

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
2024

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:

- 5.9.3. Literary theory (Philology)
- 5.9.4. Folkloristics (Philology)
- 5.9.7. Classical philology, Byzantine and modern Greek studies (Philology)
- 5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects (Cultural Studies)
- 5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects (History)
- 5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects (Art Studies)

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. Cultural Studies" 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, Russia, 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:

5.9.3. Теория литературы (филологические науки)

5.9.4. Фольклористика (филологические науки)

5.9.7. Классическая, византийская и новогреческая филология (филологические науки)

5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (культурология)

5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (исторические науки)

5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (искусствоведение)

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, Россия, 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

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

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

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

T.B. Agranat, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation

O.L. Akhunova, Dr. of Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russian Federation

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

O.Yu. Antsyferova, Dr. of Sci. (Philology), professor, Saint Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russian Federation

S.I. Baranova, Dr. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

E.N. Basovskaya, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Yu.G. Bit-Yunan, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (RANEPA), Moscow, Russian Federation

S.A. Burlak, Dr. of Sci. (Philology), professor RAS, Institute of Oriental Studies RAS, Moscow, Russian Federation

I.I. Chelysheva, Dr. of Sci. (Philology), professor, Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation

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

O.V. Fedorova, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

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

V.Kh. Gilmanov, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation

N.P. Grintser, Dr. of Sci. (Philology), professor RAS, RAS corr. memb., A.M. Gorky Institute of World Literature RAS, Moscow, Russian Federation

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

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

- E.Yu. Ivanova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Saint Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russian Federation
- G.I. Kabakova*, Dr. of Sci. (Philology), University of Paris-Sorbonne, Paris, France
- A.A. Kholikov*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation
- O.B. Khristoforova*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Kimmelman*, Ph.D., University of Bergen, Bergen, Norway
- A.V. Kostina*, Dr. of Sci. (Cultural Studies), Dr. of Sci. (Philosophy), professor, Moscow University for the Humanities, Moscow, Russian Federation
- G.E. Kreidlin*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- M.A. Krongauz*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- L.I. Kulikov*, Ph.D., Cand. of Sci. (Philology), Ghent University, Ghent, Belgium
- I.A. Kuptsova*, Dr. of Sci. (Cultural Studies), associate professor, Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russian Federation
- A.B. Letuchii*, Dr. of Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russian Federation
- M.N. Lipovetskii*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Columbia University, New York, United States of America
- D.M. Magomedova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- L.A. Maltsev*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation
- I.G. Matyushina*, Dr. of Sci. (Philology), 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), National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- M.P. Odesskii*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.E. Pekelis*, Dr. of Sci. (Philology), 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
- N.I. Reinhold*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Vinogradov Russian Language Institute RAS, Moscow, Russian Federation
- E.L. Rudnitskaya*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Oriental Studies RAS, Moscow, Russian Federation
- I. Rzepnikowska*, Doctor Habilitatus, Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland

- B.L. Shapiro*, Dr. of Sci. (Cultural Studies), Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Sharoff*, Ph.D., Candidate of Science (History), University of Leeds, Leeds, United Kingdom
- I.A. Sharonov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.V. Sideltsev*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation
- A.E. Skvortsov*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Kazan (Volga region) Federal University, Kazan, Russian Federation
- N.A. Slioussar*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russian Federation
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- A.N. Taganov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation
- Ya.G. Testelets*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH)/Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation
- Yu.I. Tsvetkov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- N.G. Vladimirova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation
- V.I. Zabolkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- M.V. Zagidullina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Chelyabinsk State University, Chelyabinsk, Russian Federation
- A.V. Zimmerling*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Linguistics RAS, 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

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

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

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

Т.Б. Агранат, доктор филологических наук, доцент, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

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

О.Ю. Аницферова, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ), Санкт-Петербург, Российская Федерация

О.Л. Ахунова, доктор филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация

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

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

Ю.Г. Бит-Юнан, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (РАНХиГС), Москва, Российская Федерация

С.А. Бурлак, доктор филологических наук, профессор, Институт востоковедения РАН, Москва, Российская Федерация

Н.Г. Владимирова, доктор филологических наук, профессор, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград, Российская Федерация

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

В.Х. Гильманов, доктор филологических наук, доцент, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград, Российская Федерация

Н.П. Гришчер, доктор филологических наук, профессор РАН, член-корреспондент РАН, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

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

И. Жепниковска, доктор наук, Университет Николая Коперника, Торунь, Республика Польша

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

- М.В. Загидуллина*, доктор филологических наук, профессор, Челябинский государственный университет, Челябинск, Российская Федерация
- Е.Ю. Иванова*, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ), Санкт-Петербург, Российская Федерация
- Г.И. Кабакова*, доктор филологических наук, Университет Сорбонна, Париж, Франция
- В.И. Киммельман*, Ph.D., Университет Бергена, Берген, Норвегия
- Д.Д. Клейтон*, Ph.D., Оттавский университет, Оттава, Канада
- А.В. Костина*, доктор культурологии, доктор философских наук, профессор, Московский гуманитарный университет, Москва, Российская Федерация
- Г.Е. Крейдлин*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- М.А. Кронгауз*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- Л.И. Куликов*, кандидат филологических наук, Ph.D., Гентский университет, Гент, Бельгия;
- И.А. Кушцова*, доктор культурологии, доцент, Московский педагогический государственный университет (МПГУ), Москва, Российская Федерация
- А.Б. Летучий*, доктор филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация;
- М.Н. Литовецкий*, доктор филологических наук, Университет Колумбия, Нью-Йорк, Соединенные Штаты Америки
- Д.М. Магомедова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- Л.А. Мальцев*, доктор филологических наук, доцент, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград, Российская Федерация
- И.Г. Матюшина*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- И.В. Морозова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- В.Г. Мостовая*, кандидат филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация
- С.Ю. Неклюдов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- М.П. Одесский*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Е. Пекелис*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Подлеская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Половинкина*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- Н.И. Рейнгольд*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- Р.И. Розина*, доктор филологических наук, Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, Москва, Российская Федерация
- Е.Л. Рудницкая*, доктор филологических наук, Институт востоковедения РАН, Москва, Российская Федерация
- А.В. Сидельцев*, доктор филологических наук, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

- А.Э. Скворцов*, доктор филологических наук, доцент, Казанский (Приволжский) Федеральный университет, Казань, Российская Федерация
- Н.А. Слюсарь*, доктор филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация
- А.Ю. Сорочан*, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация
- А.Н. Таганов*, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация
- Я.Г. Тестелец*, доктор филологических наук, доцент, Институт языкознания РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Тюпа*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.В. Федорова*, доктор филологических наук, доцент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- Д.М. Фельдман*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.А. Холиков*, доктор филологических наук, доцент, 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
- Ю.Л. Цветков*, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация
- А.В. Циммерлинг*, доктор филологических наук, Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация
- И.И. Чельшева*, доктор филологических наук, профессор, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация
- И.О. Шайтанов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Б.Л. Шапиро*, доктор культурологии, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.А. Шаров*, кандидат филологических наук, Ph.D., Университет Лидса, Лидс, Великобритания
- И.А. Шаронов*, доктор филологических 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*
Iconography as (non)canonical art. “Collective censorship” or “canon” 12
- Dmitrii Yu. Doronin*
Mass peasant icon in Russia. The history of criticism
and semiotic ideologies 35

Studies in Cultural History

- Igor E. Surikov*
Socrates and Theramenes 61
- Natalia V. Mikhailova*
About the possible origins of the dragon image
in iconography of the Copper Serpent in High Middle Ages 77
- Liudmila B. Sukina*
European sources of visual genealogy of Peter I.
Vine from the “Alphabet” of John Maksimovich in 1705 94
- Sergei A. Yatsenko*
The Ossetian towers-sanctuaries of Erman Valley 108

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

- Natalia V. Kazurova, Ekaterina Yu. Trushkina*
The space of women’s freedom in Azerbaijani cinema
of the 1920–1930s. Between adat and Soviet ideology 118
- Ekaterina S. Grigorieva*
Main categories of early Soviet art 135
- Maria S. Lyutaeva*
Animals of the High North in Borisov’s painting 154

СОДЕРЖАНИЕ

Культурная антропология и исследования актуальных традиций

Дмитрий И. Антонов

Иконопись как (не)каноническое искусство:
«цензура коллектива» или «канон» 12

Дмитрий Ю. Доронин

Массовая крестьянская икона в России:
история критики и семиотические идеологии 35

Культурно-исторические исследования

Игорь Е. Суриков

Сократ и Ферамен 61

Наталья В. Михайлова

О возможных истоках образа дракона
в иконографии Медного змия эпохи Высокого Средневековья 77

Людмила Б. Сукина

Европейские источники визуального родословия Петра I:
Лоза из «Алфавита» Иоанна Максимовича 1705 г. 94

Сергей А. Яценко

Осетинские башни-святые в урочище Ерман 108

«Новое искусство» и культура XX в.

Наталья В. Казурова, Екатерина Ю. Трушкина

Пространство женской свободы в кинематографе Азербайджана
1920–1930-х гг.: между адатом и советской идеологией 118

Екатерина С. Григорьева

Основные категории раннего советского искусства 135

Мария С. Лютаева

Животные Крайнего Севера в работах художника А.А. Борисова 154

Культурная антропология и исследования актуальных традиций

УДК 75.046

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-12-34

Иконопись как (не)каноническое искусство: «цензура коллектива» или «канон»

Дмитрий И. Антонов

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

Аннотация. В статье рассмотрены представления о византийской и русской средневековой иконографии как об искусстве «каноничном», традиционном, мало подверженном изменениям, основанном на авторитетных текстах и визуальных образцах, четко отражающим православную догматику. Эти представления широко распространены в современной культуре и масс-медиа. Они отражаются не только в научно-популярной, но и в исследовательской литературе. В статье показано, что понятие «каноничности» применительно к иконографии выстраивают по разным критериям, а сам термин представляется размытым и мало операциональным. Автор анализирует разные определения «канона», которые встречаются в научной литературе и повторяются в популярных изданиях и в пространстве Интернета. В заключении показано, что иконопись – визуальный язык, к которому применимы скорее понятия, используемые для анализа фольклора, устного языка культуры – вариативность, пластичность «цензура коллектива». Обладая широким арсеналом традиционных (сохраняемых и воспроизводимых в конкретной традиции) элементов – визуальных приемов, иконографических сюжетов и мотивов, фигур и знаков, – но не имея прописанных норм и правил, иконографический рассказ выстраивается по-разному, модернизируется, варьирует. Все это роднит иконографию и фольклор и дает новые подходы к анализу визуального языка христианского искусства.

Ключевые слова: иконография, икона, фреска, миниатюра, канон, каноничность, цензура коллектива, вариативность, пластичность, фольклор

Для цитирования: Антонов Д.И. Иконопись как (не)каноническое искусство: «цензура коллектива» или «канон» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 2. С. 12–34. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-12-34

© Антонов Д.И., 2024

Iconography as (non)canonical art. “Collective censorship” or “canon”

Dmitrii I. Antonov

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

Abstract. The author analyses the popular idea of Byzantine and Russian medieval iconography as a “canonical” art that used to be “canonical”, traditional, rarely subject to change, based on clear visual patterns and authoritative texts, clearly reflecting the Orthodox dogma. Such views are widespread in modern culture and mass media. They circulate not only in popular science, but also in the research literature. The article shows that the concept of “canonicity” in relation to iconography is constructed according to various criteria and the term itself appears to be vague and of little operational. The author focuses on various definitions of the “canon” that are found in scientific, popular literature and on the Internet. In conclusion, it is stated that iconography is a visual language, that is better analyzed with the help of terms used in folkloristic studies – variability, plasticity, ‘censorship of the group’. Having a wide arsenal of traditional (preserved and reproduced in a particular tradition) elements – visual methods, iconographic themes, motifs, figures and signs – and having no prescribed rules and regulations, the iconographic story used to be built and structured in different ways, modernized and varied. All that brings iconography and folklore together and provides new approaches to the analysis of the visual language of Christian art.

Keywords: iconography, icon, fresco, miniature, canon, canonicity, collective censorship, variability, folklore

For citation: Antonov, D.I. (2024), “Iconography as (non)canonical art. ‘Collective censorship’ or ‘canon’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 12–34, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-12-34

Идея о том, что византийская и русская иконопись – искусство, основанное на «каноне» («каноническое»), давно превратилось в клише, общее место, кочующее по научно-популярным, а часто и научным текстам. Эта мысль повторяется едва ли не всякий раз, когда речь заходит об иконах – гораздо более доступном и известном сегодня виде восточно-христианского искусства, чем фреска, мозаика или книжная миниатюра. Искусствоведы и историки часто оперируют терминами «канонический» и/или противопоставляют «стабильность» восточно-христианского искусства визуальной свободе западно-христианского (см., к примеру [Баше 2005, с. 165]).

В самом деле, многие сюжеты, мотивы, визуальные схемы и геометрические принципы восточно-христианской иконографии, которые сформировались в Византии в постиконоборческий период и с конца X в. начали активно проникать на Русь, прошли сквозь века и воспроизводятся в православной иконописи до сегодняшнего дня. Это искусство безусловно «традиционное» и «стабильное». Однако специфику и механизмы, лежащие в основе такой стабильности, очень часто представляют в неверном ключе. В этой статье я хочу показать, что слова «канон» и «канонический» плохо характеризует это искусство, а само использование этих терминов чаще всего ведет к путанице и/или активному созданию мифов вокруг икон.

Канон-1

Слово «канон» можно понимать в широком и узком смысле. В первом случае это набор художественных инвариантов, устоявшихся правил и схем. Фактически здесь понятие «канон» сближается с понятием «иконография», обозначая визуальные принципы, лежащие в основе некоей художественной системы и имеющие свою «азбуку» (устойчивые элементы – знаки, мотивы, образы, схемы) и «грамматику» (принципы их сочетаемости, геометрические закономерности), а также с понятием «стилистика» (устойчивые художественные приемы). Кроме того, «каноничность» искусства предполагает общую культурную установку на постоянное воспроизведение устоявшихся образов и визуальных схем – как правило, в силу надления их высоким авторитетом. В 1973 г. Ю.М. Лотман опубликовал статью под названием «Каноническое искусство как информационный парадокс». Рассуждая об «искусстве ритуализованного типа» как об искусстве «каноническом», он писал: «Когда мы говорим об искусстве, особенно об искусстве так называемого ритуализованного типа, то первое, что бросается в глаза, это фиксированность области сообщения» [Лотман 2002, с. 315]. В отличие от естественного языка, такое искусство может говорить не о чем угодно, а об ограниченном наборе тем. Авторитет «канона» поддерживается в культуре: «Не только отдельные тексты, но и целые культуры могут осмыслять себя как ориентированные на канон» [Лотман 2002, с. 320]. Это не мешает развитию и эволюции самих художественных принципов. Не мешает это и творческому самовыражению / фантазии художников: «...строгость организации на уровне самоосмысления может компенсироваться далеко идущей свободой на уровне построения отдельных текстов» [Лотман 2002, с. 320].

Такое понимание канона максимально широко и вполне приложимо к византийскому постиконоборческому, а затем и к русскому средневековому искусству. Безусловно, в восточно-христианской иконописи существовали и продолжают существовать общие закономерности в построении композиций, фигур, геометрии образа. Наравне с другими инвариантами – изобразительными типами, сюжетно-мотивным корпусом, иконографическими знаками – это формирует важнейший «каркас» визуальной культуры. Понятие «канон» можно ограничить только этим. Так поступают многие исследователи. Например, В.В. Бычков, рассуждая о русской иконописи, определял канон как «поле инвариантов, из которых, как из кирпичиков, художник создает свое произведение. Этот принцип дает художникам большую свободу художественной интерпретации» [Бычков 2009, с. 158]. Ю.Г. Бобров отмечал, что канон «...оказывается принципом конструирования некоторого множества произведений, принципом культуры, ориентированной на соблюдение правил» [Бобров 1995, с. 11]. В лекции прот. Анатолия Волгина «Канон в православной иконографии» речь идет об иконографических типах, образцах, схемах, принципах построения фигур, использовании устоявшейся знаковой системы; протоиерей Антоний называет это «перечнем сложившихся изобразительных иероглифов» (позиций рук, позиции ног, тип женского лика и т. п.) и отмечает, что «внутри канона» есть очень серьезные «люфты», которые допускают появление региональных школ и индивидуальных/авторских решений¹. Ю.П. Сергеев в работе «Секреты иконописного мастерства: советы начинающим» отмечает, что «каноны» – то же самое, что древнерусское «изводы» – они «отражали не только общехристианские традиции, но и местные особенности, присущие тем или иным художественным школам»². Схожие рассуждения можно найти у самых разных авторов³.

¹Прот. Анатолий Волгин. Видеолекция «Канон в православной иконографии» // YouTube. 08.12.2015. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=w3w6DctskwQ> (дата обращения 07.12.2023). Ср. также: Иконографический канон: язык условностей, понятный всем // Мастерская Япос. URL: https://xn--n1abh7c.xn--p1ai/o-pravoslavii-i-krasote/ikonograficheskiy_kanon_yazyk_uslovnostey_ponyatnyu_vsem/ (дата обращения 10.12.2023).

²Пособие издано в 2000 г. См.: Сергеев Ю.П. Секреты иконописного мастерства. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/ikona/sekrety-ikonopisnogo-masterstva/1> (дата обращения 07.12.2023).

³См. рассуждения Г.К. Вагнера о каноне и стиле: Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М.: Искусство, 1984 или рассуждения А.Ф. Лосева о каноне и «количественно-структурной модели художест-

Е.А. Кузнецова, резюмируя определения «художественного канона», приводимого разными исследователями, сформулировала шесть пунктов: 1) канон – мировоззренческая, ценностная категория, выражающая эстетический идеал эпохи; 2) канон представляет собой нормативную систему, закрепляющую основные структурные закономерности видов искусства; 3) основными функциями канона являются охранительная, трансляционная, коммуникативная; 4) канон не препятствует проявлению творчества художника, но создает определенное поле инвариантов, внутри которого художнику предстоит действовать. Таким образом, проявляется относительность канона; 5) для реципиента, не знакомого с канонической культурой, которая создала данное произведение искусства, канон утрачивает свою коммуникативную и трансляционную функцию. Для адекватной интерпретации произведения требуется получение новой художественно-смысловой информации; 6) канон – составная часть традиции, но он появляется на определенной стадии ее развития и выступает в виде жанрового канона [Кузнецова 2012, с. 106–108].

Я не буду углубляться дальше в различные определения, а также в рассуждения о том, как «канон» соотносится с «жанром», «стилем» или «иконографией». Это вопрос дефиниций, которые будут неизбежно различаться при анализе конкретного материала и при различиях в исследовательской оптике. Общие принципы, по которым определяют «художественный канон» в широком понимании, достаточно ясны. Известное указание русского Стоглавого собора 1551 г. писать иконы так, как делали это «древние мастера», хорошо отражает культурную ориентацию на воспроизведение (и вариативное обыгрывание) значимых образцов. Разумеется, «древние мастера» – даже если ограничиться русскими иконописцами XI–XVI вв. – писали по-разному, подвижность иконографических и стилистических решений была крайне высокой, но роль играл здесь авторитет «старины» и прецедента как таковой, легитимация через прошлое. Все это хорошо укладывается в те определения «канона», которые мы рассмотрели выше.

Однако слово «канон» на Руси и в России XVII–XIX вв. не использовали, и речь о «каноничности» византийского или древнерусского искусства не шла – термин в таком использовании оказывается «этным» (кабинетным, объяснительным, модернизи-

венного произведения», которая интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений: *Лосев А.Ф.* О понятии художественного канона // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1973. С. 15.

рующим). Понимая это, авторы «Православной энциклопедии» сделали соответствующие оговорки. Определяя «Канон иконописный» (в рамках общей статьи «Канон»), Н.В. Квливидзе писала: «В правосл. искусстве система иконографических и стилистических правил и норм, сформированная многовековой церковной традицией, к-рая устанавливает соответствие иконного образа Свящ. Писанию, догматам и литургическому Преданию правосл. Церкви. Изобразительное искусство правосл. Церкви призвано языком художественных средств явить божественное Откровение, с помощью видимых форм передать духовную реальность. В основе понимания К. лежит учение Церкви об иконном образе (см. в ст. Икона), сформулированное в 82-м и 100-м правилах Трулльского Собора (691–692), которые предписывают в изображениях “очам всех” представлять образ Иисуса Христа так, чтобы показать “сим образом совершившееся искупление мира” (прав. 82), и запрещают изображения, “обаяющие зрение, растлевающие ум и производящие воспламенение нечистых удовольствий” (прав. 100). Термин “канон” по отношению к изобразительному искусству правосл. Церкви стал применяться только в XX в. Проблему К. исследовали свящ. Павел Флоренский, свящ. Сергей Булгаков и др.»⁴.

Эта статья уже явно проблематизирует термин. Нетрудно заметить, что здесь идет речь не только об иконографических и стилистических «правилах и нормах», выработанных и закрепившихся в традиции, но о том, что они должны «явить духовную реальность», а Церковь «устанавливает соответствие» визуального образа Священному Писанию, догматам и литургическому Преданию. Понятно, что эти утверждения во многом сформулированы с позиции носителей традиции, для которых авторитет образцов безусловен, а суждения выносятся не только с отстраненно-исторической, но и с конфессиональной точки зрения. Однако вопрос не в оценках (которые здесь вполне закономерны, как и у многих церковных авторов), а в том, как обосновывается сам механизм, по которому Церковь «устанавливает соответствие» определенных визуальных решений церковному (т. е., в этом контексте, православному) учению. Этот вопрос не получает какого-либо ясного ответа – что симптоматично.

Фактически здесь мы подходим к более «узкому» – христианскому – определению «канона», которое, в приложении к иконописи, сразу же наталкивается на серьезные противоречия.

⁴Калинин М.Г., Селезнёв М.Г. Канон // Православная энциклопедия / Под. ред. патр. Московского и Всея Руси Кирилла. URL: <http://www.pravenc.ru/text/1470223.html> (дата обращения 07.12.2023).

В христианстве под «канонами» понимают своды правил, нормативов, текстов, утвержденных церковным собором (характерна в этом плане ремарка авторов «Православной энциклопедии» о том, что для христиан могло оказаться решающим не только первое значение греческого слова *κανών*: «правило, норма, образец», но и второе – «список, перечень»)⁵. Так, в IV–V вв. участники Лаодикийского и Карфагенского соборов отобрали 27 апостольских сочинений, которые определили как «канонические» и включили в состав Нового Завета. Цензурирование текстов происходило относительно регулярно в Средние века и Новое время – епископы составляли и распространяли индексы ложных («отреченных») книг, обосновывали, почему определенные версии житий, «чудес» и других сочинений недостоверны полностью или в определенных фрагментах. Разумеется, все это не мешало широкому распространению и популярности «отреченных» текстов и их мощному влиянию на церковную традицию, в том числе и визуальную. Однако отбор проводился, списки «ложных» сочинений существовали, и жесткому практическому цензурированию книжной традиции мешало лишь отсутствие механизмов тотального контроля и пресечения.

С визуальной культурой все было несколько по-иному. В христианской истории никогда не было собора, который пристально решал бы вопросы иконографии, предписывая, что и как писать. Решения выносили крайне редко и по отдельным вопросам. При этом решения соборов нередко противоречили друг другу. Иконоборческие византийские соборы VIII в. запрещали изображать Христа и святых. Позднее их решения были отменены. Прошедший еще ранее Трульский собор 692 г., на который ссылаются авторы Православной Энциклопедии, дал лишь весьма туманную рекомендацию о том, что образы не должны «растлевать ум» и возбуждать страсти (правило 100). Кроме того, в 82-м правиле он запретил изображать Христа в облике Агнца: «...повелеваем отныне на иконах, вместо ветхого агнца, представлять по человеческому виду Агнца, взявшего грехи мира, Христа Бога нашего»⁶. Несмотря на это, образы Агнца появлялись на Западе, а иногда и в православных странах.

Соборы, проводившиеся на Руси, тоже решали сугубо частные вопросы и противоречили друг другу. Если при митрополите Макарии собор разрешил писать Бога Отца в облике старца, то спустя

⁵Там же.

⁶См.: *Никодим (Милаш), епископ*. Толкование на правила Святого Шестого Вселенского Собора, Трульского. URL: <https://lib.pravmir.ru/library/readbook/1316> (дата обращения 07.12.2023).

сто лет Большой Московский собор 1666–1667 гг. запретил это, признав неверными образы Троицы Новозаветной. Однако это мало повлияло на традицию – образы Саваофа – «Ветхого Днями» продолжали создавать. Патриарх Никон приказывал изымать и уничтожать иконы, писанные по западным образцам, разбивал или и, по некоторым свидетельствам, выкалывал им глаза. Несмотря на это, во второй половине XVII в. художественные приемы и сюжетные построения, заимствованные из европейского искусства, все активнее проникали в русскую иконопись, вполне одобрялись многими иерархами. В 1722 г. Святейший синод и вовсе попытался осудить многие популярнейшие на Руси образы: Неопалимой Купины, Флора и Лавра с лошадьми, святого Христофора с собачьей головой, Богородицы Троеручицы, Бога Отца в образе старца и многие другие, включая все иконы Рождества Христова с возлежащей Богородицей (см. подробнее, к примеру [Бусева-Давыдова 2019, с. 50–52]). Предсказуемо, что это почти никак не повлияло на иконографию. Некоторые (редкие) иконы «исправляли», то есть переписывали, некоторые мастера начали писать по новым рекомендациям (как правило, те, что работали в крупных центрах под контролем церковных иерархов), однако все осужденные типы икон продолжали создаваться и бытовать в Российской империи и в XVIII – начале XX в.

