ворот школы и вслух отсчитывают время до начала уроков, в то время как мимо них пробегают опаздывающие). Старшеклассники пишут тесты, вместе обедают, заводят дружбу и влюбляются. Отношения между ними не всегда безоблачные – например, в баскетбольной команде ученик из бедной семьи

¹¹ При этом опрошенные поклонники корейских сериалов неохотно признавались в любви к мелодрамам, но автор полагает, что причина тут либо в плохой репутации мелодрам (и на первых позициях в результате опроса все равно оказались романтическая комедия и *romance*), либо в том, что предпочтение отдается мелодрамам, в которые добавлены элементы иных жанров [Hartzell 2022, pp. 203, 205].

¹² В романе меж тем Ан Ён Ён и Хон Ин Пё – пара, хотя их отношения и описываются очень сдержанно.



Ил. 2

подвергается травле, но в целом школа в первой серии заявлена как довольно благополучная¹³.

Но в эту картину с самого начала вторгаются детали, ставящие ее под сомнение: они относятся как к поведению людей внутри школы, так и к самому зданию. У школы плоская крыша: на нее можно выйти, и поэтому она в целях безопасности обнесена по краям металлической сеткой с крупными ячейками. Размеры ячеек позволяют вскарабкаться по сетке довольно высоко, а поскольку сама сетка на фоне неба плохо различима, это в некоторых ракурсах создает иллюзию парения человеческих фигур в воздухе. Сперва это одинокая фигура девушки, которая пытается таким образом лучше рассмотреть, что происходит внизу, в другом же эпизоде сразу множество охваченных приступом одержимости школьников повисает на этой сетке (едва ее не обрушивая).

Если впечатление, создаваемое сеткой и фигурами на ней, не требует компьютерной графики и не принадлежит напрямую области «фантастического», то следующий пример уже носит комплексный характер. У входа в школу стоит статуя ее основателя (а заодно и дедушки главного героя). Статуя обозначена как нечто выходящее за рамки «нормального» – она негромко бормочет приветствие и двигает глазами, но этот эффект дополняется манерой

¹³ В отличие от романа: там почти сразу сообщается, что в школе очень высокий уровень самоубийств («дети падали с высоты, словно град» (Чон С. Медсестра-заклинательница. М.: АСТ, 2022. С. 16), и обстановка в целом тревожная.



Ил. 3

съемки. Нависая над прохожими или возвышаясь на фоне школьной стены, статуя до поры производит впечатление очень большой, однако когда рядом с ее постаментом оказывается героиня, когда оказывается возможным соотнести ее размеры с проходящими мимо школьниками, становится очевидно, что фигура основателя высотой, похоже, уступает человеку среднего роста. Памятник, таким образом, словно бы сжимается (а в финале сериала оказывается и вовсе повержен). А по ночам над школой безо всякой связи с сюжетом проплывает огромный светящийся кит – уже полностью созданный средствами компьютерной графики.

Самое странное место в школе – ее подвал. Прежде всего, он сразу же маркирован как место запретное и не вполне понятное: с одной стороны, его двери заперты, с другой – подвал прежде регулярно подвергали некоей очистке, которую доверяли только одной сторонней компании под названием «Ильгван» (но в основном времени действия дозвониться до «Ильгван» невозможно). Наконец, именно под дверь подвала сползаются стуски «желе» со всей школы. Когда главные герои попадают в подвал, примечательно прежде всего то, что аудитория видит его глазами обоих героев. Если для Ан Ын Ён он предсказуемо заполнен принявшим самые причудливые формы «желе», то перед Хон Ин Пё только пустые темные помещения и переходы. Но даже в этом втором варианте подвал сохраняет странность. Многоярусный, с узкими коридорами и очень высокими лестницами, он явно слишком велик для школы и при этом никак не используется – в нем нет ничего, кроме нескольких предметов, указывающих на попытки борьбы со злыми духами: емкости с красной фасолью, шаманских бубенцов и заговоренной веревки. И только в самом нижнем ярусе подвала обнаруживается объект, отчасти объясняющий непомерную глубину подвала и наличие упомянутых выше предметов: там лежит покрытый

китайскими иероглифами плоский камень, повествующий о том, что прежде на этом месте был пруд, где топились страдающие от неразделенной любви молодые люди. Впоследствии накопившаяся в пруду негативная энергия привела к тому, что водные твари стали превращаться в опасных монстров¹⁴, после чего пруд засыпали. Дедушка же героя построил на этом месте школу, рассчитывая, по-видимому, использовать энергию этого места.