Понимать слово «каноничный» не как «следующий письменно зафиксированным правилам», а как «строго придерживающийся визуальных правил» тоже затруднительно. Иконописцы действительно усваивали устойчивый язык традиции, с набором постоянно воспроизводившихся и медленно менявшихся инвариантов – иконографических, сюжетно-мотивных, геометрических, стилистических. Однако эти инварианты были довольно пластичными, могли варьировать и не имели четкой систематизации. Русские мастера использовали в своей практике различные образцы-прориси, которые привозили из Византии – с их помощью перенимали актуальные иконографические схемы (хотя, как правило, с опозданием на десятилетия). Копировали также привозные иконы. С XVI в. на Руси распространились иконописные Подлинники. Однако все они представляли лишь набор общих визуальных схем, которые можно было использовать по-разному, существенно изменяя, разрабатывая и дополняя. Ни один свод таких образцов не имел статуса обязательного, строго-регламентирующего. Не составлялись – от обратного – и некие Индексы недопустимых иконографических решений. Все предписания и запреты, что мы встречаем в древнерусских текстах и постановлениях соборов, а) казуальны, б) относятся к единичным фигурам или мотивам, в) зачастую противоречат друг

другу (как решение Макарьевского Стоглавого собора и Большого Московского собора 1666–1667 гг.).

Что касается книжности, то канонические правила, рассуждения авторитетных богословов касались самого восточно-христианского учения об иконах: догмата иконопочитания, сущности икон и т. п., но не иконографических, сюжетных или стилистических вопросов (см. об этом подробно [Бусева-Давыдова 2019, с. 10–20]). В отсутствие какого-либо прописанного «канона» те стабильные визуальные решения, которые существовали, воспроизводились (и эволюционировали) в Византийском, а затем русском искусстве, были частью живой традиции, которая развивалась исходя из собственных принципов и не подчинялась решениям, спускаемым «сверху». В этом она отдалялась от книжных текстов, которые – несмотря на всю пестроту, эклектичность, эволюцию и наличие большого корпуса осуждавшихся сочинений – все же регулярно подлежали «справе» (вычитке, исправлению ошибок, устранению расхождений), оценке, разделению на «верные», «неверные», «сомнительные» и т. п. Еще дальше изображения оказывались от обрядовой жизни Церкви, которая регламентировалась и контролировалась более жестко. Визуальная традиция практически всегда находилась в состоянии саморегулирования.

Канон-2

Слово «канон» не употреблялось христианскими авторами применительно к иконописи по вполне понятным причинам – в силу отсутствия свода канонических правил о ней. Однако это слово вошло в православный лексикон в начале XX в. благодаря работам ученых богословов – Павла Флоренского, Сергия Булгакова и, затем, Леонида Успенского. Все эти авторы разрабатывали свое «богословие иконы», и термин «канон» оказался частью их философских/теологических рассуждений. Популярность их трудов (прежде всего книг Л. Успенского) оказалась залогом того, что в последние десятилетия разговор о «каноничности» православного искусства чаще всего предполагает не «широкое» (применимое к любому традиционному искусству) понимание, о котором шла речь, но «узкое» (православное, конфессиональное) и метафизическое толкование. При этом «каноничность» понимают и определяют по-разному большинство авторов, которые пишут о ней. Однако эти расхождения почти никогда не рефлексировались, а сам факт «каноничности» иконописи представляется доказанным и неопровержимым.

О. Павел Флоренский в известной работе «Иконостас» (1922) писал: «Принятие канона есть ощущение связи с человечеством и сознание, что не напрасно же жило оно и не было же без истины, свое же постижение истины, проверенное и очищенное собором народов и поколений, оно закрепило в каноне. Ближайшая задача – постигнуть смысл канона, изнутри проникнуть в него, как в сгущенный разум человечества, и, духовно напрягшись до высшего уровня достигнутого, определить себя, как с этого уровня мне, индивидуальному художнику, является истина вещей...». По мнению богослова, идеал в постижении «канона» достиг «увенчатель средневековья» и «чтитель пресвятой Троицы» Сергей Радонежский. «Он постиг небесную лазурь, невозмутимый, неотмирный мир... И тогда исторические подробности сами собою отпали от композиции, и икона Рублева, точнее же, преподобного Сергия, старая и новая зараз, первоявленная и повторение, стала новым каноном, новым образцом, закрепленным церковным сознанием и прочно установленным в качестве нормы Стоглавом и другими русскими Соборами». В конечном итоге, «Чем устойчивее и тверже канон, тем глубже и чище он выражает общечеловеческую духовную потребность: каноническое есть церковное, церковное – соборное, соборное же – всечеловеческое»⁷.

Эти рассуждения далеки от научных – эстетический компонент (особенности определенного стиля, художественная манера определенных мастеров) оказывается здесь вписан в теологические представления так, что в композиционных и стилистических нюансах автор усматривает глубинную метафизику и духовность. Такие утверждения могут быть гармоничны в рамках богословского труда, но они недоказуемы и непроверяемы, а следовательно, не научны. Однако они нередко звучат на современных научных конференциях, встречаются в литературе по русской иконографии и подаются как некий объективный факт.

Схожие утверждения делал о. Сергей Булгаков в работе, впервые изданной в 1931 г. Иконописный канон, по его мнению, противостоит натурализму («фряжскому письму»); он «Содержит в себе некое церковное видение образов Божественного мира, выраженное в формах и красках, в образах искусства, свидетельство соборного творчества Церкви в иконописи... Это есть как бы сокровищница живой памяти Церкви об этих видениях и видениях, соборное ее вдохновение, и как таковое оно есть вид церковного предания, существующий наряду с другими его видами (как то:

⁷ Флоренский П.А. Иконостас. URL: <http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html> (дата обращения 07.12.2023).

святоотеческая письменность, литургическое предание и под.). На этом основании освященная преданием икона является по своему столь же авторитетным источником богомудрия...». При этом автор признает за традицией возможность эволюционировать: «иконный канон» не должен сводиться к копированию (это «старообрядческое» и «законническое» понимание), он должен творчески развиваться: «...через накопление этих бесконечно малых изменений возникают новые подлинники, осуществляется жизнь предания в иконном каноне», благодаря чему могут возникать «*новые иконы* догматического содержания или *новые изводы* уже существующих икон»⁸.

Однако наибольший вес подобным рассуждениям придал Леонид Успенский, автор известных работ о русской иконописи. В своем сочинении «Богословие иконы православной Церкви» (впервые издано в 1960 г.) он, в частности, писал: «82 правило полагает начало тому, что мы называем иконописным каноном, то есть известному критерию литургичности образа, подобно тому как в области словесной канон определяет литургичность того или иного текста. Иконописный канон есть известный принцип, позволяющий судить, является ли данный образ иконой или нет. Он устанавливает соответствие иконы Священному Писанию и определяет, в чем заключается это соответствие, то есть подлинность передачи Божественного Откровения в исторической реальности тем способом, который мы называем символическим реализмом»; «Римская Церковь сама исключила себя из того процесса выработки догматического и духовного художественного языка, в котором участвовала вся остальная Церковь и в котором руководящая роль промыслом Божиим выпала на долю Константинопольской Церкви»⁹.

Совершенно понятно, что судить о том, «является ли данный образ иконой или нет», могут только люди, а их суждения неизбежно будут различаться (что хорошо демонстрируют противоречивые решения русских соборов XVI и XVII вв.). Принять идею о том, что в суждениях иерархов проявляется Высшая воля, а решениями людей в области иконографии руководит Святой Дух, можно только

⁸ Булгаков С.Н., прот. Первообраз и образ // Булгаков С.Н., прот. Сочинения: В 2 т. Т. 2: Философия имени: Икона и иконопочитание / Сост., подгот. текста, введ. заметка И.Б. Роднянской, коммент. Н.К. Бонецкой, И.Б. Роднянской. СПб.: ООО «ИНАПРЕСС»; М.: Искусство, 1999. С. 285–300.

⁹ Успенский Л.А. Богословие иконы православной Церкви. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Leonid_Uspenskij/bogoslovie-ikony-pravoslavnoj-tserkvi/5 (дата обращения 07.12.2023).

с позиции веры (и, опять же, закрывая глаза на многочисленные споры и противоречия соборных решений) – с научной точки зрения это не может являться аргументом. Неудивительно, что сам Л. Успенский, предлагая такой – заведомо субъективный – принцип оценки визуальных образов, не только признал не «догматичным» и не «духовным» все европейское христианское искусство, но и начал разделять русские иконы по стилистическим и сюжетным решениям на «правильные» и «неправильные». Он много писал о «порче канона» в России XVI–XVII вв., о «вырождении» в эти века духовной жизни в целом и православного искусства в частности, о пагубном влиянии Запада и т. п. По его мнению, «Внутренняя порча в церковном искусстве» началась во второй половине XVI столетия, когда «...образ воплощения, образ Христов растворяется в аллегориях, иносказаниях и т. д.». В эту эпоху «Образ перестает быть образом Богооткровения», перестает быть «откровением и показанием скрытого». «В таком случае нет уже специфически христианского образа как выражения христианской веры и жизни, а есть лишь употребление христианством чуждого ему образа, подобно тому как для расцерковленного сознания нет и христианского разума, просвещенного боговедением, а есть лишь употребление христианством естественного человеческого рассудка. Искусство понемногу перестает быть собственным языком Церкви, а лишь извне служит ей. Так его понимало и до сих пор понимает римокатоличество, и такое же его понимание начинает внедряться и в православное сознание. Наступает период уже сознательного разрыва с принципом, установленным Седьмым Вселенским Собором, согласно которому живописцу принадлежит лишь художественная сторона дела, и переход к принципу, сформулированному Каролиновыми книгами, по которому икона – плод воображения художника, за который он и несет авторскую ответственность. Целостный соборный опыт Церкви распадается на индивидуальные восприятия художников»¹⁰.

По сути, Л. Успенский объявлял «каноническим» искусство, которое сложилось в Византии в постиконоборческий период. Богатейшее реалистическое византийское искусство V–IX вв. выносилось при этом за скобки. Игнорировались и другие течения: как справедливо отмечал В.Н. Лазарев, византийское искусство всегда было гетерогенным, переживало разные хронологические эпохи со своими стилистическими и иконографическими особенностями, а кроме того, всегда имело локальные отличия, порой радикальные – в центре (константинопольские мастера), на восточной периферии

¹⁰ Там же.

и в региональных «народных» традициях с их стилистикой, иконографией и особым «строем форм» [Лазарев 1978, с. 222]. Однако в рассуждениях Л. Успенского за эталон принимался некий общий, усредненный (или только «столичный») пост-иконоборческий византийский стиль: он пришел на Русь в конце X в. и изменялся в «допустимых» границах, пока в XVI в. русская «духовная жизнь» не начала «вырождаться», а «канон» – портиться.

Ни одно из этих высказываний не доказуемо научно – это череда оценочных суждений, в которых определенные визуальные элементы (аллегорические образы, «живоподобные»/реалистические приемы и т. п.) объявляются «не каноничными», «испорченными» или недостаточно «православными» (хотя их создавали православные иконописцы, им веками молились православные люди, их одобряли православные иерархи). Излишне говорить, что и реализм, и аллегории существовали в восточно-христианском искусстве, активно развивались в Византии, применялись в разные периоды русскими мастерами. Назвать их все «не каноничными» значит всего лишь выбирать из всего богатства (восточно)христианского искусства ту стилистику и те приемы, которые по каким-то критериям нравятся автору, отказывая в «каноничности» всем другим художественно-стилистическим и иконографическим решениям. Такая позиция может быть близка тем, кто разделяет эстетические взгляды автора, далека тем, кто видит/чувствует «духовность» в других (восточно)христианских образах, однако критериев для научной полемики здесь попросту нет. «Духовность» не измеряется никаким «духосметром», а «соответствие образов христианским догматам» стремится достигнуть каждый христианский художник и каждый круг мастеров, независимо от стилистических приемов, которые они усвоили и которые используют.

Название книги Л. Успенского – «Богословие иконы» – предполагает, что подобные трактовки относятся скорее к области богословия, философских рассуждений, чем истории искусства (хотя книга представляет богатый исторический материал и весьма ценна в этом плане). Однако с конца XX в. и по сегодняшний день эти трактовки повторяются во многих научных трудах, а в научно-популярных изданиях и лекциях становятся общим местом. Историко-богословская идея Успенского (откровенно субъективная и противоречивая) о «каноничности» русского искусства XI–XV вв. и «порче» духовной жизни и иконописи в XVI в. выдается за объективный факт (см. критику этого распространившегося представления в [Бусева-Давыдова 2019, с. 6–9]). Это и определяет легенду о каноне, которая существует в современной культуре во множестве вариаций.

«Каноничные иконы»: варьирование легенды

О том, что такое «каноничность», по каким параметрам отделять «каноничные» иконы от «не каноничных», в последние годы высказывается много идей. Это нетрудно проследить на многих русскоязычных сайтах и форумах, где отражается весь спектр пространственных мнений¹¹. Принципы, по которым авторы определяют «канон», можно типологизировать следующим образом.

1. «Соответствие догматам». Многие полагают, что иконы легко разделять по принципу того, «верно» ли нарисован персонаж или сюжет, и соответствует ли он в целом церковному учению: «Ведь “канонический” значит правильный. И правильным в иконе должен быть прежде всего смысл. Ведь если изображение содержит в себе ересь, то совершенно не важно, в каком оно стиле написано – в византийском ли, в рублевском ли или в академическом»¹². Однако этот принцип работает весьма ограниченно. Он может разделить образы, почитаемые в разных Церквях или в разных религиозных группах в рамках одной Церкви (сюжет, который отражает конфессионально-специфичные представления; святой, признаваемый только в конкретной религиозной культуре; чудо, связанное с определенным локусом/регионом и т. п.). Но это скорее редкие казусы, чем массовое явление, учитывая, что абсолютное большинство христианских изображений – общезначимые ветхо- и новозаветные сюжеты, а также образы святых, почитаемых равно на Востоке и на Западе христианского мира. Вопрос о «правильности» или «неправильности» конкретного изображения всегда решался локально и только в редчайших случаях становился предметом соборных дискуссий.

2. «Правильная иконография». Следующий популярный способ определить «каноничность» иконы – апеллировать к иконографическим принципам, которые должны быть неизменными. «Один мастер объяснил мне так: канон – это цвета одежд главных персонажей,

¹¹ См., к примеру, ветку обсуждений «Иконы: канонические и вне Православия. Как разобраться?» в группе «Приднестровье Православное» ВКонтакте (первая публикация от 15.08.2011). URL: https://vk.com/topic-4995910_24919721 (дата обращения 07.12.2023); или обсуждение темы в LiveJournal украинского иконописца Димитриоса (bizantinum) (первая публикация от 14.03.2013). URL: <https://bizantinum.livejournal.com/118941.html> (дата обращения 07.12.2023; в настоящее время доступ из РФ закрыт).

¹² *Марченко Д.* Бездуховны ли живописные иконы // Православная жизнь. 03.07.2019. URL: <https://pravlife.org/ru/content/bezduhovny-li-zhivopisnye-ikony> (дата обращения 07.12.2023).

лики и положение рук»¹³. Это отсылает к инвариантам, крайне важным для любого традиционного искусства, к устойчивым приемам, которые веками повторялись в византийской и, вслед за ней, русской иконописи. Однако помимо инвариантов в православном искусстве существовал громадный спектр региональных и авторских решений, «необычных» (редких) цветов и жестов, способов прорисовки ликов и т. п. Свести все богатство восточно-христианского искусства к стабильным инвариантам значит взять лишь некий каркас и объявить «истинным» только его, игнорируя вариативность и пластичность, которая является залогом жизни и развития любой традиции. Кроме того, что важнее, это вновь сводит все восточно-христианское искусство к византийскому постиконоборческому периоду. За «идеал» принимаются лишь те визуальные принципы, которые доминировали на протяжении нескольких веков, между X и XV вв., хотя христианское искусство развивалось в Византии больше пятисот лет до того и продолжало развиваться и порой радикально меняться в христианских странах более пятисот лет после. Такая весьма избирательная позиция на-следует представлениям Л. Успенского о «правильной» иконописи «от X до XV в.» и часто отливается в однозначные формулы: «Не канонические иконы – это иконы, нарисованные неправильно»¹⁴.

3. «Правильный стиль». Вслед за Л. Успенским, многие сегодня делают акцент не только (или не столько) на иконографических решениях, но и на стилистике. «Канон» – это визуальная манера «эпохи Рублева», «до/не позднее Рублева», «до XVI в.». «Верным» (каноническим) объявляется здесь «не реалистическое», «не живописное» или «символическое» средневековое письмо: «Рукописные иконы могут различаться по стилю письма. Они могут быть написаны в каноническом или живописном стиле. Каноническим является стиль, в котором икона пишется по определенным правилам иконописи, разработанным в древности. Именно такому письму издревле учились иконописцы. Каноническое письмо более условно, оно стремится не к реалистичности, а к отражению духовного мира»¹⁵. Вопрос о том, в какой период сложились и как

¹³ LiveJournal Димитриоса (bizantinum) (ответ от 15.05.2013). URL: <https://bizantinum.livejournal.com/118941.html> (дата обращения 07.12.2023).

¹⁴ Каноническая и неканоническая икона // Ресурс для мирян. 01.08.2014. URL: https://pravoslavni.ucoz.ru/news/kanonicheskaja_i_nekanonicheskaja_ikona/2014-08-01-1114 (дата обращения 07.12.2023).

¹⁵ Денисова А. Почему икона – это хороший подарок? // ФОМА. 06.06.2018. URL: <https://foma.ru/pochemu-ikona-eto-horoshiy-podarok-178440.html> (дата обращения 07.12.2023).

долго существовали эти визуальные принципы, авторы чаще всего не ставят. Эволюция искусства в Византии и на Руси не учитывается, предполагается лишь, что существовал некий единый и правильный стиль, который «испортился» на закате Средневековья: «Византия – канон, а остальное – вариации, более или менее от него далекие»¹⁶.

4. Институционализация. Еще один способ определить «каноничность» изображения – сослаться на его включенность (на правах моленного или дидактического образа) в церковное пространство. «Каноническая икона может использоваться для молитвы и в церковных обрядах, неканоническая может максимально быть иллюстрацией к книжке»¹⁷. Однако эта граница столь же условна, как и прочие. В храмах бытовали и продолжают бытовать отдельные иконы с нехарактерными визуальными решениями. Их оценка могла диаметрально различаться у зрителей от духовенства и мирян (как это происходит и сегодня). Иконы, встречавшиеся в одних храмах/регионах, не появлялись в других. Общецерковной иконописной цензуры и писанных правил, способных регламентировать бесконечное многообразие визуальных сюжетов и мотивов по принципу включения/не включения в храмовое пространство, не существовало никогда. Попытки контролировать иконопись в регионах возникали спорадически, как инициатива отдельных иерархов (так, к примеру, архиепископ Вологодский и Белозерский Маркел, судя по документам 1649 г., сам оценивал местных мастеров и поручил делать это старостам и десятнику Иконного ряда; запрещал продавать работы «недобрых» иконописцев и т. п. [Бусева-Давыдова 2019, с. 25; ср.: 184]). Однако это не было регламентированной практикой, а оценка икон и их отбор для конкретной церкви зависели от вкусов и представлений отдельного священника или епископа. Кроме того, многие настоятели (а вероятно, большинство, если речь идет не о крупных религиозных центрах) плохо разбирались в иконографических композициях и почти никак не контролировали работу мастеров. Опираясь на свой многолетний опыт экспедиций во многих регионах России и на опыт коллег, я могу утверждать, что сегодня, несмотря на безусловно возросший уровень образования священства и доступ к электронным базам данных, многие настоятели храмов не знают / плохо понимают некоторые иконы, которые висят в их церквях, и чаще всего – если специально не интересуются иконописью – не

¹⁶ LiveJournal Димитриоса (bizantinum) (ответ от 14.03.2013). URL: <https://bizantinum.livejournal.com/118941.html> (дата обращения 07.12.2023).

¹⁷ Каноническая и неканоническая икона...

разбираются ни в мотивах, ни в сюжетных деталях, ни в стилистических особенностях изображений. Это вполне естественно, учитывая, что такое знание основывается на специальном обучении и выработке экспертных навыков, не обязательных для духовенства.

5. Обстоятельства создания. Более редкая позиция предполагает, что «каноничность» заключается в сочетании «правильных» акторов с «правильными» материалами: «Каноническая икона – это икона, написанная каноническим иконописцем, с использованием канонических красок...»¹⁸. Иконы, созданные «неправильными красками», а также резные, литые, печатные, вышитые и т. п. оказываются здесь за скобками.

Важный, часто повторяющийся элемент этой объяснительной матрицы – «правильный», т. е. праведно живущий, образованный, грамотный иконописец. Начиная с постановлений Стоглавого собора церковные и светские власти действительно пытались запрещать «неистовым», то есть неискusstным, деревенским иконописцам создавать иконы, осуществлять контроль над мастерами (как делал тот же архиепископ Маркел), ранжировать их, вносить в особые списки и т. п. Со второй половины XVII в. и особенно в XVIII в. эти попытки стали более частыми, так как власть пыталась бороться со старообрядчеством и, в частности, с двоеперстием, появившимся на иконах¹⁹. В свою очередь, идея о том, что иконописец должен быть образованным и праведным, распространилась и у некоторых старообрядцев – в частности, ее отстаивал Андрей Денисов, сооснователь Выговской пустыни (при этом главное опасение было связано, наоборот, с тем, что в иконопись могут вкрасться новые элементы из «еретической и антихристовой» официальной церкви)²⁰. Однако меры, изредка предпринимавшиеся в Московском царстве, и более регулярно в императорской России, не приводили к ощутимым результатам – несмотря на отдельные ревизии, попытки ограничить работу малограмотных иконописцев, требования для мастеров «суздальщины» (важный центр создания расхожих икон) присылать образцы своего письма на одобрение

¹⁸ LiveJournal Димитриоса (bizantinum) (ответ от 14.03.2013). URL: <https://bizantinum.livejournal.com/118941.html> (дата обращения 07.12.2023).

¹⁹ Так, царский указ 1669 г. запрещал деревенским иконописцам села Холуй писать иконы. В основе указа было желание остановить массовое распространение икон со старообрядческим перстосложением. «Деревенская» иконопись в селе Холуй и окрестных селах, несмотря на это, не только не угасла, но бурно расцвела в следующие века. См.: [Тарасов 1995, с. 100–105, 220].

²⁰ См. подробнее: [Тарасов 1995, с. 127–141].

священникам и т. п., моленные образа создавали массово, по-настоящему грамотных иконописцев было немного, а осуществлять серьезный надзор за рынком оказывалось мало реально.

Все эти исторические нюансы весьма далеки от современных представлений о том, что «каноническая» икона должна быть создана «правильным» иконописцем. Сторонники такой позиции чаще всего говорят об иконописцах как о молитвенниках и постниках, мудрых и глубоко познавших догматику – т. е. о таких мастерах, которых в социальном отношении всегда было крайне мало, а в эпохи массового создания и распространения икон исчезающе мало по сравнению с простыми мастерами-ремесленниками, «людьми заработка». Исходя из этого принципа, «не каноничными» пришлось бы признать большинство всех когда-либо созданных моленных образов, от средневековых до современных.

6. «Духовность» (постигаемая «мысленно», «молитвенно», «психологически»). Последний аргумент возвращает нас к теоретическим построениям богословов первой половины – середины XX в. «Каноничность» иконописи определяется данными свыше образцами; она боговдохновенна, чудесным образом проявляется в «церковной соборности», является залогом верного контакта с божественным миром, ощущается духовно, воспринимается психологически. «Церковный иконографический канон фиксировал и закреплял те особенности иконографических изображений, которые отделяли божественный, горний мир от мира земного»²¹. Это позиция носителей традиции – в данном случае русской православной богословской традиции XX в. Подчеркну еще раз, что до XX столетия о «каноничности» русской средневековой иконописи не писали, а в религиозном обиходе использовались образы разной стилистики, включая реалистические (с конца XVII в.), с разными иконографическими решениями. Такая объяснительная модель – продукт русского богословия новейшего времени, который сегодня подается многими авторами как общецерковная и общеправославная мудрость. Несмотря на ее сугубо богословскую, философскую природу, недавнее происхождение и весьма спорную, уязвимую, субъективную аксиоматику, эту конструкцию нередко преподносят в рамках научных (и околонучных) трудов.

В книге «Икона: правда и вымыслы» И. Горбунова-Ломак описывает канон следующим образом: «иконографический канон – богословски обоснованная схема сюжета, могущая быть

²¹ Что такое иконография // UkoHa.ru (орфография и пунктуация исправлены). URL: https://www.ukoha.ru/article/podlinno/4to_takoe_ikonografia.htm (дата обращения 07.12.2023).

представленной неким обобщенным чертежом или даже словесным описанием»²². При этом автор признает, что «...самый ранний греческий подлинник появился только в X в., а самые ранние русские подлинники датируются XVI в.», что седьмой Вселенский собор «предполагал возможность расширения и изменения иконографического канона», наконец, что «Ни во времена единой Церкви, ни в восточном православии не существовало – и не существует по сей день – никаких правил, никаких документов, упорядочивающих и стабилизирующих иконографический канон. Иконография в Церкви развивалась на протяжении почти двух тысячелетий в режиме саморегуляции» (здесь и далее курсив мой. – Д. А.). Однако далее автор говорит о наличии «канона духовного»: «это внутреннее, духовное соответствие изображения церковной истине, так сказать, духовный канон, смешивать который с канонами иконографическими так же недопустимо, как с тем или иным большим историческим стилем». Рассуждения об этом приводят И. Горбунову-Ломакс к следующей мысли: «Так вот, мы считаем исключительно важным, мы настаиваем на том, что суждение в психологических терминах о духовном содержании иконы не только возможно, но и единственно возможно»²³.

Сегодня идея, высказываемая историками искусства и Церкви о том, что в иконописи не было общезначимого и единственно верного канона, может вызывать резкое неприятие и поток обвинений. Специалистов и любых людей, утверждающих это, часто обвиняют в отсутствии веры, в невоцерковленности, во лжи и т. п. (см., к примеру, выступление иконописца А. Масыка «Кто врет, что канона нет?» с обвинениями разных «известных искусствоведов») ²⁴. При этом «канон» отделяют от понятий «стиль» или «традиция», признавая их изменчивость и историческую обусловленность. «Канон» оказывается чем-то формально неопределимым, но чувственно или духовно воспринимаемым: «способом мировидения», «духовным фундаментом», «надмирной красотой» и т. п. Как писал протоиерей Николай Чернышев, понятие «канон» не вмещается в формулировки стиля или традиции – «Оно является наиболее

²² Печатный вариант книги издан в 2009 г. См.: Горбунова-Ломакс И. Икона: правда и вымыслы // Библиотека Якова Кротова. URL: http://yakov.works/library/04_g/or/bunova_1.htm#6 (дата обращения 07.12.2023).

²³ Там же.

²⁴ Кто врет, что канона нет? Иконопись и модернизм // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vRupiFxLh30> (дата обращения 07.12.2023).

всеобъемлющим, определяя объективные истины благоустройства мира Божия»; «мы предлагаем принять такой взгляд на канон, при котором это не человеческое измышление, а божественный строй, чин, ритм, порядок жизни, даруемый Духом Святым, проявляемый во всех творениях»²⁵.

Такая позиция вполне возможна как феномен церковного дискурса, как (полемиическая) точка зрения в рамках богословских рассуждений, однако она никак не может подаваться в качестве научного аргумента. Распространенность идей о «духовном каноне» и «единственно-верном» стиле X–XV вв. в научной, научно-популярной литературе и в лекциях, посвященных иконам – часть современного «околонаучного фольклора» (наравне со многими другими квазинаучными интерпретациями, см, к примеру [Антонов 2020; Антонов 2023, с. 265–275]); легенда, оформившаяся в XX в. И именно в таком ракурсе она должна сегодня изучаться.

* * *

Как я уже писал в нескольких работах, восточнохристианское искусство, основанное на устойчивых формулах, широком контексте инвариантов, во многих аспектах близко к фольклорной традиции [Антонов 2023, с. 33–41; и др.]. Визуальные композиции анонимны (авторские подписи единичны), коллективны (создаются несколькими мастерами, впоследствии поновляются и/или дорабатываются новыми художниками), вариативны (каждый сюжет развивается в региональных традициях в разные эпохи, обогащается новыми фигурами, мотивами, компилятивно объединяется с другими сюжетами, порождает «дочерние» вариации и т. п.) и пластичны (изменчивы в деталях и нюансах, в том числе на уровне творений одного мастера). Они основаны на авантексте – устойчивом (хотя и постоянно обогащавшемся) наборе усвоенных мастером визуальных схем, фигур, сюжетов, мотивов²⁶. Индивидуальные, авторские решения, возникая, либо проходят цензуру коллектива и начинают воспроизводиться, закрепляясь в традиции, либо оста-

²⁵ Николай Чернышев, *прот.* Иконное мастерство и каноничность // Правмир. 05.02.2013. URL: <https://www.pravmir.ru/ikonnoe-masterstvo-i-kanonichnost/> (дата обращения 07.12.2023).

²⁶ Об упомянутых механизмах бытования и трансмиссии устной информации в традиционных культурах см., к примеру: [Неклюдов 2001]; Lord A.B. *The singer of tales*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1960 (русское издание: *Лорд А.Б. Сказитель = The singer of tales* / Пер. с англ. и коммент. Ю.А. Клейнера, Г.А. Левинтона; отв. ред. Б.Н. Путилов. М.: Восточная литература, 1994).

ются уникальными высказываниями отдельных мастеров (о цензуре коллектива см. [Богатырев, Якобсон 1971]; о родственных семиотических стратегиях в русской иконографии и фольклоре см. [Антонов 2015; Антонов 2017]). Это характерно почти для любого вида традиционного искусства – устного, литературного, визуального или акционального, несмотря на все различия, существующие между ними. Понимание этих базовых особенностей позволяет продуктивно описывать и изучать иконографические, стилистические, жанровые особенности каждого периода и региона как диалектную традицию, находящуюся в состоянии живого развития. На этом пути можно выявлять, анализировать многие закономерности и особенности в бытовании, в принципах рекомбинаторики и возникновения визуальных решений, в том, как этой традицией пользуются мастера и как с ней взаимодействуют зрители. Иными словами, решать те задачи, которые мало достижимы при попытках использовать многозначный и сильно мифологизированный в последнее столетие концепт «иконографического канона».

Литература

- Антонов 2015 – Антонов Д.И. Обратничество в русской иконографии, книжности и фольклоре: стратегии репрезентации // Обратни и обратничество: стратегии описания и интерпретации: Материалы международной конференции / Отв. ред., сост. Д.И. Антонов. М.: Дело, 2015. С. 14–25.
- Антонов 2017 – Антонов Д.И. Дух в чужом теле: обратничество в древнерусской иконографии, книжности и фольклоре // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2017. № 9 (30). С. 49–64.
- Антонов 2020 – Антонов Д.И. Фольклор иконописцев и искусствоведов: легенды о старце в иконографии Рождества Христова // Studia Litterarum. Т. 5. № 1. 2020. С. 248–271.
- Антонов 2023 – Антонов Д.И. Нимб и крест: как читать русские иконы. М.: АСТ, 2023. 304 с.
- Баше 2005 – Баше Ж. Средневековые изображения и социальная история: новые возможности иконографии // Одиссей: Человек в истории – 2005. М., 2005. С. 152–190.
- Бобров 1995 – Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. М.: Мифрил, 1995. 256 с.
- Богатырев, Якобсон 1971 – Богатырев П.Г., Якобсон Р.О. Фольклор как особая форма творчества // Богатырев П.Г. Вопросы народного творчества. М.: Искусство, 1971. С. 369–383.
- Бусева-Давыдова 2019 – Бусева-Давыдова И.Л. Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна: поиски сакрального образа. М.: БуксМАрт, 2019. 476 с.

- Бычков 2009 – *Бычков В.В.* Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. М.: Ладомир, 2009. 643 с.
- Кузнецова 2012 – *Кузнецова Е.А.* Художественный канон в изобразительном искусстве // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: Вопросы теории и практики. 2012. № 1 (15). Ч. 2. С. 106–108.
- Лазарев 1978 – *Лазарев В.Н.* Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы. М.: Наука, 1978. 336 с.
- Лотман 2002 – *Лотман Ю.М.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 314–321.
- Неклюдов 2001 – *Неклюдов С.Ю.* Авантекст в фольклорной традиции // Живая старина. 2001. № 4. С. 2–4.
- Тарасов 1995 – *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс-культура, 1995. 498 с.

References

- Antonov, D.I. (2015), “Shapeshifting in Russian iconography, literature and folklore. Strategies of representation”, in Antonov, D.I., ed., *Oborotni i oborotnichestvo: strategii opisaniya i interpretatsii: Materialy mezhdunarodnoi konferentsii* [Shapeshifters and shapeshifting. Strategies for description and interpretation. Proceedings of an International Conference], Delo, Moscow, Russia, pp. 14–25.
- Antonov, D.I. (2017), “The ghost in an alien body. Shapeshifting in old Russian iconography, literature and folklore”, *RSUH/RGGU Bulletin. “History. Literary Theory. Cultural Studies. Oriental Studies” Series*, vol. 30, no. 9, pp. 49–64.
- Antonov, D.I. (2020), “Folklore of iconographers and art historians. Legends about the Elder in the iconography of the Nativity of Christ”, *Studia Litterarum*, vol. 5, no. 1, pp. 248–271.
- Antonov, D.I. (2023), *Nimb i krest: kak chitat’ russkie ikony* [Halo and Cross. How to read Russian icons], AST, Moscow, Russia.
- Basche, J. (2005), “Medieval images and social history. New iconographic features”, in *Odissei: Chelovek v istorii – 2005* [Odysseus. A man in history – 2005], Nauka, Moscow, Russia, pp. 152–190.
- Bobrov, Yu.G. (1995), *Osnovy ikonografii drevnerusskoi zhivopisi* [The basics of iconography in Old Russian painting], Mifril, Moscow, Russia.
- Bogatyrev, P.G. and Jakobson, R.O. (1971), “Folklore as a special form of creative work”, in Bogatyrev, P.G., *Voprosy narodnogo tvorchestva* [Questions of folk art], Iskusstvo, Moscow, USSR, pp. 369–383.
- Buseva-Davydova, I.L. (2019), *Russkaya ikonopis’ ot Oruzheinoi palaty do moderna: poiski sakral’nogo obraza* [Russian icon painting from the Armory school to Modernity. The search for a sacred image], BukSMart, Moscow, Russia.

- Bychkov, V.V. (2009), *Fenomen ikony: Istoriya. Bogoslovie. Estetika* [The phenomenon of the icon. History. Theology. Aesthetics], Lodomir, Moscow, Russia.
- Kuznetsova, E.A. (2012), “The artistic canon in the visual arts”, *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, vol. 15, no. 1, part 2, pp. 106–108.
- Lazarev, V.N. (1978), *Vizantiiskoe i drevnerusskoe iskusstvo: Stat'i i materialy* [Byzantine and Old Russian art. Articles and materials], Nauka, Moscow, USSR.
- Lotman, Yu.M. (2002), “Canonical art as an information paradox”, in Lotman, Yu.M., *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles on the semiotics of culture and art], Akademicheskii proekt, Saint Petersburg, Russia, pp. 314–321.
- Neklyudov, S.Yu. (2001), “Avantext in the folklore tradition”, *Zhivaya starina*, no. 4, pp. 2–4.
- Tarasov, O.Yu. (1995), *Ikona i blagochestie: Ocherki ikonnogo dela v imperatorskoi Rossii* [Icon and devotion. Essays on icon art in Imperial Russia], Progress-Kul'tura, Moscow, Russia.

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; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; antonov-dmitriy@list.ru

Массовая крестьянская икона в России: история критики и семиотические идеологии

Дмитрий Ю. Доронин

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, demetra2@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена истории критики промысла «расхожих» (то есть массовых) ремесленных икон в XVI–XX вв. Такие иконы производились чаще всего «мирскими иконниками» (то есть светскими мастерами из крестьян), предназначались для простого народа, и поэтому были недорогими, яркими и быстрыми в изготовлении. В фокусе внимания оказывается крупный ремесленный центр массовой крестьянской иконы – так называемая суздальщина, – находящийся на востоке Владимирской губернии (Холуй, Палех, Мстёра и окружающие их деревни). Уже на заре становления промысла расхожей иконы у него возникает много противников, прежде всего среди изготовителей и потребителей дорогих икон «высокого стиля» письма. Как социально-культурное явление, во многом связанное с Новым временем, промысел массовой ремесленной иконы был ориентирован на использование материальных и технологических новаций (печать по бумаге, конвейерный принцип, использование новых дешевых материалов, капитализация производства и пр.). Поэтому общественная полемика была направлена не только против плохого качества массового продукта или элементов старообрядческой иконографии, но и против использования западноевропейских новаций. Последовательно, начиная со статей «Стоглавого собора» и других текстов XVI в., автор рассматривает историю критики ремесленных икон и выявляет здесь несколько типов семиотических идеологий – прежде всего охранительную (позитивную) и критическую (негативную).

Ключевые слова: русская икона, иконный промысел, семиотические идеологии, аффорданс, фолежная икона, крестьянская икона, поздняя икона, советская икона

Для цитирования: Доронин Д.Ю. Массовая крестьянская икона в России: история критики и семиотические идеологии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 2. С. 35–60. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-35-60

Mass peasant icon in Russia. The history of criticism and semiotic ideologies

Dmitrii Yu. Doronin

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
demetra2@mail.ru*

Abstract. The paper is about the history of public criticism of the craft of so-called *raskhozhaya* (i. e. mass peasant) craft icons in the 16th – 20th centuries. Such icons produced most often by “lay icon painters” (that is, secular craftsmen from the peasants), were intended for the common people, and therefore were inexpensive, bright and quick to manufacture. The focus of attention is on the large craft center of the mass peasant icon – the so-called *Suzdalschchina* (Suzdal region), located in the east of the Vladimir province (Kholui, Palekh, Mstera and the surrounding villages). Already at the dawn of crafting the mass peasant icon such a craft had many opponents, primarily among manufacturers and consumers of expensive icons of the “high style” in icon painting. The production of mass artisanal icons as a socio-cultural phenomenon, was largely associated with Modern Times, was aimed at material and technological innovations (printed icons on paper, conveyor principle, the use of new cheap materials, capitalization of production, etc.). Therefore, public controversy was directed not only against the poor quality of the mass product or elements of Old Believer iconography, but also against the use of Western European innovations. Consistently, starting with the articles of the “Hundred-Domed Cathedral” and other texts of the 16th century, the author considers the history of criticism of craft icons, identifies several types of semiotic ideologies – primarily the protective (positive) and the critical (negative).

Keywords: Russian icon, icon craft, semiotic ideologies, affordance, foil icon, peasant icon, late icon, Soviet icon

For citation: Doronin, D.Yu. (2024), “Mass peasant icon in Russia. The history of criticism and semiotic ideologies”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 35–60, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-35-60

С июля 2021 г. на базе УНЦ визуальных исследований Средневековья и Нового времени факультета культурологии РГГУ развивается масштабный проект исследования истории, социальной экономики и локальных традиций так называемых советских икон [Антонов 2022а; Антонов, Доронин 2022б; Антонов, Доронин 2023б]. Этим термином мы обозначаем иконы-киотки – т. е. моленные образы, помещенные под стекло в ящичек-киот и украшенные разнообразны декором, чаще всего с использованием фольги – изготовленные в советские десяти-

летия. В эпоху СССР такие иконы создавали чаще всего сельские мастера-надомники. К настоящему времени участниками нашего проекта изданы монографии и подборки статей, посвященные этому явлению [Антонов 2022b; Антонов, Доронин 2022a; Антонов, Доронин 2023a; Антонов, Тюнина 2022; Доронин 2023; Доронин, Завьялова 2023; Доронин, Эль-Факи 2023], а география проекта охватила уже 15 субъектов РФ: Нижегородскую, Владимирскую, Ивановскую, Московскую, Ярославскую, Тверскую, Новгородскую, Рязанскую, Липецкую, Воронежскую, Волгоградскую области, Красноярский край, Республики Башкирия, Мордовию, Карелию. В каждом регионе промысел советской иконы имел свои исторические, социальные и технологические особенности.

В историко-технологическом аспекте советская икона – наследница массовой ремесленной (так называемой расхожей) иконы, чей промысел оформился на Руси в XVI–XVII вв.¹ Поэтому для изучения природы и генезиса советской иконы, социальной организации ее промысла необходим исторический и социокультурный анализ разных ремесленных центров расхожей иконы прошлых веков. В одной из публикаций мы уже рассматривали промысел массовых икон так называемой «суздальщины», повлиявшей на становление советской иконы на нижегородском юго-западе [Доронин 2022]. В этой статье мы опишем основные идеологические разногласия и критику, окружавшие в разные эпохи промысел «суздальских» расхожих икон, и концептуализируем эти конфликты, выявив *семиотические идеологии*² разных типов. Изложение этого материала предварим кратким пояснением по поводу того, что такое «суздальская» расхожая икона.

Расхожая икона и иконники «суздальщины»

Одним из крупнейших в центральной России центров промысла расхожей иконы до конца 1910-х гг. была «суздальщина» или «суздальское иконное дело», то есть в первую очередь – Вязниковский уезд Владимирской губернии с деревнями и селами в Мстёрской, Палеховской и Холуйской волости³. Важно заметить, что названия

¹Бакушинский А.В. Искусство Палеха. М.; Л.: Academia, 1934. С. 22.

²Термин У. Кина; см. об этом ниже.

³Гольшев И.А. Суздальская иконопись: Начало и переход ее в народную промышленность во Владимирском крае // Ежегодник Владимирского губернского статистического комитета: Материалы для статистики, этнографии, истории археологии Владимирской губернии. Вып. 1 / Под

«суздальский», «суздальщина» и т. п. закрепились за иконниками не из Суздаля, хотя и имевшим в прошлом отношение к его монастырям. Поэтому в научной литературе эти термины чаще всего даются в кавычках, чтобы отличать иконников из Холуя, Палеха, Мстёры от мастеров из самого Суздаля. Помимо Вязниковского уезда подобные ремесленники-иконники проживали и в других восточных владимирских уездах и селениях междуречья Оки и Волги – Суздале, Владимире, Боголюбове, в селах Ковровского уезда, в Гороховце, Муроме, Вязниках, Переславле-Залесском, Шуге, однако в течение XVIII в. многие центры производства расхожей иконы исчезли, сохранившись в основном на «суздальщине»⁴. В искусствоведческих исследованиях используются и другие названия этого центра народной иконы – например «Владимирские села» [Ильин 2011].

Расхожие иконы производились здесь чаще всего «мирскими иконниками» (т. е. светскими мастерами из крестьян), предназначались для простого народа, и поэтому были недорогими, яркими и быстрыми в изготовлении. Деятельность суздальских ремесленников-иконников уже с XVII в. приняла массовый характер и была постоянным предметом критики и попыток контроля со стороны церкви и государства.

Соответственно, более поздняя советская икона в сопредельных регионах (Нижегородской, Московской, Рязанской, Ярославской и других областях) возникла вследствие бурного развития «суздальской» расхожей иконы и резкого насильственного прекращения ее промысла в первой трети XX в. В XIX в. «суздальские» расхожие иконы принимали все новые формы (щепные, подкладные, фолежные, печатные), заполнили рынок и достигли пика популярности. Это снова вызывало критику Церкви, русских традиционалистов (от церковной до художественной и научной среды), ценителей и потребителей дорогих, не массовых икон. Однако после революции 1917 г. многообразие форм этих икон быстро исчезло, поскольку при советской власти оказалась разрушена промышленная капитализированная инфраструктура их массового производства и распространения. Только два вида расхожих икон – фолежная икона-киотка и, в меньшей степени, печатная икона – продолжили развиваться в СССР.

ред. К. Тихонравова. Владимир: В тип. Губернского правления, 1875. С. 237; *Ушаков Н.Н.* Исторические сведения об иконописании и иконописцах Владимирской губернии // Труды Владимирской ученой архивной комиссии. Кн. 8. Владимир: Тип. Губернского правления, 1906. С. 6. См. также: [Баранов 2019, с. 10].

⁴ *Бакушинский А.В.* Указ. соч. С. 22–23.

*Вокруг иконы:
понятие семиотической идеологии*

На протяжении нескольких веков поколения мастеров-икошников следили за появлением новых материалов, художественных стилей и технологий (гравюра, хромолитография, гальванопластика и пр.), адаптируя их для своего ремесла – так складывались различные формы массовой иконы и организации ее промысла – от семейных мастерских до фабрик. Появление новых материалов и технологий вызывало социально-экономическую «пересборку» промысла расхожей иконы, а также споры по поводу допустимости этих инноваций и противодействия им.

«Материальные свойства икон и всего, что их окружает, включая места, в которых они находятся, и действия, которые люди совершают по отношению к ним и с ними, служат основой для дальнейших действий и размышлений о них. Это приглашения и провокации» [Keane 2014], аффордансы (материалы, технологии, культурные установки и пр.) для дальнейшего развития промысла расхожих икон или для его прекращения. Так материальный аспект (материальные аффордансы) и социальный аспект (семиотические идеологии и акторные сети) оказываются связанными при изучении промысла расхожих икон. Это вписывает нашу работу в концептуальное поле исследований материальной религии (Material Religion).

Понятие *семиотической идеологии*, важное для анализа различных мнений и споров, приходит в материальную религию [Meuer 2011] из антропологии религии Уэбба Кина и исследований в области языковых идеологий [Keane 2003; Панченко, Хонинева 2019]. «Концепция Кина подразумевает, что семиотическая деятельность обладает социальными и историческими особенностями, и, таким образом, задача антрополога состоит в различении и изучении локальных семиотических моделей. <...> Локальные семиотические модели становятся видимыми и доступными для анализа, когда наблюдается конфликтное столкновение интерпретативных схем или же происходит оспаривание либо нарушение правил толкования знаков», – поясняют в своей статье Александр Панченко и Екатерина Хонинева [Панченко, Хонинева 2019].

Семиотические идеологии определяют различные интерпретации артефактов, практики (например, контроля, цензурирования) и нарративы, связанные с ними. Ниже приводятся наиболее яркие примеры критического или негативного отношения к расхожим иконам, происходящего из столкновения разных семиотических идеологий. По наиболее ранним письменным источникам до нас

дошли свидетельства о столкновении *критических (негативных) и охранительных (позитивных) семиотических идеологий*, сложившихся в XVII в. вокруг икон, напечатанных на бумаге, а также икон с западными заимствованиями. Выявляя и исследуя семиотические идеологии, а также конфликты, формируемые ими, мы получаем возможность изучить в дальнейшем «социальные траектории», «карьеры» расхожих икон и их промыслов, которые возникают в определенных (сходных) ситуациях и зачастую повторяются в разные исторические эпохи.

Расхожая икона: пять веков конфликта

Почти пять веков истории «суздальской» расхожей иконы – это история технологий и их отрицания, история отношений ремесленников с Церковью и государством, конфликтов и непониманий между семиотическими идеологиями «высокой» и «низкой» иконописи, между старообрядческим и православным благочестием. Социальный контекст промысла массовой иконы и советской иконы в частности – это прежде всего взаимодействие различных людей или людей и стоящих за ними институций (Церкви, колхозов, совхозов, милиции, магазинов, молокозаводов и пр.), имеющих отношение к созданию таких икон, влияющих на их промысел, а также различное отношение людей к этим иконам. Такие взаимодействия и отношения могут восходить к конфликтам и интерпретациям, которые возникали вокруг исторически более ранних форм массовых икон, прежде всего икон печатных.

Распространение печатных религиозных изображений, начавшееся в Русском государстве с рубежа XV–XVI вв.⁵, сделало возможным эволюцию разных форм дешевых расхожих икон, в том числе привело к формированию феномена советской иконы в XX в. Вторжение в иконный промысел новых технологий, новых материалов, как и новых иконографических сюжетов, закономерно вызывало и вызывает до сих пор негативную реакцию у традиционалистов (из священства, иконописцев, религиозных мыслителей и пр.). Яркие примеры этого широко известны – от дела дяка

⁵ Вальчак Д. Как изобретение печатной машины повлияло на русскую иконопись? Печатные иконы в России конца XIX – начала XX в. // Studia Humanitatis. 2021. № 2. URL: <http://st-hum.ru/content/valchak-d-kak-izobrenie-pechatnoy-mashiny-povliyalo-na-russkuyu-ikonopis-pechatnye-ikony-v> (дата обращения 07.12.2023). См. также: [Сазиков 2017, с. 139; Тарасов 1995, с. 254].

Ивана Висковатого (1553–1554 гг.), видевшего в сюжетах и приемах новых фресок Благовещенского собора Московского Кремля «латинское мудрование», до конфликта вокруг авангардных росписей Виталия Мельничука в храме преп. Серафима Саровского в г. Билибино на Чукотке в 2009 г.⁶

В случае печатных икон новые технологии (печать) и материалы (бумага, краски для печати) выступили *материально-технологическими аффордансами*, определившими не только новые социальные связи, новых акторов в новых формах иконного промысла, но и практики противодействия модернизации. Интерпретации и действия участников, сторонников и противников этих новых технологий и форм опирались на разные семиотические идеологии. Интересно, что семиотические идеологии традиционалистов не оставались неизменными: если на раннем этапе для них важнее был апологетический дискурс и отрицание печатных икон как некоего орудия католического влияния, то позже тема «латинских заимствований» потеряла свою остроту, и массовую икону критиковали больше по другим причинам – «плохописания», «дурновкусия» и т. п. [Успенский 1997, с. 390].

Характерно, что и в 2020-е гг., в ходе наших экспедиций по юго-западу Нижегородской области, в критических (против советских икон) речах наших респондентов звучали те же мотивы: конфессиональная неразборчивость мастеров, которые могли использовать для создания советских икон католические образы, а также эстетическая непритязательность, аляповатость таких икон, граничащая с китчем. Другие же наши респонденты, напротив, были настроены к советским иконам положительно, считая их семейными святынями, народным наивным искусством, свидетельством сохранения деревенскими людьми своей христианской веры в сложную советскую эпоху.

В целом семиотическая идеология, в рамках которой расхожие иконы воспринимают как продукт «неразборчивого отношения» к священным образам и потому – почву для инославного влияния, происходит из полемики XVI–XVII вв. вокруг допустимости ряда иконографических мотивов на иконах нового письма. Большинство обсуждаемых мотивов были европейскими заимствованиями, их не могло быть на старых греческих или русских иконах, которые воспринимались организаторами полемики в качестве «иконописного предания» и авторитетных образцов. Соответственно, критическое

⁶ Багдасаров Р.В. Мертвый хватает живого // Независимая газета: интернет-версия. 16.05.2012. URL: https://www.ng.ru/ng_religii/2012-05-16/2_dead.html (дата обращения 07.12.2023).

отношение к бумажным иконам было связано с этими богословскими и иконографическими спорами. Чтобы лучше понять исторические корни этой семиотической идеологии, рассмотрим кратко самые яркие моменты этой полемики.

Активное проникновение нового европейского искусства на Русь началось в царствование Ивана III (1440–1505), который приглашал ко двору иностранных художников, архитекторов, ученых, ремесленников и пр. С этим фактом истории культуры связывают начало подъема и бурного развития русского искусства в XVI–XVII вв.⁷ Так, Г. Бочаров связывал особенности русского храмового искусства и иконописи «переходного периода с манеристическим направлением, получившим распространение в странах Северной и Восточной Европы в конце XVI и первой половине XVII столетия, в частности, в Швеции, Голландии, Германии и Польше» [Бочаров 2001, с. 7]. В иконографии появляется много новых сюжетов и иконографических типов [Тарасов 1995, с. 301]. Исследователь истории иконного промысла в Палехе, в том числе расхожей иконы, Анатолий Васильевич Бакушинский (1883–1939) так описывал эти явления:

С Запада хлынула стремительная волна новых влияний, проникающая ранее в быт, а теперь и в религиозное искусство. Новые сюжеты, новая, соответствующая им, форма композиции, новое понимание и разрешение пространства, изображения в нем вещей, вновь открывшаяся в нем роль света, а отсюда – новые колористические задачи, все это производило большой переворот в искусстве. Это были формы ренессанса и барокко, формы городской, по преимуществу немецкой, культуры, распространяемой таким же демократическим видом искусства – гравюрой⁸.

Такая модернизация приводила к возражениям и к полемике. Новшествами, правильностью изображения, надзором над иконописцами и необходимостью введения лицевых иконописных подлинников (трафаретов для изображения фигур и композиций из греческих и старых русских образцов) были озабочены участники Стоглавого собора 1551 г. [Успенский 1997, с. 337, 345]. Изменения в иконах нового письма (псковских иконописцев в Благовещенском соборе) становятся богословской проблемой

⁷ *Покровский Н.В.* Очерки памятников христианской иконографии и искусства. 2-е изд., доп. СПб.: Тип. А.П. Лопухина, 1900. С. 321–322, 363. См. также: [Успенский 1997, с. 332–333, 381].