Поведение людей внутри школы следует похожей логике. И тут тоже можно выделить ситуации просто «странные» и ситуации «фантастические». Школьники ежедневно делают нечто вроде обязательной зарядки, завершающейся громким принужденным смехом, и черно-белые фотографии на стене коридора показывают, что этот обычай поддерживался, видимо, с момента основания школы. Медсестра бродит по школьным коридорам, согнувшись под тяжестью манекена на спине (он предназначен для инструктажа по первой помощи). Одна из школьниц несколько раз внезапно обнаруживается в медкабинете – то оказывается, что она дремала на койке за занавеской, то она сидит на столе рядом со все тем же манекеном. Собираясь позвать девушку на свидание, капитан баскетбольной команды устраивает настоящее шоу, в процессе подготовки к которому перед школой выкладывается огромное сердечко из горящих свечек, а по зданию мечутся члены команды в нелепых костюмах, в том числе – огромного петуха. Учительница биологии заходит в кабинет к героине в сопровождении белых уток¹⁵, и обе женщины не обращают на это обстоятельство никакого внимания.

Примеров просто «странного» довольно много, но они дополняются эпизодами, которые, во-первых, требуют спецэффектов, а во-вторых, содержат мистическую или магическую составляющую. Страдающий от неразделенной любви ученик бродит по коридорам и лестницам, оставляя повсюду своих двойников из «желе». Между двумя неразлучными друзьями есть связь не только сугубо духовная: их головы соединяет видимая только Ан Ён Ён толстая мясистая косица довольно неприятного вида, высасывающая

¹⁴ Стремясь прочитать историю целиком, герой переворачивает камень, что приводит к явлению одного из этих чудовищ.

¹⁵ Это, строго говоря, явная аллюзия на роман-первоисточник, в котором посвященная учительнице биологии новелла как раз и рассказывает о важной роли уток в ее жизни. В сериале же эти утки появляются неоднократно – и всякий раз безо всякой связи с основным действием, они просто куда-то проходят мимо школы или мимо героев (вызывая тем самым ассоциации с белыми гусями из «Черной кошки, белого кота» Эмира Кустурицы).



Ил. 4

из подростков энергию. Вслед за похищенной из соседней школы подушечкой для сидения¹⁶ приходит призрак умершей школьницы, своим присутствием повергающий в неудержимые рыдания наименее стойких учеников. А учитель английского под прикрытием садоводческого кружка производит какие-то странные опыты с «желе» и растениями – в результате которых, в частности, голова одного из учеников на время превращается в травяной шар (тоже видимый только героине).

Странности школы обусловлены, разумеется, в первую очередь особым характером самой местности, причем во второй половине повествования к уже имеющейся информации про засыпанный пруд добавляются новые сведения. В этом месте уже много веков подряд объявляются иногда существа, которые обозначены как «клещи», хотя во много раз превышают обычных клещей размерами, да и выглядят иначе. Кусая людей, эти «клещи» приносят им неудачу: кабинет Ан Ён Ён заполняют ученики со всевозможными ушибами, вывихами и ссадинами. Но вслед за «клещами» обнаруживается и средство борьбы с ними – «клещеед», материализующийся из ниоткуда в виде молодого человека, неспособный покинуть вверенную его заботе территорию, умирающий после того, как задача выполнена, и вновь возрождающийся, когда в нем возникает нужда. Кто посылает «клещеедов» (предположительно, их много) и кто подчинил их жизнь таким правилам – остается загадкой, но в школе «клещеед» тоже появляется – в образе юной девушки, которая быстро обзаводится подругами. Причем подруг

¹⁶ Украденная с чужого стула подушка должна была послужить талисманом, помогающим написать важный тест.

не особенно удивляет тот факт, что новенькая – не совсем человек и что у нее позади уже много рождений; дальнейшее развитие сюжетной линии приводит к появлению у «клещеда» стремления хотя бы единожды прожить полноценную жизнь и к поискам средства превращения в обычного человека. Поиски эти увенчиваются успехом, так что очевидно «странное» пространство школы тем не менее способствует нормализации попавшего в нее еще более странного нечеловеческого существа.