⁸ *Бакушинский А.В.* Указ. соч. С. 17–18.

для дьяка Ивана Висковатого, эти новшества он представляет как «неправды», «несогласные с древним преданием». Интересно, что его оппоненты (митрополит Макарий и другие участники «собора на еретиков» 1553–1554 гг.) иначе интерпретируют нововведения, видя в них не «неправды», а допустимое понимание, находящееся в рамках древнего предания. «Собор уверяет, что все эти иконы писаны с старых образцов и греческих переводов и что он ни единой черты не приложил от своего разума, вопреки древнему преданию». Там, где Висковатый видит привнесенное «латинское мудрование», митрополит Макарий настаивает на том, что отступления иконописцев от «иконописного предания» не произошло⁹.

В 1560-х гг. похожая критика икон нового письма принадлежала иноку Зиновию Отенскому (†1568), ученику Максима Грека, богослову и известному писателю-полемисту той эпохи. Например, отрицаемый им иконографический мотив распятого Серафима и Херувимов некоторые историки иконописи объясняют влияниями католической мистики – мотивами с миниатюр немецкого мистика Генриха Сузо (1295/97–1366) или «переработкой видения Франциска Ассизского на горе Альверно». Считается, что псковские иконописцы были знакомы с этими европейскими визуальными источниками¹⁰.

Ярыми критиками европейских заимствований были патриарх Никон (1605–1681) и протопоп Аввакум Петров (1620–1682). Аввакум писал, например:

По попущению Божию умножишася в нашей русской земле иконного письма неподобные изуграфы. Пишут Спасов образ Еммануила – лице одутловато, уста червонья, власы кудрявая, руки и мышцы толстые, тако же и у ног бедра толстые, а весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишь сабли той при бедре не писано. А то все писано по плотскому умыслу, понеже сами еретицы возлюбша толстоту плотскую и опровергоша долу горняя. И все то кобель борзой Никон враг умыслил будто живые писать. *А устрояет все по фряжскому, сиречь по немецкому*¹¹.

⁹ Покровский Н.В. Указ. соч. С. 336–337.

¹⁰ Андреев Н.Е. О «деле дьяка Висковатого» // Seminarius Kondakovianum. 1932. Vol. 5. Прага, 1932. S. 235–236. См. также: [Успенский 1997, с. 375].

¹¹ Аввакум Петров. Житие протопопа Аввакума // Житие протопопа Аввакума им самим написанное и другие его сочинения. М.: Гослитиздат, 1960. С. 135.

В распространении европейских новшеств Аввакум обвинял Никона, однако именно Никону принадлежат наиболее яркие акции, направленные против икон нового письма. Так, в 1654 г. он велел собрать «даже из домов государственных сановников» иконы, писанные «по образцам картин франкских и польских», затем повелел выколоть им глаза, носить по Москве с объявлением царского указа о строгом наказании тем, кто и дальше станет писать такие иконы. Позже, во время службы в Успенском соборе, Никон произнес проповедь «против новшеств западных в иконописании», разбив изъятые иконы нового письма о железный пол храма¹². Любопытно, что еще при жизни Никона его современники по-разному интерпретировали его политику по отношению к таким иконам. Так, например, Иосиф Владимиров¹³, иконописец, стенописец и знаменщик Оружейной палаты, известный в 1640–1660-е гг., в своем споре об иконографии с сербским архидиаконом Иоанном Плешковичем¹⁴ пытался показать, что Никон разбивал иконы, критикуя их плохое художественное качество, вне зависимости от их православных или латинских корней. Плешкович не соглашался с Владимировым, полагая, что причина – именно в неправославном характере погранных икон, потому что их живопись «подобна изображениям франков» [Успенский 1997, с. 416]. Здесь мы обнаруживаем все те же две основные семиотические идеологии, о которых мы говорили выше применительно к расхожим иконам и к советским иконам в частности.

Наиболее острая критика именно печатных религиозных образов дошла до нас в духовной грамоте московского патриарха Иоакима Савёлова (1621–1690) от 1674 г. В этой духовной грамоте, в частности, сообщалось:

¹² *Покровский Н.В.* Указ. соч. С. 368–369. См. также: [Салтыков 1974, с. 274; Успенский 1997, с. 416].

¹³ Иосиф Владимиров известен как один из первых русских публицистов и теоретиков живописи, происходил из рода ярославских иконописцев, в Москве проживал у не менее известного иконописца Симона Ушакова (1626–1686), входил в круг придворных изографов второй половины XVII в., участвовал в исполнении росписей Успенского собора Кремля, работал также в Ярославле, Ростове Великом, Кирилло-Белозерском монастыре.

¹⁴ *Иосиф Владимиров.* Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу // Древнерусское искусство: XVII век / АН СССР; Ин-т истории искусств Министерства культуры СССР; редкол.: В.Н. Лазарев, О.И. Подобедова, В.В. Косточкин. М.: Наука, 1964. С. 24–61.

Многие торговые люди покупают *листы на бумаге печатные немецкие* и продают немцы еретики, лютеры и кальвины, по своему их проклятому мнению и неправо на подобие лиц своея страны и в одежде своих странных немецких, а не с древних подлинников, которые обретаются у православных; а они еретики св. икон не почитают и, ругаяся развращенно, печатают в посмех христианам, и таковыми листами иконы, писаны на досках, пренебреженны чинятся, и *ради бумажных листов иконное почитание презирается*¹⁵.

Известно, что патриарх Иоаким в итоге запретил печатание священных изображений на бумаге, их продажу и «тем более употребление их в церквах и домах вместо икон», однако эта мера, как пишет Н.В. Покровский, «оказалась недействительною, и гравировка икон продолжалась и после того, не смотря на неоднократные запрещения со стороны правительства и духовенства»¹⁶.

Наряду с противниками инославного влияния и печатных религиозных изображений в те же эпохи существовала и другая точка зрения на новшества в иконографии и на бумажные иконы. В такой, позитивной семиотической идеологии произведения западно-европейского искусства и напечатанные образы могли быть освящены и восприниматься, таким образом, равными писаным иконам [Успенский 1997, с. 417]. Подобная позиция была сформулирована, например, в «Послании...» иконописца и теоретика живописи XVII в. Иосифа Владимиров¹⁷:

Аще у своеземцев или у иноземцев видаем Христов и Богородичен образ добре выдрукован <напечатан> или премудрым живописанием написан <...>, мы такая благодетельная вещи паче всех земских вещей предпочитаем, и от рук иноземных любочестно искупаем <...>, и приемлем Христово воображение *на листах* и на досках, любезно целующи. И по закону ко иереом *таковыя иконы* приносим, они же должными глаголы молебствуют и благословят Бога и *образ Его освящают и водами святопетыми покрывают*, якоже законописано во освящении церковных вещей. Яко вся сия <иностранныя церковная

¹⁵ Покровский Н.В. Указ. соч. С. 370.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Вместе с тем, принимая печатные иконы, Иосиф Владимиров критиковал дешевые иконы простого крестьянского письма, которые уже в те времена массово писали для народа «мирские иконники» [Вилламо 2001, с. 279]. Расхожая икона не была единой и формировалась из разных промысловых форм и технологий (крестьянская икона, печатная икона и пр.), отношение к которым уже на рубеже XVI–XVII вв. было различным.

утварь> святительскама рукама и молитвенными глаголы освящуются, – то не может ли священный и сей Христов живописанный образ, аще и от иноземцев вообразен?¹⁸

Известно, что царь Алексей Михайлович (1629–1676) покровительствовал притоку европейских технологий и изображений: им была учреждена царская школа иконописцев, куда стал приглашать в том числе западных художников. От царя эту моду на новое религиозное искусство перенимали бояре¹⁹. Крупные русские мастера из Оружейной палаты вроде Симона Ушакова (1626–1686) или Иосифа Владимиров, а также Симеон Полоцкий (1629–1680), Иван Посошков (1652–1726) и ряд других деятелей и авторов той эпохи ориентировались на достижения западноевропейской живописи и вели полемику с традиционалистами²⁰. Тот же Иосиф Владимиров писал, что русские изографы «не токмо от своих пользовательная наказания готови принимать, но иностранных достойная ко исправлению желают», т. е.: «Не только от своих художников готовы принимать полезные <познавательные> указания, но и от иностранцев – все достойное <важное> для усовершенствования искусства»²¹. Широко пользовались произведениям западного религиозного искусства и рядовые иконописцы: в XVII в. из Европы в Российское государство в большом количестве постоянно завозились «копии, прориси и гравюры с западных оригиналов, пущенные в ход иезуитами»²². Заимствуя целые композиции, например, из гравюр «Лицевой Библии» Пискатора, выпущенной в Амстердаме (1639 г. и далее) или из Библии Вейгеля (1680 г.), русские мастера писали иконы, создавали иконостасы и храмовые росписи²³. Украинские иконописцы использовали западные гравюры при росписях храмов уже в 1640-х гг.²⁴ Изображения с гравюр Пискатора, Доре и

¹⁸ *Иосиф Владимиров*. Указ. соч. С. 50.

¹⁹ *Покровский Н.В.* Указ. соч. С. 367.

²⁰ *Бакушинский А.В.* Указ. соч. С. 18, 246; *Тренев Д.К.* О русской иконописи по поводу вопроса о ней в Государственной думе. М.: Т-во типо-лит. И.М. Машистова, 1910. С. 10–11. См. также: [Бусева-Давыдова 2001, с. 29; Пуцко 2001, с. 32; Салтыков 1974, с. 288; Успенский 1997, с. 389].

²¹ *Иосиф Владимиров*. Указ. соч. С. 60.

²² *Сычев Н.П.* Икона Симона Ушакова в новгородском епархиальном древлехранилище. Пг.: Тип. М.А. Александрова, 1915. С. 9.

²³ *Бакушинский А.В.* Указ. соч. С. 251–252. См. также: [Тарасов 1995, с. 261; Успенский 1997, с. 386]

²⁴ *Свенцицкая В.И.* Произведения Ивана Рудковича // Искусство. 1964. № 6. С. 65.

Шнорра переносили на иконы и стены русских храмов и в течение последующих веков [Тарасов 1995, с. 261].

В XVII в. проблема массового промысла и надзора над ним осознавалась схожим образом: обсуждение правильности писания конкретных иконографических сюжетов, противодействие европейским инославным заимствованиям и просвещению иконописцев-ремесленников²⁵. Важное идеологическое новшество в иконографических спорах было связано с православно-старообрядческой полемикой, необходимостью «исправления» старых образов, а также выявления и изъятия массовых расхожих икон старообрядческого письма у суздальских иконников и офеней.

Критическая семиотическая идеология в отношении «низового» иконного промысла усложнилась: к числу критикуемых его черт (западные заимствования в сюжетах и технологиях, особенности народного письма, понимаемые как невежество) добавились еще и специфические старообрядческие маркеры в изображениях и надписях.

В своей монографии О.Ю. Тарасов подробно описывает различные исторические перипетии этих заимствований, раскрывая свой тезис о том, что и в императорской России искусство иконы в многообразии ее типов «развивалось преимущественно на уровне низовой народно-ремесленной культуры» [Тарасов 1995, с. 291]²⁶. В ней, как и в фольклоре, была велика роль явлений «сниженного культурного фонда» (*gesunkenes Kulturgut*), заключающихся в «постоянной диффузии между искусством так называемым “высоким” и искусством народным» [Богатырев, Якобсон 1971, с. 376]. По мнению И. Бусевой-Давыдовой, «“народная икона” – это иконная категория русской иконописи: ее появление не связано с переходом от Средневековья к Новому времени. <...> “Народные иконы” писались и воспринимались в привычной для мастеров и покупателей системе: их упрощенность выглядела недостатком лишь в глазах просвещенных ценителей иконописного искусства» [Бусева-Давыдова 2001, с. 24]. «Эти простые незатейливые иконы существовали практически всегда, параллельно с “искусно написанными образами”» [Вилламо 2001, с. 280]. Советская икона как форма расхожей иконы XX в. не стала здесь исключением: для ее создателей-«образовников», как и для иконописцев прошлых ве-

²⁵ *Покровский Н.В.* Указ. соч. С. 364.

²⁶ «Традиционная иконопись в XVIII – начале XX в. поневоле уходила на периферию, сохраняясь преимущественно в сельской и низовой культуре», – читаем также, например, у М.М. Красилина [Красилин 1996, с. 86].

ков, было характерно свободное использование гравюр и картин европейского и русского академического религиозного искусства.

Некоторые исследователи полагают, что далее, «вплоть до образования Комитета попечительства о русской иконописи (далее – Комитет) в 1901 г., серьезная озабоченность по поводу “чистоты” православного печатного образа практически не проявлялась» [Тарасов 1995, с. 254]. Однако это не так: в XIX в., еще до Комитета, с критикой плохого состояния массовой иконописи выступали В.Г. Белинский, Н.С. Лесков, Ф.М. Достоевский, И.А. Гольцев и др. [Вальчак 2019, с. 369]. «Большое значение имело и пробуждение интереса широких слоев общества к древнерусской живописи и народной культуре, на волне которого народное ремесло “прорывается” в верхние сферы», – обобщил эти настроения О.Ю. Тарасов [Тарасов 1995, с. 184]. В 1873 г. Н.С. Лесков в своей статье «О русской иконописи» написал следующее:

По желанию и вкусу русского человека, икона непременно должна быть писаная рукою, а не печатная. Хромолитографические иконы народом не принимаются, и как бы они ни были хорошо исполнены, наши набожные люди, держащиеся старых преданий, откидывают печатные иконы и называют их «печатными пряниками и коврижками». «То, – говорят, – пряник с конем, а это пряник с Николою, а все равно пряник печатный, а не икона, с верою писаная для моего поклонения»²⁷.

В работе Лескова можно увидеть своего рода маркеры разделяемой им семиотической идеологии, близкой взглядам Комитета. По сути, это романтизированная охранительная идеология (напоминающая «антропологию спасения» XIX–XX вв.)²⁸, не слишком озабоченная при этом нуждами и пониманием эстетических вкусов потребителей массовой иконы – крестьянства и городской бедноты. Лесков сожалеет об «упадке русского национального искусства», о «безобразном повреждении иконографического искусства» и об «одной из самых покинутых отраслей русского искусства». Это внешняя позиция человека, не являю-

²⁷ Лесков Н.С. О русской иконописи // Лесков Н.С. Собрание сочинений: В 11 т. Т. 10. М.: ГИХЛ, 1957. С. 182.

²⁸ Антропология спасения (*salvage anthropology*) – прикладные проекты антропологов по «спасению исчезающего культурного наследия», а также их полевые исследования культур, в основном аборигенных, проводимые с твердой методологической установкой о культурном упадке. См., например: [Hester 1968].

щегося частью промысла, не видящего его внутренних проблем и потребностей, но увлеченного своими собственными образами «национального искусства».

Как показали дальнейшие тщательные исследования Комитета попечительства о русской иконописи, выражаемая Лесковым позиция не была характерна для российского крестьянства – похожие установки можно было найти только у старообрядцев, которые не принимали ни печатные, ни фолезные иконы как недопустимую «нерелигиозную новинку»²⁹. В целом же печатная икона в XIX в. была очень популярна в народе, более того – печатные иконы на жести воспринимались как правильные и предпочтительные образы, в отличие от более грубых, а подчас и дорогих писанных икон, например суздальских подфолежек и подокладниц [Тарасов 1995, с. 54]. Даже сам граф С.Д. Шереметев, противник печатных икон, осуществлявший в 1901 г. в рамках деятельности Комитета поездку по монастырям, обратил внимание на то, что напечатанные на жести иконы Жако выглядели шедеврами на фоне писанных икон «грубого и безобразного пошиба» в иконных лавках Киева³⁰. Более того, в своем ответе на статью Лескова об адописных иконах³¹ один из читателей обосновывал, что именно печатная икона способна спасти иконный промысел расхожей иконы от вырождения. Ежедневная петербургская газета «Русский мир», в которой печатался сам Лесков, опубликовала этот ответ читателя, в котором тот заметил, что «лучшее средство» против «безобразий» в иконописании – это производство дешевых «хороших» икон. Кроме того, добавлял читатель, «распространение хромофотографированных икон предохранило бы народ от распространения посредством икон фанатической пропаганды раскольников»³². Интересно, что схожим образом возлагали надежду на печатную продукцию в дис-

²⁹ *Гуляев Г.Н.* О торговле иконами в Лукояновском уезде Нижегородской губернии // Нижегородский сборник, издаваемый Нижегородским губернским статистическим комитетом под редакцией действительного члена и секретаря Комитета А.С. Гациского. Н. Новгород: Тип. Нижегородского губернского правления, 1877. Т. 6. С. 246.

³⁰ *Шереметев С.Д.* Записка графа С.Д. Шереметева по поводу поездки летом 1901 г. по монастырям с целью более подробного ознакомления с положением иконного дела // Известия Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. 1902. Вып. 1. С. 35.

³¹ *Лесков Н.С.* Об адописных иконах // Русский мир. 1873. № 192. С. 1–2.

³² *Лесков Н.С.* О русской иконописи // Лесков Н.С. Собрание сочинений. Т. 10. С. 179; *N.R.* [Без названия] // Русский мир. 1873. № 211. С. 1.

куссиях вокруг расхожих икон уже в XVII в. Так, например, Иосиф Владимиров сомневался в пользе иконописных подлинников для исправления иконного дела:

Что же ныне рещи о подлинниках тех? У кого они есть истиннии и где аще и обрящещи у иконописцов зде, но различны суть и неправлены, ни весьма свидетельствованы, или из друкарни бы выданы.

[Что же ныне сказать о тех подлинниках? У кого они верные <исправные>? И если где и найдутся здесь <у кого-нибудь из> иконописцев, то все они различны <между собой> и неисправны, не освидетельствованы и не напечатаны в типографии]³³.

Критическая и позитивная семиотические идеологии к рубежу XIX–XX вв. изменялись в зависимости от того, кто и почему становился их носителем в ту историческую эпоху. Критике подлежали все формы массовой (расхожей) иконы: писанные – за вырождение и «мазню», печатные – как причина вырождения писаных. «Существование подобных механических выделок <бумажных и фольговых икон>, которые вполне могли бы быть заменены ручными изделиями, отзывается особенно тяжело на молодом поколении иконников, которые, благодаря 25 работающим мастерским этого рода, всегда и легко находят готовые, хотя грошовые, заработки и потому, вместо того, чтобы поступать в ученье, каково бы оно ни было, сразу идут на промысел и никакого мастерства не узнают. Бумажные иконы держатся очень недолго и быстро разрушаются и в этом обезображенном виде приучают народ к небрежному отношению к святыне. Уже теперь слагаются поговорки об этих иконах, и за острыми словами начинается кощунство», – заключал Н.П. Кондаков³⁴.

Можно выделить две разновидности критической семиотической идеологии: *внутреннюю* (исходящую изнутри, от участников иконного промысла) и *внешнюю* (исходящую от интеллигенции и людей богатых, первоначально не связанных с промыслом, но желающих изменить ситуацию, кажущуюся им негативной). Соответственно, критика, с одной стороны, исходила от иконописцев (прежде всего «суздальцев»), в том числе и занятых массовым промыслом подфоллежек. С другой стороны, критикой заняты участники Комитета попечительства о русской иконописи. Наиболее известная манифестация критической идеологии первых

³³ Иосиф Владимиров. Указ. соч. С. 32.

³⁴ Кондаков Н.П. Современное положение русской народной иконописи. СПб.: Тип. Скороходова, 1901. С. 17.

(иконописцев) – депутация «суздальцев» к Николаю II в 1907 г. с ходатайством о запрещении печатания икон³⁵. Воплощение критической семиотической идеологии Комитета – весь комплекс их действий (экспедиционные исследования, докладные записки Императору, попытки запрета производства и продажи печатных икон, разработка нового лицевого подлинника, учреждение иконописных школ и пр.), направленных на искоренение производства расхожих икон (и печатных, и писаных), неудовлетворительного для них качества.

Внешняя критическая семиотическая идеология в отношении фолежных икон исходила и от Церкви. Так, например, митрополит Московский и Коломенский Филарет (Дроздов) (1782–1867) в своих резолюциях 1903 г. выступал против «неблагочиния» фольговых икон. Его аргументация касалась трех аспектов: во-первых, не будучи писаными и оснащенные разнообразным декором фолежные иконы приравнивались к «изваянным», которые по своему преданию православная церковь не «одобряла», а «только терпела». Во-вторых, критиковались изображения на фолежных иконах, которые «большой частью были неправильны и часто совсем неестественны и безобразны». В-третьих, дешевые фольговые иконы, по мнению Филарета, быстро разрушались, превращаясь «из вещи священной в пренебрегаемую» [Тарасов 1995, с. 234]. Известны случаи, когда против продажи офенями фолежных икон протестовали местные священники, отказывая прихожанам в освящении такого купленного товара: «Более энергичные священники запрещают своим прихожанам покупать у офень иконы, в противном случае отказываются освящать их»³⁶.

В *охранительной позитивной семиотической идеологии* того времени тоже можно выявить несколько типов: одна из них была связана с поддержкой печатных икон (особенно хромофотографий по жести), другая – с поддержкой промысла икон писаных. Печатные иконы поддерживали не только производители и массы покупателей, но и косвенным образом Святейший синод, который отказался от идеи запрета производства и продажи таких образов. Во-первых, оказалось, что «машинным производством икон», с которым предполагалось бороться, занимались не только предприятия Жако, Бонакера, Фесенко и Тила, но и сама Православная церковь, а именно Троице-Сергиева лавра. Во-вторых, поддержка

³⁵ Бакушинский А.В. Указ. соч. С. 258.

³⁶ Леонтьев П.Ф. Иконопись // Материалы для оценки земель Владимирской губернии: Вязниковский уезд: Промыслы крестьянского населения. Владимир, 1903. Т. 4. Вып. 3. С. 49.

Синода была связана с его интерпретацией феномена печатной иконы: обер-прокурор Святейшего синода К.П. Победоносцев (1827–1907) видел в ней предмет экономической, а не религиозной политики. В частности, в своем протесте от 1903 г. на предложения Комитета обер-прокурор говорил «о возможных убытках от закрытия фирм, печатающих иконы, и о необходимости согласовать предпринимаемые мероприятия с министерством финансов». Защищая, как полагали и участники Комитета, и последующие исследователи этой дискуссии, интересы промышленников и капитала, обер-прокурор Синода более жестко и остроумно критиковал последующие предложения Н.П. Кондакова и постановление Комитета о необходимости запретить печатание икон частным фирмам и сосредоточить его в крупнейших монастырях-лаврах под надзором самого Комитета (1903–1905 гг.):

Самый монастырь получил бы неканонический вид и приобрел бы неканоническое значение промышленного предприятия и торговой фирмы, чего и канонически и в нравственном отношении допустить невозможно. <...> Лишь одно машинное производство может удовлетворить массовые запросы <...> Предположения Комитета направлены именно к совершенному стеснению машинного производства иконных изображений³⁷.

Более осторожно, но тоже в защиту печатных икон и стоящих за ними фабрикантов высказывалось в 1905 г. Министерство финансов, ратуя за «постепенность исполнения» предложений Комитета и за «продолжение на время деятельности изготовляющих печатные иконы фабрик». Немедленные запреты машинного производства икон и привоза печатных икон из-за границы, с точки зрения министра, невозможны, поскольку это сделает «невозможным удовлетворение спроса народа на православные иконы»³⁸.

Промысел писаных икон отстаивали, помимо самих производителей (иконописцев и владельцев мастерских)³⁹, участники Комитета (ученые, художники, радетели сохранения и возрождения

³⁷ Бакушинский А.В. Указ. соч. С. 258.

³⁸ Там же. С. 257–258.

³⁹ Следует заметить, что конкуренция с печатными иконами коснулась не всех иконописцев, а в основном производителей расхожей иконы: «Иконописцы-кустари забили тревогу, так как они поняли, что их ручная икона должна пойти на исчезновение. Спокойнее отнеслись те, которые как искусные мастера писали иконы для церквей и состоятельных классов» (Тренин Д.К. Указ. соч. С. 16.)

русской старины из интеллигенции и высшего сословья, вплоть до императора), в деятельности которых большую роль играли воображение и конструирование образа русской иконы, которую они собирались спасти и возродить⁴⁰.

Прежние формы массовой писаной иконы, как уже было сказано, ими отрицались как примеры дурновкусия, порчи и вырождения иконописи, а вместо них с опорой на «старорусский» васнецовский стиль конструировался образ «истинной русской иконы» [Басова 2001, с. 264; Пуцко 2001, с. 40]. Такую ситуацию можно проинтерпретировать как столкновение и попытку борьбы семиотических идеологий разных социальных классов с их интересами по отношению к русской иконе: расхожие писанные иконы (краснушки, щепные, подфолежки и др.) были прежде всего иконами для простого народа, а образцами порчи и вырождения они становились в логике романтического конструктивизма членов Комитета. Здесь, как и веками ранее, противопоставлялись две формы иконописи – «высокая» и «низкая», для высших слоев общества и простого народа. Причем приверженцы идеалов «высокой иконографии» считали естественным определять направления развития и вкусы носителей ценностей «низкой иконографии», поскольку видели в ней не ценность, а скорее вред и упадок. Их позиция была позицией представителей государственной и культурной символической власти и естественно была патерналистской. Император Николай II, будучи учредителем и покровителем Комитета, в день его учреждения, 19 марта 1901 г., в своем обращении Правительствующему Сенату обобщает эту позицию, говоря о «плодотворном влиянии художественных образцов старины», о «душевной потребности русского народа» и за всю иконопись:

Благолепие храмов Божиих и украшающих оные святых икон издревле составляет предмет душевной потребности православного русского народа. В Монарших заботах о процветании русской иконописи и охранения в ней плодотворного влияния художественных образцов нашей старины, признали Мы за благо учредить под непосредственным покровительством Нашим Комитет попечительства о русской иконописи⁴¹.

⁴⁰ *Вальчак Д.* Как изобретение печатной машины повлияло на русскую иконопись?.. См. также: [Тарасов 1995, с. 246–247].

⁴¹ *Николай II.* Именной Высочайший указ Правительствующему Сенату об учреждении Комитета попечительства о русской иконописи // Известия Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. СПб.: Тип. Министерства внутренних дел, 1902. Вып. 1. С. 3.

Участники Комитета попечительства о русской иконописи не смогли достичь своих целей. Однако стремления, проистекающие из их критической семиотической идеологии, невольно воплотились благодаря революции 1917 г. и последовавшим за ней антирелигиозным кампаниям: вся инфраструктура производства и распространения печатных и расхожих писаных икон перестала существовать. Произошло то, что не смогли сделать ни Комитет, ни Святейший Синод, ни даже Император: промысел массовых икон был остановлен. Однако и эволюция, и катастрофическое прерывание этого промысла (в первые десятилетия советской власти) не могли не повлиять на последующие формы иконного дела. В новых условиях советского села и деревни развилась новая форма промысла расхожей иконы – кустарный промысел советской иконы. С ним были связаны другие акторы и несколько иные семиотические идеологии.

Семиотические идеологии «советской иконы»

Советская икона вобрала в себя элементы предшествующих форм промысла расхожей иконы – печатные изображения, писанные подфолежки и другие типы расхожих икон, киоты, фолежные ризы, общие принципы декора. Старые семиотические идеологии, связанные с конфликтами вокруг прежних форм массовой иконы, практически никак не проявлялись в советской иконе – из-за отсутствия в СССР «высокой» иконописи, доступной широким социальным слоям.

Поскольку у советской иконы не было конкурирующих форм, не существовало и ярко выраженных конфликтов семиотических идеологий. По всей видимости, конфликтные ситуации если и были, то касались в основном конкуренции разных мастеров и локальных традиций. Впрочем, по нашим полевым материалам, мастеров не было так много, чтобы возникала сильная конкуренция – о ней наши респонденты не рассказывали. В одном из случаев в с. Суворово Дивеевского района (с. Страхово Пуза до 1965 г.) наши собеседники вспомнили о том, что местные образовницы (сестры Булатовы) держали в секрете свои приемы изготовления икон, поскольку получали с этого промысла средства себе на существование. Это косвенным образом свидетельствует о конкуренции в советские годы между мастерами.

В 1990-е гг., когда с новой силой начали работать печатные станки иконных цехов «Софрино» и других предприятий (что

привело к закату и исчезновению промысла советской иконы) и параллельно возродилась иконопись в ее традиционных формах, полифония мнений и конфликтные идеологии быстро воскресли. В постсоветскую эпоху распространились негативные семиотические идеологии, определяя отношение к таким иконам как к устаревшим, ненужным или даже опасным объектам.

В постсоветской России советские иконы могут противопоставлять печатным софринским – либо считая их менее статусными, «наивными» и примитивными (распространенная позиция, из-за которой советские иконы массово уничтожают в последнее десятилетие), либо, напротив, ценя в них старину, традицию и уникальность, которой нет в печатных иконках (более редкая позиция, благодаря которой советские иконы сохраняют, собирают и включают в частные коллекции). Наконец, некоторые объединяют и современные печатные иконы, и рукодельные советские в одну группу «примитивных», массовых и низкостатусных икон, противопоставляя им «настоящие» – писанные.

Литература

- Антонов 2022a – Антонов Д.И. Советские иконы как исследовательский проект // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 9. С. 155–164.
- Антонов 2022b – 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, Доронин 2022a – Антонов Д.И., Доронин Д.Ю. Иконы советской эпохи: лики традиции. М.: Индрик, 2022. 184 с.
- Антонов, Доронин 2022b – Антонов Д.И., Доронин Д.Ю. Советская икона: от рождения до «похорон» // Живая старина. 2022. № 1. С. 29–33.
- Антонов, Доронин 2023a – Антонов Д.И., Доронин Д.Ю. Советские иконы: история и этнография Нижегородской традиции. М.: Индрик, 2023. 264 с.
- Антонов, Доронин 2023b – Антонов Д.И., Доронин Д.Ю. Советские иконы и деревенские святыни // Шаги/Steps. 2023. Т. 9. № 1. С. 320–333.
- Антонов, Тюнина 2022 – Антонов Д.И., Тюнина С.М. Постсоветская судьба «советских икон» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 4. С. 94–109.
- Баранов 2019 – Баранов В.В. Феномен «старинной» иконописи в творчестве мастеров дореволюционной Мстёры // Гольшевские чтения: Краевед. сборник / Сост. Т.Е. Коткова. Мстёра; Владимир: Транзит-ИКС, 2019. Вып. 7–8. С. 9–15.

- Басова 2001 – *Басова М.* К вопросу типологии церковной живописи XIX – начала XX в. // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия / Ред.-сост. М.М. Красилин. М.: ГосНИИИР, 2001. С. 263–270.
- Богатырев, Якобсон 1971 – *Богатырев П.Г., Якобсон Р.О.* Фольклор как особая форма творчества // Богатырев П.Г. Вопросы народного творчества. М.: Искусство, 1971. С. 369–383.
- Бочаров 2001 – *Бочаров Г.* О некоторых направлениях в иконописи XVIII–XIX вв. // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия / Ред.-сост. М.М. Красилин. М.: ГосНИИИР, 2001. С. 7–16.
- Бусева-Давыдова 2001 – *Бусева-Давыдова И.Л.* Основные проблемы изучения поздней русской иконописи // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия / Ред.-сост. М.М. Красилин. М.: ГосНИИИР, 2001. С. 17–30.
- Вальчак 2019 – *Вальчак Д.* Время кризиса и упадка или эпоха разнообразия? Русская иконопись в XIX в. // Миллионщиков–2019: Материалы II Всероссийской научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, посвященной 100-летию ГГНТУ, Грозный, 30–31 мая 2019 г. / Под ред. М.Ш. Минцаева. Грозный: Тип. Спектр, 2019. С. 369–372.
- Вилламо 2001 – *Вилламо Х.* Народные иконы // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия / Ред.-сост. М.М. Красилин. М.: ГосНИИИР, 2001. С. 271–280.
- 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.
- Доронин 2023 – *Доронин Д.Ю.* Шилокша – село образовников: между монастырем и трактом // Живая старина. 2023. № 1. С. 35–40.
- Доронин, Завьялова 2023 – *Доронин Д.Ю., Завьялова А.И.* Цветы Липовки: ардамовская фолешная икона советского времени // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 2. С. 32–55.
- Доронин, Эль-Факи 2023 – *Доронин Д.Ю., Эль-Факи М.Х.* Шилокшанские образовницы: биография промысла // Живая старина. 2023. № 1. С. 41–46.
- Ильин 2011 – *Ильин А.* Иконописные центры народной иконы // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2011. № 89. С. 88–111.
- Красилин 1996 – *Красилин М.М.* Иконопись и декоративно-прикладное искусство // Духовная среда России: Певческие книги и иконы XVII – начала XX в. / Авт.-сост. М.П. Рахманова, М.М. Красилин. М.: Изд. фирма «Вереск», 1996. С. 83–90.
- Панченко, Хонинаева 2019 – *Панченко А., Хонинаева Е.* «Семиотические идеологии», медиальность и современная антропология религии // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2019. № 4 (37). С. 7–18.
- Пуцко 2001 – *Пуцко В.* Русская иконопись XVIII – начала XX в. на перекрестках культурных традиций // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия / Ред.-сост. М.М. Красилин. М.: ГосНИИИР, 2001. С. 31–44.

- Сазиков 2017 – *Сазиков А.В.* Печатная икона // *Онтология искусства христианского мира: изобразительное и монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда: материалы научной конференции «XXV Международные Рождественские образовательные чтения “1917–2017: уроки столетия”»* / Под ред. В.Б. Кошаева, А.Н. Лаврентьева и др. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2017. С. 139–150.
- Салтыков 1974 – *Салтыков А.А.* Эстетические взгляды Иосифа Владимировича (по «Посланию к Симону Ушакову») // *Труды Отдела древнерусской литературы*. Т. 28: Исследования по истории русской литературы XI–XVII вв. Л.: Наука, 1974. С. 271–288.
- Тарасов 1995 – *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие: очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс: Традиция, 1995. 496 с.
- Успенский 1997 – *Успенский Л.А.* Богословие иконы православной церкви. Переславль: Изд-во Братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. 656, XVI с.
- Hester 1968 – *Hester J.* Pioneer methods in salvage anthropology // *Anthropological Quarterly*. 1968. Vol. 41. No. 3. P. 132–146.
- Keane 2003 – *Keane W.* Semiotics and the social analysis of material things // *Language & Communication*. 2003. Vol. 23. No. 3/4. P. 409–425.
- Keane 2014 – *Keane W.* Rotting bodies. The clash of stances toward materiality and its ethical affordances // *Current Anthropology*. 2014. Vol. 55. Supplement 10. P. 312–321.
- Meyer 2011 – *Meyer B.* Mediation and immediacy. Sensational forms, semiotic ideologies and the question of the medium // *Social Anthropology*. 2011. No. 1 (19). P. 23–39.

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. (2022), “Wells and furnaces. Ritualized disposal of sacred objects in post-Soviet Orthodox tradition”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 30–43.
- Antonov, D.I. and Doronin, D.Yu. (2022), *Ikony sovetskoi epokhi: liki traditsii* [Icons of the Soviet Era. Faces of tradition], Indrik, Moscow, Russia.
- Antonov, D.I. and Doronin, D.Yu. (2022), “The Soviet icon. From birth to ‘funeral’”, *Zhivaya starina*, no. 1, pp. 29–33.
- Antonov, D.I. and Doronin, D.Yu. (2023), *Sovetskie ikony: istoriya i etnografiya Nizhegorodskoi traditsii* [Soviet icons. History and ethnography of the Nizhny Novgorod tradition], Indrik, Moscow, Russia.
- Antonov, D.I. and Doronin, D.Yu. (2023). “Soviet icons and village shrines”, *Shagi/Steps*, no. 1, pp. 320–333.

- Antonov, D.I. and Tyunina, S.Yu. (2022), “The post-Soviet fate of ‘Soviet icons’”, *RSUH/RGGU Bulletin: “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 4, pp. 94–109.
- Baranov, V.V. (2019), “The phenomenon of ‘Old’ icon painting in the works of the masters of the pre-revolutionary Mstyora”, in Kotkova, T.E., ed., *Golyshevskie chteniya: kraevedcheskii sbornik* [Golyshev Conference. A collection of local lore], Tranzit-IKS, Mstyora, Vladimir, Russia, iss. 7–8, pp. 9–15.
- Basova, M. (2001), “On the question of the typology of Church painting of the 19th – early 20th century”, in Krasilin, M.M., ed., *Russkaya pozdnyaya ikona ot XVII do nachala XX stoletiya* [Russian late icon from the 17th to the beginning of the 20th century], GosNIIR, Moscow, Russia, pp. 263–270.
- Bocharov, G. (2001), “About some trends in iconography of the 18th – 19th centuries”, in Krasilin, M.M., ed., *Russkaya pozdnyaya ikona ot XVII do nachala XX stoletiya* [Russian late icon from the 17th to the beginning of the 20th century], GosNIIR, Moscow, Russia, pp. 7–16.
- Bogatyrev, P.G. and Yakobson, R.O. (1971), “Folklore as a special form of creative work”, in Bogatyrev, P.G. *Voprosy narodnogo tvorchestva* [Questions of folk art], Iskusstvo, Moscow, USSR, pp. 369–383.
- Buseva-Davydova, I.L. (2001), “The main issues of studying the late Russian icon painting”, in Krasilin, M.M., ed., *Russkaya pozdnyaya ikona ot XVII do nachala XX stoletiya* [Russian late icon from the 17th to the beginning of the 20th century], GosNIIR, Moscow, Russia, pp. 17–30.
- Doronin, D.Yu. (2022), “Soviet icons of the Nizhny Novgorod Southwest region. Genesis and local traditions”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 4, pp. 70–93.
- Doronin, D.Yu. (2023), “Shiloksha – a village of icon makers. Between the monastery and the highway”, *Zhivaya starina*, no. 1, pp. 35–40.
- Doronin, D.Yu. and El’-Faki, M.H. (2023), “Icon craftswomen from Shiloksha. Biography of the craft”, *Zhivaya starina*, no. 1, pp. 41–46.
- 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.
- Hester, J. (1968), “Pioneer methods in salvage anthropology”, *Anthropological Quarterly*, vol. 41, no. 3, pp. 132–146.
- Il’in, A. (2011), “Icon painting centers of the folk-icon”, *Antikvariat, predmety iskusstva i kolleksionirovaniya*, no. 89, pp. 88–111.
- Keane, W. (2003), “Semiotics and the social analysis of material things”, *Language & Communication*, vol. 23, no. 3/4, pp. 409–425.
- Keane, W. (2014), “Rotting bodies. The clash of stances toward materiality and its ethical affordances”, *Current Anthropology*, vol. 55, suppl. 10, pp. 312–321.
- Krasilin, M.M. (1996), “Icon painting and decorative and applied art”, in Krasilin, M.M. and Rakhmanova, M.P., comp., *Dukhovnaya sreda Rossii: Pevcheskie knigi i ikony XVII – nachala XX veka* [The spiritual environment

- of Russia. Cantatory books and icons of the 17th – early 20th century], Veresk, Moscow, Russia, pp. 83–90.
- Meyer, B. (2011), “Mediation and immediacy. Sensational forms, semiotic ideologies and the question of the medium”, *Social Anthropology*, vol. 19, no. 1, pp. 23–39.
- Panchenko, A. and Khonineva, E. (2019), “ ‘Semiotic ideologies’. Mediality and contemporary anthropology of religion”, *Gosudarstvo, religiya, tserkov’ v Rossii i za rubezhom*, vol. 37, no. 4, pp. 7–18.
- Putsko, V. (2001), “Russian iconography of the 18th – early 20th century at the crossroads of cultural traditions”, in Krasilin, M.M., ed., *Russkaya pozdnyaya ikona ot XVII do nachala XX stoletiya* [Russian late icon from the 17th to the beginning of the 20th century], GosNIIR, Moscow, Russia, pp. 31–44.
- Saltykov, A.A. (1974), “The aesthetic views of Joseph Vladimirov (according to the ‘Epistle to Simon Ushakov’)”, in *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury. Issledovaniya po istorii russkoi literatury XI–XVII vv.* [Proceedings of the Department of Ancient Russian literature. Research on the history of Russian literature of the 11th – 17th centuries], vol. 28, pp. 271–288.
- Sazikov, A.V. (2017), “Printed icon”, in Koshayev, V.B. and Lavrentiev, A.N., eds. *Ontologiya iskusstva khristianskogo mira: izobrazitel'noe i monumental'no-dekorativnoe iskusstvo, arkhitektura i predmetno-prostranstvennaya sreda: materialy nauchnoi konferentsii XXV Mezhdunarodnye Rozhdestvenskie obrazovatel'nye chteniya “1917–2017: uroki stoletiya”* [The ontology of the art of the Christian world. Fine and monumental decorative art, architecture and the subject-spatial environment: Proceedings of the 25th International Christmas Educational Conference “1917–2017: lessons of the century”], Moscow, Russia, pp. 139–150.
- Tarasov, O.Yu. (1995), *Ikona i blagochestie: ocherki ikonogo dela v imperatorskoi Rossii* [Icon and devotion. Essays on the icon art in Imperial Russia], Progress-kul'tura, Moscow, Russia.
- Uspenskii, L.A. (1997), *Bogoslovie ikony pravoslavnoi tserkvi* [Theology of the icon of the Orthodox Church], Izdatel'stvo Bratstva vo imya svyatogo knyazya Aleksandra Nevskogo, Pereslavl, Russia.
- Walczak, D (2019), “A time of crisis and decline or an era of diversity? Russian icon painting in the 19th century”, in *Millionshchikov–2019: materialy II Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii studentov, aspirantov i molodykh uchenykh, posvyashchennoi 100-letiyu GGNTU* [Millionshchikov–2019: Proceedings of the 2nd All-Russian Scientific and Practical Conference of students, postgraduates and young scientists commemorating the 100th anniversary of Grozny Oil Tech], Grozny, Russia, pp. 369–372.
- Willamo, H (2001), “Folk-icons”, in Krasilin, M.M., ed., *Russkaya pozdnyaya ikona ot XVII do nachala XX stoletiya* [Russian late icon from the 17th to the beginning of the 20th century], GosNIIR, Moscow, Russia, pp. 271–280.

Информация об авторе

Дмитрий Ю. Доронин, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; demetra2@mail.ru

Information about the author

Dmitrii Yu. Doronin, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; demetra2@mail.ru

УДК 94(38)

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-61-76

Сократ и Ферамен

Игорь Е. Суриков

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

Аннотация. В труде Диодора имеется свидетельство (относящееся к 404–403 г. до н. э.), которое, не имея подкрепляющих параллелей в других источниках, нередко признается недостоверным. Согласно этому автору, когда в Афинах в период режима Тридцати между Критием, лидером крайних олигархов, и Фераменом, лидером умеренных олигархов, случился конфликт, в результате которого последний был казнен, Сократ пытался (хотя и безуспешно) прийти ему на помощь. Иных данных о дружественных отношениях между философом и политиком в источниках нет. В статье рассматривается вопрос о том, почему в одном из вариантов нарративной традиции их имена оказались сближены. Ферамен устаивался от античных авторов чрезвычайно неоднозначных оценок; часто его воспринимали как личность беспринципную, что, однако, неправомерно. Наиболее взвешенное суждение о нем находим в «Афинской политике» Аристотеля, который подчеркивает главное в политической позиции Ферамена: тот был прежде всего поборником законности, которая в конце V в. до н. э. постоянно нарушалась как демократами, так и олигархами. Но та же приверженность к неукоснительному соблюдению законов была характерна и для Сократа.

Ключевые слова: Сократ, Ферамен, классическая Греция, Афины, олигархия, демократия, законы, Критий, Диодор, Аристотель

Для цитирования: Суриков И.Е. Сократ и Ферамен // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 2. С. 61–76. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-61-76

Socrates and Theramenes

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. In Diodorus' work, there is a piece of evidence (dating to 404–403 B.C.), which has no corroborating parallels in other sources and so is often considered not authentic. According to that author, when in Athens during the period of the Thirty regime a conflict occurred between Critias, the leader of extreme oligarchs, and Theramenes, the leader of moderate ones, and the latter was executed as a result of that conflict, Socrates tried (although without success) to come to his aid. There are no other data on friendly relations between the philosopher and the politician in the sources. The article considers the question why in one version of the narrative tradition their names appear to be brought together. Theramenes was conferred extraordinarily contradictory evaluations by ancient authors; he was frequently perceived as an unprincipled person, what is, however, unjustified. The most weighed judgment on him can be found in the *Constitution of Athens* by Aristotle who emphasizes the main feature in Theramenes' political position: he was, first of all, a champion of lawfulness, which was constantly violated in late 5th century B.C. by both democrats and oligarchs. But an analogous commitment to rigorous observance of laws was characteristic also of Socrates.

Keywords: Socrates, Theramenes, Classical Greece, Athens, oligarchy, democracy, laws, Critias, Diodorus, Aristoteles

For citation: Surikov, I.E. (2024), "Socrates and Theramenes", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 61–76, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-61-76

В начале XIV книги «Исторической библиотеки» Диодора Сицилийского содержится свидетельство, несколько настораживающее специалистов как проблематичное; не имея подкрепляющих параллелей в других источниках, оно нередко признается просто недостоверным. Речь идет о событиях 404–403 г. до н. э., когда в Афинах после их поражения в Пелопоннесской войне установилась олигархия Тридцати (см. монографическое исследование о ней: [Krentz 1982]). Этот режим, на который вначале сограждане возлагали довольно радужные надежды (Plat. Epist. VII. 324d), уже вскоре приобрел откровенно репрессивный характер и оставил о себе настолько недобрую память, что со временем по отношению

к нему стала употребляться формулировка «Тридцать тиранов»¹. Объяснялось это прежде всего тем, что на первое место в правящей коллегии выдвинулся Критий, возглавлявший крайнее крыло олигархов, убежденный лаконофил, фанатик идеи, страшный именно этим своим фанатизмом, готовностью пролить любую кровь [Суриков 2011а, с. 232] (кстати, как впоследствии показала его доблестная гибель в бою, он не щадил и собственной). Ферамен, вставший в оппозицию к Критию, был по его распоряжению физически устранен [Ungern-Sternberg 2000]; когда его арестовывали прямо во время заседания Совета, он пытался прибегнуть к защите алтаря. В связи с этим у Диодора и читаем (Diod. XIV. 5. 1–3):

Служители подошли и стали отрывать его; Ферамен мужественно переносил несчастье, поскольку он немало занимался философией с Сократом, а остальное множество жалело попавшего в беду Ферамена, однако не дерзало прийти ему на помощь, поскольку вокруг стояло много вооруженных людей. Впрочем, философ Сократ с двумя своими домашними (несомненно, имеются в виду ученики. – *И. С.*), подбегав, пытался помешать служителям. Но Ферамен попросил его не делать этого, сказав, что хвалит их дружественность и храбрость, но будет считать для себя величайшим горем, если станет виновником смерти столь доброжелательно расположенных к нему людей. Поскольку никто другой не приходил на помощь, Сократ со своими, видя, что наглость тех, кто превосходил их силой, возрастает, отказались от своей попытки. И те, кому это было предписано, оторвали Ферамена от алтаря и вытащили на середину площади для казни.

Поскольку из двух имен, вынесенных в заголовок данной статьи, второе, в отличие от первого, мало что скажет тем, кто не занимался специально историей классических Афин, представляются необходимыми хотя бы несколько слов о его носителе². Ферамен, чья активная деятельность пришлась на два последних десятилетия V в. до н. э., являлся политиком, придерживавшимся, как обычно формулируют, умеренно-олигархической ориентации. Вот автохарактеристика, вложенная в его уста Ксенофонтом: «Я борюсь с теми демократами, которые считают, что настоящая демократия – только тогда, когда в правлении участвуют рабы и нищие, которые, нуждаясь в драхме, готовы за драхму продать государство; борюсь

¹ Считается, что это выражение первым использовал историк IV в. до н. э. Эфор [Rhodes 2000, p. 135].

² Подробнее о Ферамене см. [Суриков 2011а, с. 227–272], с указаниями на предшествующую зарубежную литературу.

и с теми олигархами, которые считают, что настоящая олигархия – только тогда, когда государством управляют по своему произволу несколько неограниченных владык. Я всегда – и прежде – и теперь – был сторонником такого строя, при котором власть принадлежала бы тем, которые в состоянии защитить государство от врага, сражаясь на коне или в тяжелом вооружении» (Xen. Hell. II. 3. 48).

В 411 г. до н. э. Ферамен стал одним из организаторов первого олигархического переворота в Афинах и, соответственно, вошел в число лидеров установившегося тогда режима Четырехсот. Поскольку в этом последнем тоже быстро возобладали крайние силы (Антифонт, Фриних, Писандр), в том же году Ферамен инициировал свержение Четырехсот и установление куда более мягкой олигархии Пяти тысяч, по своей сути приближавшейся к умеренной демократии [Marcassini 2013]. После восстановления в 410 г. до н. э. прежнего радикально-демократического устройства в полном объеме он оставался в числе виднейших государственных деятелей афинского полиса. В 406 г. до н. э. им была сыграна, по оценке Ксенофонта, не вполне благовидная роль в судебном процессе стратегов, одержавших победу при Аргинусских островах (но этот вопрос, более сложный, чем кажется на первый взгляд, мы подробнее затронем ниже, тем более что к Сократу он тоже имеет отношение). В 404 г. до н. э., похоже, именно он был автором плана создания коллегии Тридцати (Lys. XII. 73), а через несколько месяцев, как мы видели, поссорился с Критием и погиб.

В античной нарративной традиции Ферамен – одна из самых неоднозначных фигур, достаивавшаяся противоречивых и даже полярно противоположных оценок. Вот его характеристика, данная Фукидидом: «...одним из главных участников олигархического переворота (411 г. до н. э. – И. С.) был Ферамен, сын Гагнона, человек выдающегося ума и ораторского дарования» (Thuc. VIII. 68. 4).

Ксенофонт избегает общих суждений «от первого лица» о Ферамене как политике и только однажды позволяет себе оценку, да и то не его деятельности в целом, а только того, как достойно он встретил свою насильственную кончину: «В человеке достойно уважения то, что, стоя лицом к лицу со смертью, он не теряет ни ясности ума, ни весело-игривого настроения духа» (Xen. Hell. II. 3. 56). Высказывается о Ферамене у Ксенофонта Критий, и понятно, делает он это в негативном духе: «...Предательство впитано им с молоком матери. Он начал свою деятельность с того, что вступил в число вожаков демократии. И он же, по примеру своего отца Гагнона, стал ревностным сторонником переворота, поставившего на место народовластия правление Четырехсот, и даже играл руководящую роль в этом правительстве. Но затем тот

же Ферамен, проведая, что против господствующей олигархии начинается возмущение, оказался в числе первых вождей народного движения против правителей. За это-то и прозвали его котурном» (Xen. Hell. II. 3. 30).

Котурны – обувь театральных актеров, в равной степени подхваченная и на правую, и на левую ногу, так что метафора понятна: «двурушник», «флюгер». В действительности называть так Ферамена было бы неправомерно (см. ниже), но от его врага Крития здесь и не приходится ожидать объективности. Сам же Ксенофонт обрисовывает образ Ферамена неодинаково в разных местах своего исторического труда: в сцене суда над стратегами тот предстает у него скорее в неблагоприятном свете, а в тех местах, где речь идет о его противостоянии «кровавому» Критию, у автора просматривается скорее симпатия к нему.

В высшей степени отрицательны характеристики, даваемые Ферамену Лисием (убежденным сторонником радикальной демократии), например следующая (Lys. XII. 78): этот политик погиб «не за вас (афинян. – И. С.), а за свою собственную подлость, ...справедливо понес кару при олигархии, – он раз уже ее уничтожил, – и справедливо понес бы ее и при демократии, – он дважды вас предавал в рабство, потому что не дорожил тем, что есть, а гнался за тем, чего нет, и, прикрываясь самым благородным именем, сделался учителем самых возмутительных деяний». В данном случае нужно, конечно, помнить, что перед нами хула-псогос – жанр, в котором бесполезно искать взвешенную, аргументированную оценку, попытку сколь-нибудь глубоко проникнуть в суть описываемого характера; все это подменяется односторонней и одномерной, гротескно-карикатурной зарисовкой.