Визуализация паранормальных явлений в «Школьной медсестре Ан Ён Ён» может быть нейтральной, относиться к разряду неприятного (слизь или нечто вроде густого клея, нитями тянущегося между руками двух людей) или выглядеть зловеще (другая школа, где когда-то училась Ан Ён Ён, заполнена серо-черными «призраками» работниц, погибших во время пожара на соседней фабрике, а над одноклассницей, которая, возможно, подвергается домогательствам со стороны собственного отца, возвышается нечто вроде огромной обнаженной человеческой фигуры). Но неприятное или зловещее может легко перейти в категорию «милого», сентиментального: подземный монстр, пытавшийся сожрать школьников, и призрак ученицы из соседней школы взрываются, распадаясь на множество полупрозрачных разноцветных сердечек; огромное розовое сердце падает с небес рядом со школой и в финале повествования. Впрочем, школьное здание ради его нейтрализации приходится разрушить (но закадровый голос героини сообщает, что его быстро отстроили заново и уроки продолжились).

Заключение

Если обратиться к южнокорейским фантастическим сериалам, в которых фигурирует школа, то среди них можно найти и примеры превращения школы в место безусловно опасное – как в нетфликовском же зомби-хорроре 2022 г. «Мы все мертвы», и интерпретации школьного пространства как надежного убежища, помогающего к тому же раскрыть свои скрытые способности, как в «Школе Мурым» (телеканал KBS2, 2016). Но чаще это пространство, преподносимое как «обычное», но недружелюбное по отношению к нестандартному герою: откровенно враждебное к герою-старшекласснику – в «Чудесном слухе» (OCN, 2020–2021), скорее отторгающее юных героинь как нечто непонятное – в «Токкэби» (tvN, 2016–2017) и в «Хваюги» (tvN, 2017–2018). В «Школьной медсестре Ан Ён Ён» же школа одновременно и трансформируется в нечто далеко от-

клоняющееся от школы «нормальной», дополняющее чуть ли не каждую узнаваемую деталь школьной жизни той или иной «странностью» – и выполняет функцию места, где подростки обоего пола учатся под защитой взрослых. Среди школьников – персонажей сериала есть и довольно активно участвующие в действии, но все же и они остаются объектом заботы. А главные герои (женщина, которая со стороны кажется сумасшедшей, и мужчина-инвалид), хотя и являются в известной степени маргинализованными в рамках школьного сообщества, все же добросовестно выполняют то, что входит в их профессиональные обязанности (даже если для этого приходится вооружиться светящимся мечом).

В создании образа школы и в том, как представлены образы «населяющих» ее персонажей, разумеется, немалую роль играет компьютерная графика. Однако основная заслуга в том, что мир школы из «Школьной медсестры Ан Ён Ён» стал таким причудливым и вместе с тем обладающим своей внутренней логикой, принадлежит в равной, наверное, мере сценарию и операторской работе, сюжетным поворотам и набору простых технических приемов, которые позволили «странному» проявиться во вполне «обычном».

Литература

- Пуховская 2019 – *Пуховская А.В.* Южнокорейские сериалы 2010-х гг.: герои и типы конфликтов // Вестник Центра корейского языка и культуры. 2019. Вып. 19. С. 156–179.
- An 2022 – *An J-y.* New directions in K-drama studies // *Journal of Japanese and Korean Cinema*. 2022. Vol. 14. No. 2. P. 91–97.
- Baldacchino, Park 2021 – *Baldacchino J.-P., Park E.-J.* Between fantasy and realism gender, identification and desire among Korean viewers of second-wave Korean dramas // *European Journal of East Asian Studies*. 2021. Vol. 20. Iss. 2. P. 285–309.
- Hartzel 2022 – *Hartzell K.* Foreign but familiar. Genre and the global Korean drama fandom // *Research anthology on fandoms, online social communities, and pop culture*. Hershey, Pennsylvania: IGI Global, 2022. P. 183–215.
- Kenasri, Sadasri 2021 – *Kenasri P.A., Sadasri L.M.* Romanticized abusive behavior by media narrative analysis on portrayal of intimate partner violence romanticism in Korean drama // *Humaniora*. 2021. Vol. 33. No. 3. P. 202–211.
- Kim 2022 – *Kim T.* Cultural politics of Netflix in local contexts. A case of the Korean media industries // *Media, Culture & Society*. 2022. Vol. 44. Iss. 8. P. 1508–1522.
- Lee 2019 – *Lee M.J.* Desiring Asian masculinities through Hallyu tourism // *The rise of K-dramas. Essays on Korean television and its global consumption* / Ed. by J.Y. Park and A.-G. Lee. Jefferson, 2019. P. 26–46.