Контрастом мнению Лисия звучит отзыв Аристотеля о Ферамене – один из самых благоприятных (а также, пожалуй, самый развернутый) в античной нарративной традиции: «Самыми лучшим из политических деятелей в Афинах после деятелей старого времени, по-видимому, являются Никий, Фукидид³ и Ферамен... Что же касается Ферамена, то вследствие смут, наступивших в его время в государственной жизни, в оценке его существует разногласие. Но все-таки люди, серьезно судящие о деле, находят, что он не только не ниспровергал, как его обвиняют, все виды государственного строя, а наоборот, *направлял всякий строй, пока в нем соблюдалась законность* (курсив наш. – И. С.). Этим он показывал, что может трудиться на пользу государства при всяком устройстве,

³ Не историк Фукидид, а его тезка и родственник Фукидид, сын Мелесия, – консервативный политик, оппонент Перикла.

как и подобает доброму гражданину, но если этот строй допускает противозаконие, он не потворствует ему, а готов навлечь на себя ненависть» (Arist. Ath. pol. 28. 5).

Как видим, автор «Афинской политики» прекрасно отдает себе отчет в том, что Ферамен – фигура сложная, неоднозначная, вызывающая у разных людей далеко не одинаковое, противоречивое отношение. В частности, хорошо известны Стагириту оценки в духе лисиевской. Однако он не считает их объективными и, полемизируя с ними, отстаивает собственное видение Ферамена как вполне конструктивного лидера. Аристотелю он нескрываемо интересен. Более интересен, чем даже, например, тот же Перикл. О последнем в трактате о государственном устройстве афинян сказано скупое и скорее в осуждающих тонах: «После этого в качестве демагога выступил Перикл... Также и жалование в судах ввел впервые Перикл, употребляя демагогический прием... На этом основании некоторые считают его виновником нравственного разложения» (Arist. Ath. pol. 27. 1–4). Что же касается характеристики Ферамена, обратим в ней особенное внимание на место, которое выше было выделено курсивом. Именно эта особенность политического поведения интересующего нас деятеля многим представлялась пресловутым «двурушничеством», готовностью и поддержать, и ниспровергнуть едва ли не любое политическое устройство. Аристотель⁴ очень хорошо объяснил причину этой мнимой непоследовательности.

Вернемся к свидетельству Диодора, с которого мы начали. У тех, кто отрицает факт заступничества Сократа за Ферамена, есть следующий довод: об этом факте, имея он место в действительности, должен был бы упомянуть в своей «Греческой истории» ученик Сократа Ксенофонт, который в период режима Тридцати находился в Афинах, а при расправе над Фераменом присутствовал лично. Ведь привести такой выигрышный для Сократа факт было бы в высшей степени выгодно Ксенофону, который в «Меморabiliaх» всячески пытался оправдать своего учителя от упреков в близости к одиозному Критию. Сказанное относится и к другому

⁴Мы продолжаем считать автором «Афинской политики» (или, во всяком случае, одним из соавторов – весьма вероятно, что это сочинение писалось двумя людьми [Whitehead 1993]) именно самого Аристотеля. Это часто оспаривалось, наиболее активно – П. Родсом; но, называя вещи своими именами, ни один из его доводов не имеет обязательной силы – неслучайно ученый завершил изложение своей аргументации фразой: «Возможно, что Аристотель написал эту работу сам, но я *не верю* (курсив наш. – И. С.), что он это сделал» [Rhodes 1985, p. 63].

ученику Сократа – Платону. Почему он, рассказывая (например, в «Апологии») о мужественных, независимых поступках философа в правление «Тридцати тиранов», ни словом не упоминает о данном эпизоде? Казалось бы, защита Ферамена прекрасно ложилась в подобный контекст.

Однако, как нам представляется, дело в следующем. Сократики, стремясь в своих сочинениях сделать из Сократа едва ли не святого, тщательно отмежевывали его от любых проявлений «зла» и его носителей. А Ферамен в представлениях большинства афинян первой половины IV в. до н. э. был все-таки воплощением зла, пусть и не в такой степени, как Критий. Как-никак, он участвовал в двух олигархических переворотах, свергал демократию... Стронники радикального народовластия никак не могли признать его своим. Соответственно, попытка Сократа уберечь Ферамена от произвола Крития никак не рисовала философа в позитивном свете в глазах демократов, для которых распря между лидерами Тридцати выглядела попросту как «разборка» в среде правящей олигархии, и не более того, – конфликт, ни один из участников которого не вызывал к себе симпатии [Суриков 2011б, с. 284–285].

Небезопасным для посмертной репутации Сократа было бы подчеркивать его близость к Ферамену в то время, когда последнему давались крайне уничижительные характеристики (вспомним филиппику Лисия, цитировавшуюся чуть выше). Ведь только по прошествии многих десятилетий, когда страсти улеглись, Аристотель мог позволить себе удостоить Ферамена более объективной оценки. Одним словом, мы не видим по-настоящему бесспорных оснований для того, чтобы решительно отрицать попытку «босоного мудреца» вступить за политика, по отношению к которому творилось демонстративное беззаконие, и не исключаем того, что эпизод мог действительно иметь место (хотя и настаивать на этом не будем).

Как бы то ни было, в «Меморabiliaх» Ксенофонта Ферамен не упоминается ни разу, а во всем обширном *Corpus Platonicum* его имя встречается только однажды, да и то в диалоге «Аксиох», который, как признается всеми, не принадлежит перу самого Платона [Nails 2002, p. 327], а был составлен кем-то в его школе ([Plat.]. *Axiōch.* 368d). Соответственно, о близости Сократа и Ферамена вроде бы не имеется никаких иных данных, кроме разбираемого пассажа Диодора. Более того, был случай, когда эти двое фактически противостояли друг другу. Речь идет о суде над стратегами-победителями, который нами уже упоминался. Этот скандальный процесс привел к настоящей расправе демоса над полководцами, и Ферамен был одним из тех, кто настраивал против них народную

массу. Сократ же во время суда, будучи в числе председательствующих, всячески боролся, хотя и безуспешно, за соблюдение хотя бы элементарных норм законности [Hatzfeld 1940].

В интерпретации процесса Ксенофонтом (Xen. Hell. I. 7) Ферамен предстает просто-таки какой-то злокозненной личностью, которая ни с того ни с сего начинает обвинять стратегов в том, что они после сражения не подобрали тела погибших. Однако Ксенофонт умалчивает о некоторых немаловажных фактах, о которых нам становится известно, что интересно, из того же Диодора (Diod. XIII. 101–103). Согласно этому автору, события разворачивались следующим образом. Не сумев подобрать трупы из-за разыгравшейся бури, стратеги с флотом отбыли на свою главную базу на Самосе, но Ферамен и Фрасибул, которые были триерархами, направились непосредственно в Афины (причина не оговаривается, Diod. XIII. 101. 2). Стратеги с Самоса послали в Афины письмо с отчетом о битве, в котором, помимо прочего, сообщалось, что подобрать тела павших было поручено Ферамену и Фрасибулу (Diod. XIII. 101. 2). Когда письмо было прочитано в народном собрании, два триерарха, боявшиеся гнева демоса, поскольку задача не была выполнена, в целях самооправдания сумели, пользуясь своим авторитетом в полисе, перенаправить обвинение на самих стратегов (Diod. XIII. 101. 4). Вот тогда-то тем и был направлен приказ об их смещении с должностей с требованием немедленно прибыть в Афины для суда (Diod. XIII. 101. 5). Таким образом, стратеги начали первыми, а Ферамен и Фрасибул оборонялись.

Итак, что же, собственно, сближало Ферамена и Сократа? Первый, как мы видели, выступал как противник демократии, – во всяком случае, крайней. Но и Сократ ее сторонником отнюдь не являлся, несмотря на все попытки доказать, что он был таковым, а антидемократические взгляды ему-де приписал лишь Платон (например: [Vlastos 1991, pp. 48–49]). А следует учитывать, что афинская демократия последней четверти V в. до н. э. была именно *крайней*, она вполне соответствует тому типу, который и Аристотель в «Политике» определял как *ἡ δημοκρατία ἡ ἐσχάτη* (Arist. Pol. V. 1312b36); позже подобный строй стали называть охлократией.

Безусловно, для Стагирита любая демократия (равно как и любая олигархия) являет собой дефектную, «отклоняющуюся» форму правления [Duke 2020, p. 11]. Но характеристика им крайней демократии особенно убийственна: «При пятом виде демократии... верховная власть принадлежит не закону, а простому народу. Это бывает в том случае, когда решающее значение будут иметь постановления народного собрания, а не закон (ὅταν τὰ ψηφίσματα κύρια ἢ ἀλλὰ μὴ ὁ νόμος). Достигается это через посредство демагогов

(διὰ τοὺς δημαγωγούς). В тех демократических государствах, где решающее значение имеет закон, демагогам нет места, там на первом месте стоят лучшие граждане; но там, где верховная власть основана не на законе, появляются демагоги... В этом случае простой народ, являясь монархом, стремится и управлять по-монаршему (ибо в этом случае закон им не управляет) и становится деспотом (почему и льстецы у него в почете), и этот демократический строй больше всего напоминает из отдельных видов монархии тиранию; поэтому и характер у них один и тот же: и крайняя демократия, и тирания поступают деспотически с лучшими гражданами; постановления такой демократии имеют то же значение, что в тирании распоряжения. Да и демагоги и льстецы, в сущности, одно и то же или во всяком случае схожи друг с другом; и те и другие имеют огромную силу – льстецы у тиранов, демагоги у описанной нами демократии. Они повинны в том, что решающее значение предоставляется не законам, а постановлениям народа, так как демагоги отдают на его решение всё. И выходит так, что демагоги становятся могущественными вследствие сосредоточения верховной власти в руках народа, а они властвуют над его мнениями, так как народная масса находится у них в послушании... По-видимому, такого рода демократии можно сделать вполне основательный упрек, что она не представляет собой государственного устройства: там, где отсутствует власть закона, нет и государственного устройства. Закон должен властвовать над всем; должностным же лицам и народному собранию следует предоставить обсуждение частных вопросов. Таким образом, если демократия есть один из видов государственного устройства, то, очевидно, такое состояние, при котором все управляется постановлениями народного собрания, не может быть признано демократией в собственном смысле...» (Arist. Pol. IV. 1292a4–36).

Что же в глубоко несимпатичной Аристотелю крайней демократии (которую он даже уподобляет тирании, а также «династии», крайней форме олигархии) вызывает его наибольший протест? Этот момент сразу бросается в глаза, он настойчиво повторяется и подчеркивается автором в только что приведенной цитате: в такой демократии не осуществляется принцип власти закона (или верховенства права, как он часто формулируется в политологической и юридической литературе), выше законности стоит произвол правящего демоса. Исследователи почти единодушны⁵ в том, что философ здесь описывает именно афинскую демократию конца V в. до н. э., когда нормами закона откровенно пренебрегали.

⁵Едва ли не единственное известное нам исключение – [Joyce 2022, p. 91].

Афинское олигархическое движение времен Пелопоннесской войны⁶ являлось крайне неоднородным по составу (напоминая в этом плане Белое движение в России конца 1910-х гг.), сплачивалось оно в основном «негативным консенсусом» против охлократии и демагогов. В его рядах были и убежденные аристократы-лаконофилы (Критий), и некоторые из прежних демагогов, переметнувшиеся в противоположный лагерь (Писандр, Харикл), и военные, недовольные некомпетентными стратегическими решениями эkkлeсии (Фриних), и рафинированные интеллектуалы с их традиционным презрением к пресловутой невежественной «черни» (Антифонт⁷).

Особое место среди лидеров направления, о котором идет речь, занимал Ферамен. В чем заключалась специфика его позиции в бурных перипетиях кризисных лет? В том, что он был прежде всего борником *закона*. Это в полной мере выявилось в период существования уже упоминавшегося режима Пяти тысяч, творцом которого он был. Названный режим, хотя и существовал недолго, не более года, произвел большое, причем весьма позитивное, впечатление на греческую политическую мысль [Lintott 2000, p. 165]. Он удостоился небывало высоких похвал со стороны как Фукидида (Thuc. VIII. 97. 2), так и Аристотеля (Arist. Ath. pol. 33. 2), рассматривался как едва ли не первый реализованный на деле образец «смешанного государственного устройства»⁸. Уже Фукидид именно так его и характеризует: «...это было благоразумное смешение олигархии и демократии (μετρία γὰρ ἦ τε ἐς τοὺς ὀλίγους καὶ τοὺς πολλοὺς ζυγκρασίς ἐγένετο)» (Thuc. VIII. 97. 2).

Действительно, форма правления, о которой идет речь, по сути дела, может быть названа одновременно и очень умеренной олигархией, и очень умеренной демократией. Кстати, таковые в шкале государственных устройств, используемой Аристотелем, и в принципе сходятся, находясь в самом центре этой шкалы: «Мерилом того, что такого рода смешение демократии и олигархии произведено хорошо, служит то, когда окажется возможным один и тот же вид государственного устройства называть и демократией и олигархией. Те, кто пользуется обоими этими обозначениями, очевидно, чувствуют, что ими обозначается смешение прекрасное;

⁶Его общую характеристику см.: [Rhodes 2000].

⁷Значение Антифонта в политической и идейной жизни тогдашних Афин, ранее недооценивавшееся, в полной мере продемонстрировано в книге [Gagarin 2002].

⁸Об идее такого устройства и ее отражении у эллинских мыслителей см.: [Lintott 2000; Nahm 2009; Saldutti 2022].

а такое смешение заключается именно в середине, так как в ней находят место обе противоположные крайности» (Arist. Pol. IV. 1294b14–18).

Для Аристотеля, горячего поборника умеренных политических форм и врага крайних, последние характеризуются торжеством беззакония, первые же, напротив, – приверженностью к законности. Выше мы видели, что крайняя демократия описана им именно как режим, при котором воля правящего народа стоит выше закона. Аналогично у него с крайней олигархией (династией), при которой выше закона стоит воля правящей наследственной клики: «Сын вступает в должность вместо отца... Властвует не закон, а должностные лица» (Arist. Pol. IV. 1292b5–7).

Естественно, ровно противоположным образом обстояло дело при Пяти тысячах, тем более что главой этого правительства был Ферамен, этот «фанатик законности». Фукидид, рассказав о его приходе к власти, далее добавляет: «Впоследствии на многих других народных собраниях афиняне учредили законодательные комиссии и выносили дальнейшие постановления о будущем государственном устройстве» (Thuc. VIII. 97. 2). Именно в тот момент и именно Фераменом была запущена известная афинская законодательная реформа, шедшая затем на всем протяжении последнего десятилетия V в. до н. э. В антиковедении ее начало, как правило, связывают с полным восстановлением демократического правления в 410 г. до н. э. Однако, как справедливо указал М. Финли [Finley 1971, p. 10], в действительности процесс начался несколько ранее, а именно тогда, когда существовал режим Пяти тысяч. В ходе реформы весь свод существующих законов был пересмотрен, в необходимых случаях исправлен и в целом обновлен, так что с этого времени можно фактически говорить о новом *corpus iuris Atheniensium*, хотя он и продолжал по традиции называться «законами Солона». Трудно переоценить значение этой важнейшей реформы, в результате которой во многом изменился политико-правовой менталитет афинян. Демократия стала восприниматься не как «власть народа», а как «власть закона» [Pierart 1995; Cohen 1995].

Назвав чуть выше Ферамена «фанатиком законности», мы коснулись ключевого для нас нюанса. В литературе отмечалось [Frank, Monoson 2009, p. 255], что и Аристотелю он, собственно, был мил именно этим, а не тем, что он являлся, допустим, умеренным олигархом. Но ведь и для Сократа законность была одной из высших ценностей. Вспомним о том, как он до последнего отстаивал ее устои в ходе суда над стратегами-победителями. Повиновение закону в представлениях мыслителя не входило в противоречие с индивидуальной свободой [Ober 2000, p. 541]. Закон для Сократа

превыше политической воли любого конкретного режима, будь то демократия или олигархия. Как в 406 г. до н. э. он противился произволу народа, творящего расправу над несчастными полководцами, – так позже не воспротивился произволу Тридцати и отказался, несмотря на их приказ принять участие в аресте на Саламине полководца Леонта.

Об этом последнем, кстати, не можем не сказать хотя бы несколько слов, пусть даже это и заставит чуть отклониться от основного сюжета статьи. О его казни как одном из типичных злодеяний репрессивных олигархов знают все. Но редко когда отмечается, что с ним связано одно из проявлений «иронии судьбы». Леонт входил в состав коллегии стратегов в 406 г. до н. э. (Xen. Hell. I. 4. 16), но на процессе после Аргинусского сражения он в числе обвиняемых не фигурировал, поскольку в этой битве не участвовал [Nails 2002, p. 185]. Тогда смерть от руки демоса его миновала – но только для того, чтобы прийти недолгое время спустя от руки Крития.

Приверженность Сократа к неукоснительному соблюдению законности особенно рельефно выступает в диалоге Платона «Критон». В нем, как известно, главный герой – друг, ученик и почитатель философа – хочет организовать его побег из тюрьмы, где тот пребывает в ожидании казни. Однако Сократ решительно отказывается бежать, и едва ли не главным доводом в защиту его позиции становится то, что бегство означало бы нарушение законов государства (ведь решение суда, будучи вынесено, получило законную силу), а он этого никогда не делал, не желает делать и на этот раз [Суриков 2011б, с. 322]. На первый взгляд такой ход мысли может озадачить: ведь с самим Сократом явно поступили несправедливо, вынеся ему смертный приговор, в сущности, ни за что. Казалось бы, в данном случае восстановление справедливости именно в том и будет заключаться, чтобы любой ценой не дать свершиться казни – плоду судебной ошибки.

Но для Сократа в подобном рассуждении есть определенная казуистика. А он – отнюдь не казуист, а самый жесткий ригорист. Действительно, либо каждый из нас берет на себя право решать, какой закон справедлив, а какой нет, какой заслуживает исполнения, а каким можно пренебречь, но тогда это будет самый настоящий софистический релятивизм и субъективизм, с которым Сократ боролся всю жизнь. Либо уж нужно считать, что закон – всегда закон, и повиноваться ему, не делая никаких исключений. Сократ выбирает последний вариант, что вполне естественно: не он ли постоянно подчеркивал важность законности для жизни общества? «Критон» – произведение, которое можно назвать настоящим гимном законам, которые в речи Сократа даже персо-

нифицируются, предстают в виде неких одушевленных существ (Plat. *Crito* 50a sqq.).

Итак, мы увидели, что на самом деле роднило Сократа и Ферамена. Была или нет между ними личная дружба (а единственным в нарративной традиции указанием на таковую является, повторим, рассмотренное свидетельство Диодора), – может быть, даже не столь уж и принципиально; главное в том, что два афинянина были единомышленниками. Во всяком случае в теории. На практике их однажды столкнул друг с другом процесс стратегов. Но тут налицо нередкая коллизия оппортуниста-политика и неконформиста-философа. Впрочем, потом, перед лицом казни, и тот, и другой проявили высоту духа. Каждый из них выпил свою чашу цикуты по-разному, но оба – достойно.

Благодарности

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-00024, <https://rscf.ru/project/23-28-00024/>.

Acknowledgements

This work was supported by the Russian Science Foundation, project no. 23-28-00024, <https://rscf.ru/project/23-28-00024/>.

Литература

- Суриков 2011а – *Суриков И.Е.* Античная Греция: политики в контексте эпохи: Година междоусобиц. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2011. 328 с.
- Суриков 2011б – *Суриков И.Е.* Сократ. М.: Молодая гвардия, 2011. 365 с.
- Cohen 1995 – *Cohen D.* The rule of law and democratic ideology in Classical Athens // Die athenische Demokratie im 4. Jahrhundert v. Chr.: Vollendung oder Verfall einer Verfassungsform? / Hg. von W. Eder. Stuttgart: Steiner, 1995. S. 227–244.
- Duke 2020 – *Duke G.* Aristotle and law. The politics of nomos. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. X, 181 p.
- Finley 1971 – *Finley M.I.* The ancestral constitution. Cambridge: Cambridge University Press, 1971. 58 p.
- Frank, Monoson 2009 – *Frank J., Monoson S.S.* Lived excellence in Aristotle's *Constitution of Athens*. Why the encomium of Theramenes matters // The Cambridge companion to Ancient Greek political thought / Ed. by S. Salkever. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. P. 243–270.

- 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.
- Hahn 2009 – *Hahn D.E.* The mixed constitution in Greek thought // A companion to Greek and Roman political thought / Ed. by R.K. Balot. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009. P. 178–198.
- Hatzfeld 1940 – *Hatzfeld J.* Socrate au procès des Arginuses // Revue des études anciennes. 1940. Vol. 42. P. 165–171.
- Joyce 2022 – *Joyce C.J.* Amnesty and reconciliation in late fifth-century Athens. The rule of law under restored democracy. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022. XI, 259 p.
- Krentz 1982 – *Krentz P.* The Thirty at Athens. Ithaca: Cornell University Press, 1982. 164 p.
- Lintott 2000 – *Lintott A.* Aristotle and the mixed constitution // Alternatives to Athens. Varieties of political organization and community in Ancient Greece / Ed. by R. Brock, S. Hodkinson. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 152–166.
- Marcaccini 2013 – *Marcaccini C.* Rivoluzione oligarchica o restaurazione della democrazia? I Cinquemilia, la πρόκρισις e la patrios politeia // Klio. 2013. Bd. 95. Ht. 2. S. 405–428.
- Nails 2002 – *Nails D.* The people of Plato. A prosopography of Plato and Other Socratics. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2002. LXVIII, 414 p.
- Ober 2000 – *Ober J.* Living freely as a slave of the law. Notes on why Sokrates lives in Athens // Polis & Politics. Studies in Ancient Greek history presented to Mogens Herman Hansen on his 60th birthday, August 20, 2000 / Ed. by P. Flensted-Jensen, T.H. Nielsen, L. Rubinstein. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2000. P. 541–552.
- Piérart 1995 – *Piérart M.* Du règne des philosophes à la souveraineté des lois // Die athenische Demokratie im 4. Jahrhundert v. Chr.: Vollendung oder Verfall einer Verfassungsform? / Hg. von W. Eder. Stuttgart: Steiner, 1995. S. 249–268.
- Rhodes 1985 – *Rhodes P.J.* A Commentary on the Aristotelian *Athenaion Politeia*. Oxford: Clarendon Press, 1985. XIII. 795 p.
- Rhodes 2000 – *Rhodes P.J.* Oligarchs in Athens // Alternatives to Athens. Varieties of political organization and community in Ancient Greece / Ed. by R. Brock, S. Hodkinson. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 119–136.
- Saldutti 2022 – *Saldutti V.* The mixed constitution of Demetrius Phalereus // Klio. 2022. Bd. 104. Ht. 1. S. 159–190.
- Ungern-Sternberg 2000 – *Ungern-Sternberg J., von.* ‘Die Revolution frißt ihre eignen Kinder’: Kritias vs. Theramenes // Große Prozesse im antiken Athen / Ed. by L. Burckhardt, J. von Ungern-Sternberg. München: Verlag C.H. Beck, 2000. S. 144–156.
- Vlastos 1991 – *Vlastos G.* Socrates, ironist and moral philosopher. Ithaca: Cornell University Press, 1991. 334 p.
- Whitehead 1993 – *Whitehead D.* 1–41, 42–69: A tale of two politeiai // Aristote et Athènes / Ed. by M. Piérart. P.: De Boccard, 1993. P. 25–38.

References

- Cohen, D. (1995), "The rule of law and democratic ideology in Classical Athens", in Eder, W., ed., *Die athenische Demokratie im 4. Jahrhundert v. Chr.: Vollendung oder Verfall einer Verfassungsform?*, Steiner, Stuttgart, Germany, SS. 227–244.
- Duke, G. (2020), *Aristotle and law. The politics of nomos*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Finley, M.I. (1971), *The ancestral constitution*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Frank, J., Monoson, S.S. (2009), "Why the encomium of Theramenes matters" in Salkever, S., ed., *The Cambridge companion to Ancient Greek political thought*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, pp. 243–270.
- Gagarin, M. (2002), *Antiphon the Athenian. Oratory, law, and justice in the age of the Sophists*, University of Texas Press, Austin, Texas, USA.
- Hahn, D.E. (2009), "The mixed constitution in Greek thought", in Balot, R.K., ed., *A companion to Greek and Roman political thought*, Wiley-Blackwell, Oxford, UK, pp. 178–198.
- Hatzfeld, J. (1940), "Socrate au procès des Arginuses", *Revue des études anciennes*, vol. 42, pp. 165–171.
- Joyce, C.J. (2022), *Amnesty and reconciliation in late fifth-century Athens. The rule of law under restored democracy*, Edinburgh University Press, Edinburgh, UK.
- Krentz, P. (1982), *The Thirty at Athens*, Cornell University Press, Ithaca, USA.
- Lintott, A. (2000), "Aristotle and the mixed constitution", in Brock, R. and Hodkinson, S., eds., *Alternatives to Athens. Varieties of political organization and community in Ancient Greece*, Oxford University Press, Oxford, UK, pp. 152–166.
- Marcaccini, C. (2013), "Rivoluzione oligarchica o restaurazione della democrazia? I Cinquemilia, la πρόκρισις e la patrios politeia", *Klio*, Bd. 95, Ht. 2, SS. 405–428.
- Nails, D. (2002), *The people of Plato. A prosopography of Plato and Other Socratics*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, USA.
- Ober, J. (2000), "Living freely as a slave of the law. Notes on why Sokrates lives in Athens", in Flensted-Jensen, P., Nielsen, T.H. and Rubinstein, L., eds., *Polis & Politics. Studies in Ancient Greek history presented to Mogens Herman Hansen on his 60th birthday, August 20, 2000*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen, Denmark, pp. 541–552.
- Piérart, M. (1995), "Du règne des philosophes à la souveraineté des lois", in Eder, W. (ed.), *Die athenische Demokratie im 4. Jahrhundert v. Chr.: Vollendung oder Verfall einer Verfassungsform?*, Steiner, Stuttgart, Germany, SS. 249–268.
- Rhodes, P.J. (1985), *A Commentary on the Aristotelian "Athenaion Politeia"*, Clarendon Press, Oxford, UK.
- Rhodes, P.J. (2000), "Oligarchs in Athens", in Brock, R. and Hodkinson, S., eds., *Alternatives to Athens. Varieties of political organization and community in Ancient Greece*, Oxford University Press, Oxford, UK, pp. 119–136.
- Saldutti, V. (2022), "The mixed constitution of Demetrius Phalereus", *Klio*, Bd. 104, Ht. 1, pp. 159–190.

- Surikov, I.E. (2011a), *Anticnaya Gretsija: politiki v kontexte epokhi. Godina mezhdou-sobitz* [Ancient Greece: Politicians in the context of the epoch. A year of strife], Russkiy fond sodeystviya obrazovaniju i nauke, Moscow, Russia.
- Surikov, I.E. (2011b), *Sokrat* [Socrates], Molodaya gvardiya, Moscow, Russia.
- Ungern-Sternberg, J., von (2000), “‘Die Revolution frißt ihre eignen Kinder’: Kritias vs. Theramenes”, in Burckhardt, L. and Ungern-Sternberg, J., von, eds., *Große Prozesse im antiken Athen*, Verlag C.H. Beck, München, Germany, SS. 144–156.
- Vlastos, G. (1991), *Socrates, ironist and moral philosopher*, Cornell University Press, Ithaca, USA.
- Whitehead, D. (1993), “1–41, 42–69: A tale of two politeiai”, in Piérart, M., ed., *Aristote et Athènes*, De Boccard, Paris, France, pp. 25–38.

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. of Sci. (History), professor, Institute of World History, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; 32a, Leninsky Av., Moscow, Russia, 119334;

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

О возможных истоках образа дракона в иконографии Медного змия эпохи Высокого Средневековья

Наталья В. Михайлова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, nvtikh89@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматривается вопрос о возможном еврейском влиянии на формирование образа Медного змия в художественной культуре Западной Европы XI–XII вв. На протяжении многих столетий как текстовое упоминание, так и изображение сцены воздвижения Медного змия было негласно табуированным ввиду сложности объяснения создания Моисеем изваяния после получения запрета от Господа на сотворение идолов. Активное обращение к данному сюжету стало возможным только во времена крестовых походов в контексте христианской типологической экзегезы, где Медный змий понимается как прототип Распятия. Становление иконографии сюжета Чис. 21:6–9 на западном и восточном берегах Рейна происходило независимо друг от друга, в результате чего сформировались два различных изобразительных типа. При этом на западном берегу, особенно на территориях северной Франции и современной Бельгии, получил широкое распространение образ крылатого дракона, сидящего на колонне. По мнению автора, в данном типе изображений осуществляется попытка онтологизировать сложный образ божественного посланника, через которого народу Израиля было даровано спасение от смерти. В данной иконографии под образом Христа понимается сам змей, отчего его изображения в виде обычной змеи, являющейся в большинстве случаев символом греха и смерти, становится невозможным. С большой долей вероятности авторы первых иконографических программ данного типа обращаются к еврейскому первоисточнику в поиске возможных путей изображения, подкрепленных ближневосточным и непосредственно еврейским искусством. Следуя данной гипотезе, дракон в изображении Медного змия – это Сараф или Серафим, т. е. зримое человеку воплощение ангельского чина.

Ключевые слова: аббат Сугерий, базилика Святого Амвросия, базилика Сен-Дени, дракон, Маасская школа, Медный змий, Сараф

Для цитирования: Михайлова Н.В. О возможных истоках образа дракона в иконографии Медного змия эпохи Высокого Средневековья // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 2. С. 77–93. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-77-93

About the possible origins of the dragon image in iconography of the Copper Serpent in High Middle Ages

Natalia V. Mikhailova

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

Abstract. The article considers the issue of possible Jewish influence on the formation of the image of the Copper Serpent in the artistic culture of Western Europe in the 11th – 12th centuries. For many centuries, textual mention and pictorial image of the scene of the exaltation of the Copper Serpent was tacitly taboo due to the difficulty of explaining the creation of the statue by Moses after receiving a ban from the Lord on the creation of idols. Active reference to the subject became possible only during the Crusades in the context of Christian typological exegesis, where the Copper Serpent is understood as a prototype of the Crucifixion. The development of the iconography of Num. 21:6–9 on the western and eastern banks of the Rhine occurred independently of each other, resulting in the formation of two distinct pictorial types. Herewith, on the west bank, especially in the territories of northern France and modern Belgium, the image of a winged dragon sitting on a column became widespread. According to the author, such a type attempts to ontologize the complicated image of the divine messenger, through whom the people of Israel were granted salvation from death. In that iconography the serpent itself is understood as Christ, which makes it impossible to depict him in the form of an ordinary snake, which in most cases is a symbol of sin and death. Most probably, the authors of the first iconographic programs of the type turn to the Jewish original source in search of possible ways of depiction, supported by Middle Eastern and directly Jewish art. Following such hypothesis, the dragon in the image of the Copper Serpent is Saraf or Seraphim, i.e. the embodiment of the angelic rank visible to humans.

Keywords: Abbot Suger, Basilica of Sant’Ambrogio, Basilica of Saint-Denis, dragon, Meuse school, Copper Serpent, Seraph

For citation: Mikhailova, N.V. (2024), “About the possible origins of the dragon image in iconography of the Copper Serpent in High Middle Ages”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural studies” Series*, no. 2, pp. 77–93, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-77-93

Введение

Фрагмент книги Чисел 21:6–9 во все времена являлся «сложным местом» для изображения ввиду описательной скупости текста и опасности обвинения сначала иудеев, а позже и христиан в поощрении идолопоклонства. В христианской культуре до XII в., за редким исключением, отсутствует систематическое изображение данного сюжета, даже в контексте типологических сопоставлений Ветхого и Нового Заветов. С развитием схоластической богословской мысли и, в том числе, типологической экзегезы, а также под влиянием начала крестовых походов в христианской культуре все больше возрастает роль Распятия как главного символа христианства и его ветхозаветных прототипов, включая Медного змия. Однако если в большинстве памятников как Священной Римской империи, так и Византии изображение Медного змия дано максимально просто и следует тексту переводов Вульгаты и Септуагинты, а также Отцов Церкви IV–V вв., то на сравнительно небольшой территории, охватывающей север Франции и регион Маас, возникает сложный и неочевидный из текстов образ дракона, восседающего на капители колонны. Чтобы разобраться, что именно могло послужить причиной возникновения такого типа изображения, необходимо проследить путь развития данной иконографии, проанализировав известные памятники, особенно наиболее ранние, а также изучить текстовые источники и иные объекты культуры, использовавшие похожий образ в описании или изображении сюжета Чис. 21:6–9, для чего необходим междисциплинарный подход.

Основные памятники

Большинство европейских¹ памятников художественной культуры периода Высокого Средневековья, содержащих сюжет воздвижения Медного змия Моисеем, можно условно разделить на две укрупненные группы изображений: западную, активно распространявшуюся на территории Франции, и восточную – немецкую. Урсула Диль в 1956 г. определяет границу использования двух данных иконографических типов по р. Рейн [Diehl 1956, с. 2] – что в целом до сих пор соответствует атрибуции большинства известных на сегодняшний день памятников, за исключением произведений из Кёльна, где встречаются образцы обеих иконографий – и опре-

¹В данной типологии рассматриваются только памятники с территорий Священной Римской империи.

деляет их как «тип западного берега» и «тип восточного берега» соответственно. За небольшим исключением, дальнейшее развитие иконографии вплоть до XVI в. будет происходить внутри этих групп. Восточная иконография изображает обычную змею, пассивно висящую на деревянной опоре – раздвоенном наверху дереве или подобии креста (тау-форма). Западный же тип изображений представляет Медного змия в более сложном для однозначного понимания образе: как дракона с лапами и крыльями, сидящего на колонне.

Приблизительно в одно время, в XII–XIII вв., памятники данного типа распространяются во Франции и регионе Маас. Невозможно точно сказать, где именно возникло самое первое изображение, однако одним из наиболее ранних и однозначно оказавшим огромное влияние на западноевропейскую художественную культуру памятников является витраж из собора Сен-Дени в Париже, созданный до 1144 г. (ил. 1).



Ил. 1. Воздвижение Медного змия.

Деталь витража окна, посвященного сценам из жизни пророка Моисея.

Кафедральный собор Сен-Дени (Париж, Франция), XII в.

URL: <https://www.flickr.com/photos/fotodaniel/2813647892/in/photostream/>

На одном из окон хора представлен цикл из пяти медальонов в центре и восемь полукругов по бокам со сценами из жизни Моисея (боковые панно были добавлены во время реконструкции после революционных событий [Хрипкова 2013, с. 81]). Программа изображений окна полностью построена на типологической экзегезе, это подтверждается в работе “*Liber rebus in Administratione sua gestis*” или “*De Administratione*” Сугерия² – аббата и идейного реформатора аббатства Сен-Дени, а также некоторыми надписями непосредственно на самих витражах, включая надпись на медальоне соседнего окна, где с лица Моисея снимается покров: “*Quod Moyses velat, Christi doctrina revelat, Denudant legem qui spoliant Moysen*”. Завершает окно со сценами из жизни Моисея медальон с изображением Медного змия, и его расположение на самом верху композиции обусловлено не только хронологическим порядком изображенных событий (дочь фараона находит младенца Моисея – Моисей и Неопалимая Купина – переход через Красное море – получение Скрижалей Завета – воздвижение Медного змия), но и иконографией: из спины дракона, между его крыльев возвышается Распятие, являясь как бы продолжением колонны. Таким образом, венчает окно распятый Христос, и взгляды страждущих устремлены на Него, а не на дракона.

После собора Сен-Дени иконографический тип дракона на колонне встречается в витражах соборов Ле-Мана, Лиона, Шартра, Руана, Тура и др.

Кроме программ витражей, данный образ в XII–XIII вв. получает широкое распространение в ювелирном искусстве (накладки на реликварии и книги), в первую очередь в регионе Рейн-Маас³, а также в книжной миниатюре. Изображение Медного змия-дракона встречается в иллюминированных рукописях по всей Франции, в районе Гааги и в Англии⁴.

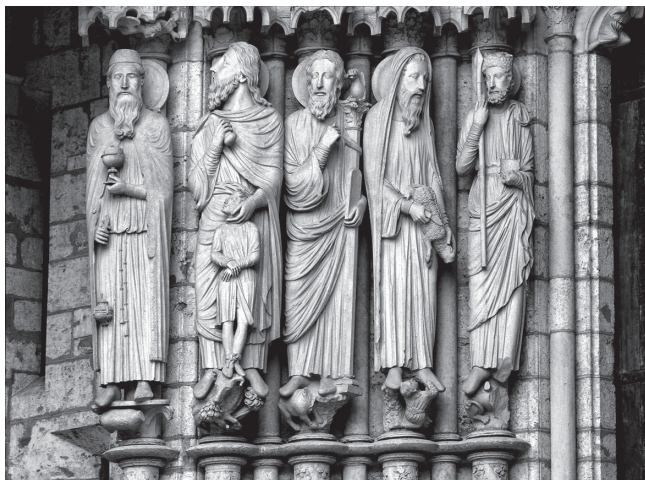
В монументально-декоративной скульптуре изображение дракона на колонне стало не только иллюстрацией к сюжету Чис. 21:6–9, но также проявилось и в образе Моисея как его атрибут (ил. 2). Приме-

²Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its art treasures. 2nd ed. / Transl. and annotated by E. Panofsky. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979. P. 74–77.

³Например: часть Реликвария святого Мавра, Флорен, 1190–1210 гг. (Местонахождение: Владиславовский зал Пражского Града, Прага); Накладка реликвария, Кёльн, XII в. (Собрание Метрополитен-Музей, Нью-Йорк).

⁴Пример влияния в Англии: Винчестерская Библия, Мастер инициала Бытия, Винчестер, 1150–1175 гг. (Местонахождение: библиотека Винчестерского кафедрального собора).

чательно, что в украшении экстерьера Сен-Дени Моисей изображен только со скрижалями, однако иконография его витража будет перенесена в пластику соборов, вдохновленных образами аббата Сугерия.



Ил. 2. Скульптурная группа экстерьера
центрального портала северного транспта.

Нотр-Дам, Шартр (Франция), XII в.

URL: <https://studfile.net/preview/5433408/page:3/>

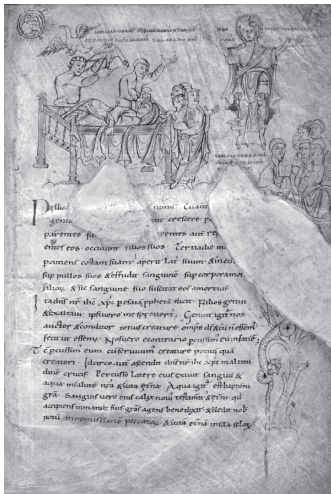
Сохранились скульптуры Моисея, держащего колонну с драконом, на фасадах соборов в Шартре, Реймсе, Маастрихте и Мон-Деван-Сассе. Позднее, в XIII в., аналогичные скульптурные композиции появляются и в Леоне и Бурго-де-Осма (Испания).

Судя по всему, наиболее ранним изображением Моисея с колонной в украшении экстерьера является скульптура западного портала Кафедрального собора Санлиса (Франция). Она не сохранилась в первоначальном виде до наших дней, однако, судя по до реставрационному слепку, изображение колонны в данном случае полностью соответствовало скульптуре из Шартра, а значит, наверху колонны, скорее всего, также находился дракон.

Прототипы в книжной миниатюре

Говоря о возможных истоках иконографии змея-дракона из Сен-Дени, стоит обратиться к немногочисленным изображениям Медного змия X–XI вв. из книжной миниатюры.

Самое раннее изображение, которое можно здесь упомянуть, находится в рукописи брюссельского «Физиолога» (ил. 3). Это иллюстрация к латинскому тексту описания каладрия – птицы из позднеантичной естественной истории. По преданию, каладрией мог определять ход течения болезни: если птица отворачивалась от больного, его ждала неминуемая гибель, если же, напротив, обращала к нему свой взгляд, то за этим следовало исцеление. Помимо этого, каладрией интерпретировался «Физиологом» и Отцами Церкви как Христос в Его отношении к иудеям и язычникам [Kessler 2009, p. 119].



Ил. 3. Иллюстрация к статье «Каладрией». Физиолог. Льеж (Бельгия), X в. С. 143.

© *Bibliothèque Royale de Belgique, Brussel*

В данном разделе «Физиолога» на одной странице изображены сцены исцеления каладрием больного и воздвижение Моисеем Медного змия как семантические образы Христа. На предыдущей странице автор дает объяснение такому соседству: “*Sed forsitan dicis quia Caladrius immundus est secundum legem: certum est; sed et serpens immundus est, et Iohannes tentatur de eo dicens quoniam: Sicut Moyses exaltavit...*”⁵, т. е. объясняет, что «нечистый» каладрией может быть образом Христа так же, как им являлся «нечистый» змей в пустыне.

Однако в данной иллюстрации есть еще один любопытный мотив, который не упомянут в тексте напрямую, но, очевидно, объединяет два образа: исцеление от взгляда. Только в случае с каладрием активное действие исходит от Христа или от птицы как

⁵ Физиолог, Льеж (?), X в., с. 142в. (Собрание Королевской Библиотеки Бельгии).

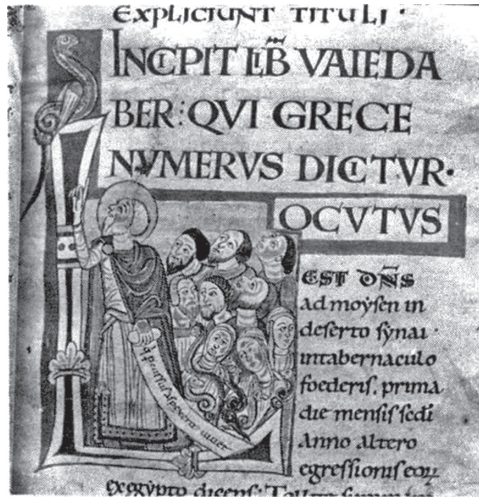
Его прообраза, а в случае со змеем – со стороны человека. В дальнейшем оба образа будут использоваться как аллегории Страшного Суда, где в первом случае суд вершит Господь, а во втором исход определяет сам человек посредством своей веры или ее отсутствия.

Изображение самого змея в «Физиологе» частично утрачено, и на сегодняшний день невозможно сказать, каким именно он был, за исключением того, что его хвост свисал с деревянной опоры. Интересно, что изваяние змея находится в нижней правой части страницы, чтобы было возможным уместить все три образа (исцеление каладрием, Христос, воздвижение Медного змия) вокруг текста, и Моисей, указывая народу на змея, направляет руку вниз. Однако взгляды мужчин направлены вверх, туда, где изображен Христос.

Герберт Л. Кесслер в своей статье “Christ the Magic Dragon” 2009 г. предпринимает попытку объяснить облик дракона в изображении Медного змия на основе вышеупомянутой иллюстрации. В иконографии витража Сен-Дени он усматривает возможное объединение в одном образе змея и птицы каладриа как раз в связи с достигаемым эффектом от взаимодействия с ними – исцелением от смертельной болезни [Kessler 2009]. Данную версию нельзя однозначно ни подтвердить, ни опровергнуть, однако в дальнейшем в известных памятниках или в текстах описаний к ним не встречается намек на действие Медного змия как каладриа. Если оба изображения и встречаются в одном произведении, то отдельно друг от друга и упоминаются как разные образы.

Единственным точно датированным изображением Медного змия XI в. является иллюминированный инициал L (*ocutus est Dominus ad Moysen*) в начале книги Чисел из Библии Лоббса 1084 г. (ил. 4). Инициал выполнен в виде колонны, на вершине которой сидит змей с крыльями. За спиной Моисея расположены 9 фигур людей, изображающие народ Израиля. Любопытно, что в нижнем ряду данной группы находятся женщины, которых обычно не изображали в сцене воздвижения змея до XV в., при этом все они отвернулись от изваяния, т. е. их ждет смерть.

Это изображение могло служить формальным прототипом иконографии западного берега Рейна, однако именно изобразительная программа Сугерия и витраж из Сен-Дени, очевидно, стали вдохновением для последующих изображений Медного змия на данной территории как образец искусства «королевского аббатства» [Пановский 1992, с. 82]. Дракон на колонне становится обязательным типом французского изображения Медного змия более чем на два столетия. Хотя ни в одном из последующих витражей программа Сугерия не повторится полностью: нигде не будет выражено сочетание Распятия и змеи на одном изображении.



Ил. 4. Инициал L (книга Чисел). Библия Лоббса.
 Мастер Годеран, Турне (Бельгия), 1084 г.
 (Собрание Библиотеки семинарии города Турне). С. 59.
Revue Belge d'archeologie et d'histoire de l'art. 2e fasc. Bruxelles:
Imprimerie R. Louis, 1977. P. 12.

Образ дракона. Еврейское влияние

У. Диль предполагала, что использование облика дракона говорит лишь о восприятии Медного змия в данном регионе как устрашающего мистического существа, воинственного победителя врагов, коими могли являться еретики и сам Сатана как их предводитель, ссылаясь на комментарий Сугерия: “sicut serpentes serpens neecat aeneus omnes, sic exaltatus hostes neecat in cruce Christus” [Diehl 1956, с. 33]. Эрвин Пановский в своих комментариях к работам Сугерия предполагает, что речь может идти об акте экзорцизма, совершаемом с помощью Святого Креста, об исцелении от одержимости грехом или злым духом, как это будет позже в Морализованной Библии⁶. Это представляется более верным: в остальной композиции нет ничего, что могло бы указывать на борьбу, устрашение

⁶Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its art treasures. P. 215.

и воинственность. В большинстве случаев изображения данного типа построены на указании пути спасения или исцеления, а не на борьбе с грехом: центральной фигурой является Моисей, указывающий на изваяние, народ же, к которому он обращается, следует взглядом за его рукой. В иконографии с драконом практически не встречается изображений людей, борющихся со змеями или умирающих от их укусов – акцент сделан на исцелении. Исцеление людей от греха никак не объясняет выбор формы дракона для Медного змия, поэтому истоки данной художественной интерпретации следует искать скорее в тексте первоисточника и/или во влиянии еврейской культуры.

Чтобы иметь представление о том, что же может быть изображено при иллюстрировании этих событий, в первую очередь необходимо обратиться к первоисточнику на языке оригинала. В Чис. 21:6 Господь послал на народ «הַשָּׂרָפִים הַנְּחָשִׁים» (ha-nkhashim ha-srafim) – змей жгучих или змей сарафов, где “srafim” – deverbativ от глагола «сжигать» или «жечь», употребленный с определенным артиклем «הַ» (ha). В 21:7 народ просит Моисея помолиться Господу, чтобы Тот удалил от них «הַנְּחָשִׁים» (ha-nakhash) – змей, где, как и в предыдущем стихе “nakhash” обозначает змею вообще, как разновидность пресмыкающегося. В 21:8 Господь повелел Моисею сделать в качестве знамени «שָׂרָף» (saraf) – неперебиваемое существительное, однокоренное с “srafim”, но употребленное без артикля, как имя нарицательное или имя собственное. В видении пророка в 6:2 впервые описаны Серафимы как небесные Силы: они имеют по шесть крыльев, лица, руки и могут стоять. В Ис. 6:2–7 в отношении ангельского чина употребляется множественное число “srafim” без артикля, что приближает его лингвистически к тому, что повелел Господь сделать Моисею. Исходя из этого, можно предположить, что под сарафом понималось не просто некое мифическое животное, а именно Небесные Силы, принимающие для человека облик змееподобного крылатого существа. Позже та же форма слова “saraf”, что и в Чис. 21:8, будет дана в Пасхальной Агаде для обозначения именно ангельского чина.

Что касается христианских переводов Ветхого Завета, во всех стихах фрагмента Чис. 21:4–9 Вульгата использует только слово “serpent”, а кодексы, основанные на Септуагинте, только «ὄφις», т. е. обычная змея в общем смысле. При этом в Чис. 21:6 Вульгата добавляет характеристику “ignites” (жгучие), что в большей степени соответствует оригиналу текста на иврите, а Септуагинта – «θανατοῦντας» (умертьвляющие), что лучше передает общий смысл произошедших событий. Какие-либо другие описательные детали

напавших на евреев змей и сотворенного Моисеем Медного змия отсутствуют. Это может говорить о том, что первоисточники иконографии западного типа созданы авторами с явным знанием нюансов оригинального текста книги Чисел на иврите и текста параллельных мест из Ветхого Завета с использованием слова «сараф».

В витраже собора Сен-Дени и на напольной плитке собора Сен-Реми с крыльями и лапами также изображены и те змеи, которые нападали на народ Израиля. Это подтверждает версию о том, что авторы данных изобразительных программ знали об использовании слова «сараф» во фрагменте Чис. 21:6–9 на иврите, но не придавали значения различиям в использовании артикля.

Косвенным подтверждением знакомства автора иконографической программы с ближневосточными первоисточниками может служить то, что на ряде египтизирующих памятников из Иудеи встречаются изображения крылатых уреев на колонне⁷, представления о которых могли сохраниться в еврейской среде или быть получены во время крестового похода. Влияние еврейской культуры на формирование данного иконографического типа сложно однозначно подтвердить, но и нельзя полностью исключать, поскольку в XI–XII вв. во Франции наблюдается расцвет иудейской экзегетической мысли, именно на этот период приходится деятельность Раши (рабби Шломо бен Ицхак), открываются еврейские иешивы. В 1097 г. специальным указом император Генрих IV позволил всем евреям, принявшим христианство в период погромов так называемого Крестьянского крестового похода, вернуться в иудаизм⁸. Также известны изображения из махзоров и сборников литургических текстов, где ангельские чины изображаются в виде драконов. Ярким примером такой иллюстрации служит сцена связывания Ицхака из ашкеназского Махзора (ил. 5): ангел, останавливающий руку Авраама, изображен в виде фантастического существа с птичьей головой в короне, четырьмя крыльями, змеиным хвостом и человеческими руками.

⁷ Например, печати и чаши из Иудылеи IX–VII вв. до н. э., обнаруженные при раскопках в Калахе (Нимруд) в середине XX в.

⁸ Крестовые походы // Краткая еврейская энциклопедия. URL: <https://eleven.co.il/jewish-history/crusades-and-expulsions/12237/> (дата обращения 07.10.2023).



Ил. 5. Связывание Ицхака.

Малый ашкеназский махзор, Южная Германия, кон. XIII – начало XIV в. (Собрание Библиотеки Еврейской теологической семинарии Америки).
© *The Jewish Theological Seminary Library, New York*

Колонна как опора для изваяния

Определенное влияние на художественную культуру Западной Европы имела бронзовая скульптура змея из базилики св. Амвросия Медиоланского в Милане (ил. 6). Епископ Арнульф Миланский получил изваяние из сокровищницы византийского императора Василия II Болгаробойцы во время свадебного посольства от имени императора Священной Римской империи Оттона III в Константинополь в 1001–1002 гг.⁹ Бронзовая скульптура представляет собой змея, свернутого в кольцо, установленного на изолированную каменную колонну, увенчанную коринфской капителью. В паре к змею на колонне в аркаде нефа напротив расположен крест-распятие, иллюстрирующий упомянутое выше семантическое тождество сюжетов Ветхого и Нового Заветов.

⁹ *Martigne J.A. Dictionnaire des antiquites chretiennes. P.: Typographie Lahure, 1877. P. 737.*



Ил. 6. Скульптура змея из бронзы.