- Menh, Phoung 2022 – *Menh L.P., Phoung Q.L.* The point of view of spreading the culture and habits of young people through Korean drama films // *Journal of Asian multicultural research for social sciences study*. 2022. Vol. 3. No. 1. P. 007–014.
- Murell 2019 – *Murell S.* Portrayals of “soft beauty” analyzing South Korean soft masculinities in media and in real life // *The rise of K-dramas. Essays on Korean television and its global consumption* / Ed. by J.Y. Park and A.-G. Lee. Jefferson, 2019. P. 127–152.
- Perwitasari, Paramita 2020 – *Perwitasari D.A., Paramita E.L.* Product placement on Korean drama as an effective tool for brand positioning (case study: Laneige) // *Jurnal Muara Ilmu Ekonomi dan Bisnis*. 2020. Vol. 4. No. 1. P. 145–155.

References

- An, J.-y. (2022), “New directions in K-drama studies”, *Journal of Japanese and Korean Cinema*, vol. 14, no. 2, pp. 91–97.
- Baldacchino, J.-P. and Park, E.-J. (2021), “Between fantasy and realism gender, identification and desire among Korean viewers of second-wave Korean dramas”, *European Journal of East Asian Studies*, vol. 20, iss. 2, pp. 285–309.
- Hartzell, K. (2022), “Foreign but familiar. Genre and the global Korean drama fandom”, in *Research anthology on fandoms, online social communities, and pop culture*, IGI Global, Hershey, Pennsylvania, USA, pp. 183–215.
- Kenasri, P.A. and Sadasri, L.M. (2021), “Romanticized abusive behavior by media narrative analysis on portrayal of intimate partner violence romanticism in Korean drama”, *Humaniora*, vol. 33, no. 3, pp. 202–211.
- Kim, T. (2022), “Cultural politics of Netflix in local contexts. A case of the Korean media industries”, *Media, Culture & Society*, vol. 44, iss. 8, pp. 1508–1522.
- Lee, M.J. (2019), “Desiring Asian masculinities through Hallyu tourism”, in Park, J.Y. and Lee, A.-G. (eds.), *The Rise of K-Dramas. Essays on Korean television and its global consumption*, Jefferson, USA, pp. 26–46.
- Menh, L.P. and Phoung, Q.L. (2022), “The point of view of spreading the culture and habits of young people through Korean drama films”, *Journal of Asian multicultural research for social sciences study*, vol. 3, no. 1, pp. 007–014.
- Murell, S. (2019), “Portrayals of ‘soft beauty’ analyzing South Korean soft masculinities in media and in real life”, *The Rise of K-Dramas. Essays on Korean television and its global consumption*, Jefferson, USA, pp. 127–152.
- Perwitasari, D.A. and Paramita, E.L. (2020), “Product placement on Korean drama as an effective tool for brand positioning (case study: Laneige)”, *Jurnal Muara Ilmu Ekonomi dan Bisnis*, vol. 4, no. 1, pp. 145–155.
- Pukhovskaya, A.V. (2019), “Yuzhnokoreiskiy serialy 2010-kh godov: geroi i tipy konfliktov” [South Korean TV series of the 2010s. Protagonists and typology of conflicts], *Vestnik Tsentra koreiskogo yazyka i kul'tury*, iss. 19, pp. 156–179.

Информация об авторе

Александра В. Тарасова, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; aleks.tarasova@gmail.com

Information about the author

Aleksandra V. Tarasova, Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; aleks.tarasova@gmail.com

Дизайн обложки
Е.В. Амосова

Корректор
Н.В. Москвина

Компьютерная верстка
Н.В. Москвина

Подписано в печать 15.03.2023.

Формат $60 \times 90^{1/16}$.

Уч.-изд. л. 9,5. Усл. печ. л. 9,6.

Тираж 1050 экз. Заказ № 1701

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125047, Москва, Миусская пл., 6
www.rsuh.ru