Базилика св. Амвросия Медиоланского (Милан).
URL: <https://filaretuos.livejournal.com/578876.html?view=comments>

По преданию, Арнульф в качестве дара стороне Оттона III выбрал Медного змия, чудом сохранившегося после реформы царя Езекии. Однако ни в византийских текстовых источниках, ни в искусстве не сохранилось упоминаний о подобной реликвии. Соответственно, идентификация скульптуры со змеем Моисея принадлежит или самому епископу Арнульфу, или, что более вероятно, простым жителям Милана, хотя в дальнейшем А. Висконти будет указано, что византийцы сделали такой подарок «из своего коварства», солгав об истинном происхождении скульптуры [Visconti 1952, p. 154]. Легенда о библейском происхождении скульптуры привела к широкому народному поклонению змею среди местных жителей, и в 1566 г. архиепископу Карло Борромео особым указом пришлось запретить подношения изваянию, которому молились об исцелении от глистов¹⁰. Однако до этого момента известность памятника распространялась далеко за пределы Ломбардии.

¹⁰ Ibid. P. 737. См. также: *Lozzi B.* Il Serpente di bronzo di Sant' Ambrogio // Milano free: Milano, Passione senza confini. URL: <https://www.milanofree.it/milano/monumenti/il-serpente-di-bronzo-di-sant-ambrogio.html> (дата обращения 07.10.2023).

Змей на колонне и парное ему Распятие стали общепринятыми символами миланской базилики. Так, в XIV в. Ановело да Имбонате на миниатюре коронации Императором Вацлавом Джана Галеаццо Висконти в качестве герцога миланского¹¹ использует змея и крест для обозначения конкретного места коронации, а именно базилики св. Амвросия Медиоланского.

Существуют произведения искусства маасской школы XII в., в частности книжные миниатюры и металлические пластинки-накладки на реликварии, повторяющие в сюжете Медного змия скульптуру из базилики св. Амвросия. Известные памятники происходят из князь-епископства Льежского¹², при этом аналогичные изображения родом из других областей Священной Римской империи на сегодняшний день не выявлены. Связь между Льежем и Миланом не очевидна, кроме того, что обе территории управлялись епископами и не поддерживали власть императора Священной Римской империи. Также в XI в. основной торговый путь из Англии пролегал через район Мааса в Ломбардию, где в соседней с Миланом Павии дважды в год проводились крупные ярмарки, в основном по продаже руд и драгоценных металлов [Diehl 1956, S. 27], что могло привлекать мастеров-ювелиров из Льежа. Так или иначе, нет сомнений, что данные работы выполнены авторами под впечатлением от скульптуры змея из Милана.

Говоря об использовании колонны в качестве опоры для Медного змия, подпись к льежской миниатюре, повторяющей образ миланского змея, гласит: “*Vivicans Christi forme crux congruit isti*” (ил. 7), т. е. не было противоречия между изображением колонны и креста. У. Диль усматривает возможное заимствование колонны французской иконографией у миланского змея через ювелирных мастеров региона Мааса. В таком случае льежские изображения змея, свернутого в кольцо на колонне, первичны по отношению к образу Сен-Дени. Выдвигалось предположение, что маасский мастер Годфруа де Клер мог работать в Сен-Дени над созданием золотого семиметрового креста, который не сохранился до наших дней [Diehl 1956, S. 77]. Однако достоверно установить подобную связь не представляется возможным. К тому же, учитывая годы деятельности мастера Годфруа, изображение инициала из Библии Лоббса выпадает из данного варианта становления иконографии.

¹¹ Коронационный миссал, Ановело да Имбонате, Милан, ок. 1395 г. (Базилика св. Амвросия).

¹² Например: Накладка на реликварий, Льеж 1160 г. (Лондон. Собрание Музея Виктории и Альберта); Евангелие, Льеж, 1170–1180 гг. (Собрание Университетской библиотеки Авербода).



Ил. 7. Жертвоприношение Авраама/
Воздвижение Медного змия.
Евангелие Авербода. Льеж, ок. 1170 г.
(Собрание Университетской
библиотеки Авербода).

© *Bibliothèque de l'Université, Liège*

Более вероятным представляется, что использование колонны в качестве опоры для Медного змия является общим местом для Льежа и Франции и восходит к греческим и ближневосточным образцам. В христианской художественной культуре с IX по XVI в. в книжной миниатюре, а ранее в погребальной пластике саркофагов, колонна использовалась как постамент для фигур идолов, таких как золотой телец или золотой истукан Навуходоносора¹³.

Самый ранний известный византийский памятник с изображением Медного змия – греческое Четвероевангелие XI в. из собрания Национальной библиотеки Франции. Данное изображение является буквальной иллюстрацией к Ин. 3:14. При очевидном его влиянии на будущую иконографию восточного берега Рейна оно также могло стать одной из причин формирования западного типа: на иллюстрации изображена простая вертикальная опора, из которой позднее мог сформироваться тип колонны. Позднее такие же опоры будут воссозданы в византийских октатевхах¹⁴.

¹³ Например: Хлудовская псалтирь, Константинополь, 840–850 гг. (Собрание Государственного исторического музея, Москва); Метрический парафраз книг Бытие и Исход, Георгиос Гумнос, Греция, XVI в. (Собрание Британской Библиотеки, Лондон); саркофаг Адельфии, Сиракузы, IV в. (Собрание Регионального археологического музея «Паоло Орси»).

¹⁴ Например: Октатевх, Византия, XIII в. (Местонахождение: Ватопедский монастырь, Афон).

* * *

Период крестовых походов, и особенно его начало, стал временем не только гонений на евреев, но и, парадоксально, глубокого взаимного влияния иудейской и христианской культур. Помимо тесного взаимодействия с еврейскими общинами, большую роль в этом могли сыграть и массовые крещения иудеев в христиан на рубеже XI–XII вв. В дальнейшем, в XIII–XIV вв., станут известны имена видных христианских богословов, таких как, например, Николай де Лира – хорошо знавших иврит и произведения еврейской литературы.

Подводя итоги, можно сказать, что при формировании образа дракона в изображении Медного змия, скорее всего, большое влияние сыграло знание автором/авторами первых изобразительных программ этого типа иудейской культуры и, в частности, понимание текста данного фрагмента и параллельных ему мест Ветхого Завета на иврите, а также восточных памятников художественной культуры. Возникновение изображения дракона на колонне не было внезапным, как может показаться на первый взгляд, а стало закономерным развитием восточных образов и изобразительных традиций и может восприниматься как попытка придания бытийности проводнику божественной воли, который должен был быть овеществлен в Ветхом Завете, до воплощения Христа.

Несмотря на свою популярность и широкое распространение на западе Европы в XII–XIII вв., уже в XIV–XV вв. наблюдается сильный спад в частоте использования данной иконографии – ее вытесняет более простой и понятный тип восточного берега Рейна. С XVI в. образ дракона вовсе перестает использоваться, за исключением росписи потолка центральной залы скуолы святого Роха, выполненной Тинторетто. В целом можно сказать, что постепенно восточные мотивы вытесняются чисто европейской трактовкой ветхозаветных событий, где акцент сделан не на указании пути спасения и исцелении при помощи «божественного» посредника, а на борьбе с грехом. Медный змий же перестает быть мистическим существом и становится более близкой тексту Вульгаты распятой змеей – образом умерщвленной плоти Богочеловека, через гибель которой стала возможной вечная жизнь для человеческих душ.

Литература

Панофский 1992 – Панофский Э. Аббат Сюжер и аббатство Сен-Дени // Богословие в культуре Средневековья / Пер. А.Н. Панасев. Киев: Путь к истине, 1992. С. 79–118.

- Хрипкова 2013 – Хрипкова Е.А. “Saphiorum Materia”, типологические витражи аббата Сугерия и его труд “De Administracione” // АРТИКУЛЬТ. 2013. № 2 (10). С. 75–90. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_20368932_29674813.pdf (дата обращения 23.12.2023).
- Diehl 1956 – Diehl U. Die Darstellung der ehernen Schlange von ihren Anfängen bis zum Ende des Mittelalters. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilian-Universität zu München. Ilbesheim, 1956. III, 200 S.
- Kessler 2009 – Kessler H.L. Christ the magic dragon // Gesta. 2009. Vol. 48. No. 2. P. 119–134.
- Visconti 1952 – Visconti A. Storia di Milano. Milano: Ceschina, 1952. 744 p.

References

- Diehl, U. (1956), *Die Darstellung der ehernen Schlange von ihren Anfängen bis zum Ende des Mittelalters*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilian-Universität zu München, Ilbesheim, Germany.
- Kessler, H.L. (2009), “Christ the magic dragon”, *Gesta*, vol. 48, no. 2, pp. 119–134.
- Khripkova, E.A. (2013), “ ‘Saphiorum Materia’, typological stained-glass windows of Abbot Suger and his work “De Administracione”, *ARTIKUL'T*, no. 10, pp. 75–90, available at: https://elibrary.ru/download/elibrary_20368932_29674813.pdf (Accessed 23 Dec. 2023).
- Panofskii, E. (1992), “Abbot Suger and the Abbey of Saint-Denis”, in *Bogoslovie v kul'ture Srednevekov'ya* [Theology in the culture of the Middle Ages], Put' k istine, Kiev, Ukraine, pp. 79–118.
- Visconti, A. (1952), *Storia di Milano*, Ceschina, Milano, Italia.

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

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

Европейские источники
визуального родословия Петра I:
Лоза из «Алфавита» Иоанна Максимовича 1705 г.

Людмила Б. Сукина

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

Аннотация. В статье впервые детально рассматривается семантика изображения семейного древа царя Петра I на титульном листе книги «Алфавит» 1705 г., изданной черниговским архиепископом Иоанном Максимовичем. При первых государях династии Романовых визуальная генеалогия царского рода носила спиритуальный характер и была ориентирована на репрезентацию богоизбранности новой династии. Исследуемое изображение царского древа было первым, в котором преобладал политический смысл. Оно демонстрировало порядок передачи трона от прадедов к пращурам на основе позже закрепленного в российском законодательстве юридического права, а не только религиозных представлений о происхождении верховной власти. Изучение материала западноевропейской визуальной генеалогии раннего Нового времени позволило выявить изображения, которые могли послужить образцами составителю иконографии и художнику, награвировавшему титульный лист «Алфавита». В первую очередь, это работы французского гравера Филиппа Томассена (1562–1622), который был автором родословного древа Бурбонов. Его схема неоднократно воспроизводилась в других странах Европы. Иноземное влияние также обнаруживается как в самом принципе подбора и расположения персон на семейном древе Петра I, так и в символических элементах композиции. Анализ изображения показывает, что это древо визуализирует новые политические идеи и ценности, активно формирующиеся в петровском абсолютистском государстве на основе европейских моделей.

Ключевые слова: русская культура начала XVIII в., гравюра, визуальная генеалогия, семантика изображения, европейское влияние

Для цитирования: Сукина Л.Б. Европейские источники визуального родословия Петра I: Лоза из «Алфавита» Иоанна Максимовича 1705 г. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология». 2024. № 2. С. 94–107. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-94-107

© Сукина Л.Б., 2024

European sources of visual genealogy of Peter I. Vine from the “Alphabet” of John Maksimovich in 1705

Liudmila B. Sukina

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

Abstract. The article is the first to consider in detail the semantics of depicting the family tree of Tsar Peter I on the title page of the book “Alphabet”, published in 1705 by Chernigov Archbishop John Maksimovich. Under the first sovereigns of Romanov dynasty, the visual genealogy of the tsar family was of a spiritual nature and was focused on representing the chosenness by God of the new dynasty. The image of the royal tree under study was the first in which political meaning predominated. It demonstrated the procedure for transferring the throne from great-grandfathers to ancestors on the basis, of legal law, later enshrined in Russian legislation, and not just religious ideas about the origin of the supreme power. The study of material from Western European visual genealogy of the early modern time made it possible to identify images that could serve as models for the compiler of iconography and the artist who engraved the title page of “Alphabet”. First of all, those are the works of French engraver Philippe Thomassin (1562–1622), who was the author of Bourbon family tree. His scheme was repeatedly reproduced in other European countries. Foreign influence is also revealed, both in the very principle of selection and arrangement of persons on the family tree of Peter I, and in the symbolic elements of the composition. Analysis of the image shows that the tree visualizes new political ideas and values that are actively being formed in Petrine absolutist state based on European models.

Keywords: Russian culture of the early 18th century, engraving, visual genealogy, semantics of image, European influence

For citation: Sukina, L.B. (2024), “European sources of visual genealogy of Peter I. Vine from the ‘Alphabet’ of John Maksimovich, 1705”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural studies” Series*, no. 2, pp. 94–107, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-94-107

Одним из результатов деятельности Петра Великого стало завершение перехода от Московского царства с его во многом еще средневековыми политическими и культурными традициями к Российской империи с выраженными внешними чертами и атрибутами современного абсолютистского государства. Пожалуй, наиболее заметный след этот решительный «шаг в Европу» оставил в сфере архитектуры и визуальных искусств. Исследования

светских и церковных зданий, скульптуры, живописи, гравюры петровского времени ведутся уже в течение полутора столетий и имеют обширнейшую историографию. В последние десятилетия больших успехов достигло изучение иконописи стиля барокко, пришедшего в эту же эпоху на смену древнерусской школе. Но многие артефакты первой четверти XVIII в. еще нуждаются в историко-культурной интерпретации, а их место и значение в контексте происходивших тогда изменений не получили должной оценки. В данной работе мы хотим продемонстрировать, как европеизация политики и культуры уже на первом этапе реформ Петра I проявилась даже в такой специфической области, как визуальная генеалогия царского рода.

В России изображения родословных древ правящей династии появились при царе Алексее Михайловиче, в середине XVII в., хотя в Европе, как показал К. Клапиш-Зубер [Клапиш-Зубер 2002], генеалогия сформировалась в XI–XIII вв. и продолжала успешно развиваться в последующее время. При первых Романовых визуальная генеалогия носила спиритуальный характер, включая образы святых, не находившихся в прямом родстве с царской семьей, и была ориентирована на репрезентацию богоизбранности новой династии и небесного покровительства государям и их наследникам. Образцом для конструирования композиции царских древ, как и на средневековом Западе, служили различные варианты иконографии «древа Иессеева» – изображения родословия Иисуса Христа [Сукина 2022]. Лишь при Петре I родословные древа государя приобрели преимущественно политический смысл, демонстрируя порядок передачи трона от прадедов к пращурам на основе позже закрепленного в российском законодательстве юридического права, а не только религиозных представлений о происхождении верховной власти¹.

Объектом нашего исследования стало первое в этом роде изображение родословия царской семьи – гравюра титульного листа книги «Алфавит собранный, рифмами сложенный от святых писаний из древних речений» (1705) черниговского архиепископа Иоанна Максимовича². Мы ставили перед собой цель раскрыть семантику этой композиции и интерпретировать ее символические элементы. К изучению этой гравюры в широком исследователь-

¹См.: Родословные древа русских царей XVII–XVIII вв. / Сост. А.В. Сиренов. М., 2018.

²Иоанн (Максимович), архиеп. Алфавит, собранный, рифмами сложенный... Чернигов, 1705.

ском контексте обращались специалисты в области иконографии³, старопечатной книги и книжной графики⁴, но детальному анализу она не подвергалась. Ее репродукция опубликована в издании «Родословные древа русских царей XVII–XVIII вв.» (научное описание сделано А.В. Сиреновым)⁵. Более подробно композиция гравюры разобрана нами в недавней монографии «Воображаемое древо» [Сукина 2022]. В рамках данной статьи мы сосредоточим внимание на новых наблюдениях и выводах, сделанных уже после выхода этой книги из печати.



Ил. 1. Титульный лист с «Лозой Романовых». Иоанн Максимович. Алфавит собранный, рифмами сложенный от святых писаний из древних речений. Чернигов, 1705

³См., например: Чубинская В.Г. Икона Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская», «Древо Московского государства», «Похвала Богоматери Владимирской» (Опыт историко-культурной интерпретации) // ТОДРЛ. Л., 1985. Т. 38. С. 296–297.

⁴См., например: Описание изданий, напечатанных кириллицей: 1689 – январь 1725 г. / Сост. Т.А. Быкова, М.М. Гуревич; под ред. П.М. Беркова. М.; Л., 1958. С. 127–129; Запаско Я., Исаевич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва: Каталог стародруків, виданих на Україні. Львів, 1984. Кн. 2. Ч. 1 (1701–1764). С. 21.

⁵Сиренов А.В. Титульный лист издания архиеп. Черниговского Иоанна Максимовича «Алфавит собранный, рифмами сложенный...» // Родословные древа русских царей XVII–XVIII вв. С. 50–51.

«Алфавит» Иоанна Максимовича – характерный для западнорусской книжности барокко сборник благочестивых поучений и житий святых, изложенных стихами, и нравоучительных исторических рассказов. Книга имеет одновременно два посвящения: любимому детищу архиепископа Иоанна – Черниговской коллегии (славяно-латинской школе), которому он сам называл «новыми Афинами» [Соловьев 2013], и наследнику российского престола царевичу Алексею Петровичу. В нее включены развернутые жития святых тезоименитых государю и его тогда единственному сыну – святого апостола Петра и Алексия, человека Божьего. Эти стихотворные жития дополнены необычными для агиографических текстов вставками. В житии святого Алексия содержится поздравление царевича с именинами, а житие святого Петра соединено с панегириком русскому царю. Такой прием позволял поднести «подарочные» экземпляры книги одновременно государю и наследнику в расчете на царскую милость (разрешение на продажу издания в Москве, средства от которой должны были поступить в пользу Черниговской епархии).

Будучи образованным и сведущим в придворной политике иерархом, Иоанн Максимович знал, как угодить Петру I. Титульный лист книги украшен специально выполненной для этого издания гравированной рамой, представляющей собой изображение родословной «лозы» Романовых. Имя гравера не установлено, но то, что к составлению иконографии гравюры прямое отношение имел архиепископ Иоанн, сомнений не вызывает. Две ветви виноградной лозы обрамляют заключенный в перевитый лентами лавровый венок овальный картуш с названием и выходными данными книги. Виноградные ветви прорастают из-под здания храма, напоминающего своими формами главный собор Троице-Ильинского монастыря в Чернигове, где со второй половины XVII в. находилась архиепископская кафедра и работала типография, издавшая «Алфавит». Образ «укоренения» родословного древа русских государей под православным храмом к тому времени имел уже закрепившуюся визуальную традицию (см., например, известную икону Симона Ушакова и прорись с другой иконы сходной иконографии) [Сукина 2022, с. 38–68]. Он символизировал благочестие правителей России, наследовавших власть благоверных князей Руси, утверждавших в ней христианство и защищавших церковь.

Общая идея этой композиции, как и других ей подобных, восходит к древам почитаемой братии Киево-Печерского монастыря с титулов Киево-Печерских патериков, изданных в лаврской типографии в XVII – начале XVIII в. В нижней части гравюры изображен холмистый пейзаж с деревьями, что соответствует как

указанному выше иконографическому образцу, так и реальному историческому ландшафту. Черниговский Троице-Ильинский монастырь расположен в живописной местности на Болдиной горе, как и Киево-Печерская лавра, находящаяся на днепровских кручах. Место основателей киевской обители Антония и Феодосия Печерских на гравюре занимают первые благоверные правители Руси – княгиня Ольга и князь Владимир. Ольга держит в руках крест, поскольку была первой правительницей-христианкой, а Владимир – скипетр и державу, как властитель не только Киевской земли, но и «всая Руси». Головы обоих венчают короны, схожие формами с императорскими.

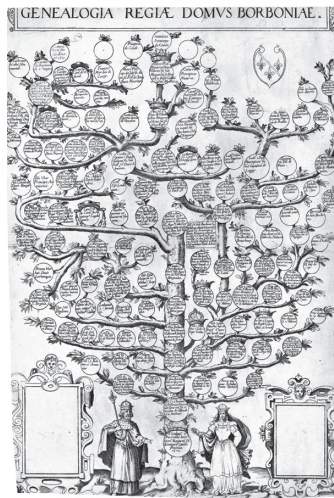


Ил. 2. Титульный лист
с древом старцев Киево-Печерского монастыря.
Киево-Печерский патерик. Киев, 1661

В подписях к изображениям оба древнерусских правителя именуется царским титулом («царица Ольга», «царь Владимир»). Как показывают современные исследования, в средневековой Руси титулование князя «царем» применялось окказионально для прославления и политического престижа того или иного правителя. Слово «царь» в древнерусских летописях было обозначением восхваляемого князя с использованием византийских приемов красноречия, а не титулом в строгом смысле этого понятия [Горский 2023, с. 121–122]. В Степенной книге Ф.Ф. Постникова-Парфеньева 1670 г. князь Владимир назван «самодержцем», с которого начался

род «царствующих» правителей Руси, Ольга же поименована лишь «предтечей русского рода»⁶. На других известных нам изображениях царских древ XVII в. эти персоны обозначены как «князь» и «княгиня». Создатели же рассматриваемой гравюры прямо «присваивают» им царские титулы, представляя их царственными предками Романовых. Это обстоятельство подтолкнуло нас к поиску иных иконографических образцов, которые могли быть использованы Иоанном Максимовичем и исполнявшим его заказ гравером.

Наше внимание привлекли гравюры французского мастера репродукционной графики Филиппа Томассена (Philippe Thomassin, 1562–1622)⁷. В конце XVI в. он награвировал родословное древо Бурбонов, которым активно пользовались потомки династии, такие, например, как принцы Конде. Гравюра в этот же период неоднократно воспроизводилась разными издателями с небольшими изменениями в деталях⁸.



Ил. 3. Филипп Томассен. Родословное древо Бурбонов. 1590 г.
Bibliothèque nationale de France. G. 152 112

⁶ Степенная книга. 1670 // ОР РГБ. Ф. 178 (Музейное собрание). № 4288. Л. 12, 63.

⁷ О Томассене подробнее см.: *Grivel M. Thomassin // The dictionary of art. In 34 vol. / Ed. by J. Turner. N.Y., 1996. Vol. 30. P. 746.*

⁸ См., например, эстампы из собрания Британского музея: *Généalogie de la royale maison de Bourbon. 1589–1599. BM, 1859, 0514.317.1215; Genealogia Regiæ domus Borboniæ. 1595. BM, 1927, 1008.378.*

Древо Бурбонов Ф. Томассена получило популярность не только во Франции. Одно из недавних исследований показывает, что оно использовалось в качестве образца для визуальной генеалогии английской королевской семьи [Walsham 2023, p. 207]. На французские придворные и династические традиции ориентировались и в Речи Посполитой [Польская 2016], с которой Киев и Чернигов имели длительные культурные связи. Не исключено, что оттиск гравюры древа Бурбонов мог находиться в обширном и разнообразном собрании гравированных образцов в Киевской лаврской и Черниговской архиепископской типографий.



*Ил. 4. Людовик IX Святой и Маргарита Прованская.
Фрагмент гравюры Филиппа Томассена
«Родословное древо Бурбонов»*

В нижней части французской гравюры, у основания древа, изображены благочестивые предки Бурбонов Людовик IX Святой и его супруга Маргарита Прованская. Бурбоны XVI в. были младшей ветвью Капетингов, утвердившейся на троне после пресечения их старшей ветви Валуа [Эльфонд 2006]. Но и первые Романовы в своей династической концепции представляли себя «младшими Рюриковичами» [Сиренов 2017]. Позы и жесты персон «предков» на французской и западнорусской гравюрах похожи, а зеркальное расположение на них мужской и женской фигур может объясняться особенностями техники гравирования с образца, при которой

композиция переворачивалась, меняя местами левую и правую стороны. Ольга и Владимир, по образу французской королевской четы, изображены как благоверные властители – основатели династии христианских правителей (в их случае, Русского государства), хотя были не супругами, а бабушкой и внуком. Об их статусе святых свидетельствуют только нимбы вокруг голов.



*Ил. 5. Владимир Святой и княгиня Ольга.
Фрагмент гравированного титула «Алфавита»
Иоанна Максимовича*

«Святость» власти династии Романовых на лозе подчеркнута образами князей Бориса и Глеба в нижних круглых картушах. Их изображения имеют соответствующие подписи: «святой Борис» и «святой Глеб». При этом оба представлены в царских одеждах и с коронами на головах. Примечательно, что эти чтимые во святых князья были среди тех, к кому в русских средневековых источниках прилагался термин «царь» [Горский 2023, с. 121], т. е. их образы имеют определенное отношение к истории бытования этого титула в политической культуре Руси. Таким образом, четыре святых «царя» символизируют благоверность происхождения Русского государства, доставшегося Романовым в наследство от Рюриковичей.

Больше никаких других представителей «старой династии» или церковной иерархии, сыгравших ключевые роли в становлении светской и духовной власти на Руси на этой лозе, в отличие от царских древ XVII в., создававшихся в России XVIII в., нет. Здесь размещены только медальоны с условными «портретами» членов семьи Петра I, начиная с патриарха Филарета и царя Михаила Фе-

доровича и заканчивая царевичами Алексеем Петровичем и Александром Петровичем. Анализ перечня персон, изображенных на лозе, показывает специфику этого древа по отношению к предшествующим визуальным конструкциям дома Романовых. Из единорядных братьев Петра от первого брака Алексея Михайловича с Марией Ильиничной (Милославской) в «царское родословие» включены только умерший молодым наследник престола Алексей Алексеевич и венчаные на царство Федор Алексеевич и Иван Алексеевич. Остальные представители ветви Романовых-Милославских на древе отсутствуют. Это можно было бы объяснить их смертью в детском возрасте, если бы на лозе не было медальона царевича Алексея Петровича, также умершего в младенчестве и не задействованного в государственно-политических проектах династии. Древо в данном случае довольно явным образом отредактировано в пользу «младшей» ветви Романовых-Нарышкиных, которая началась с Петра I, что выглядит своеобразным политическим высказыванием в поддержку безальтернативности единовластия правящего государя и его прямого наследника. Похожий подход к конструированию визуальной генеалогии использовался и в Европе раннего Нового времени⁹.

На родословных древах европейских династий часто изображены не только представители владетельного рода по мужской линии, но и их супруги¹⁰. В России до петровского времени женщины не принимали активного участия в жизни государства, поэтому у них не было определенного места в визуальном царском родословии. В композициях древ XVII в. они чаще всего помещаются на ктиторскую позицию у корней (княгиня Ольга, царицы Мария Ильинична (Милославская) и Наталья Кирилловна (Нарышкина)), что соответствовало иконописной традиции [Преображенский 2012]. Исключением было изображение царицы Марии Ильиничны на семейном древе царя Алексея Михайловича на входной гравюре «Род правых благословится» в книге Лазаря Барановича «Меч духовный»¹¹. Но у этой композиции был особый смысл – представить

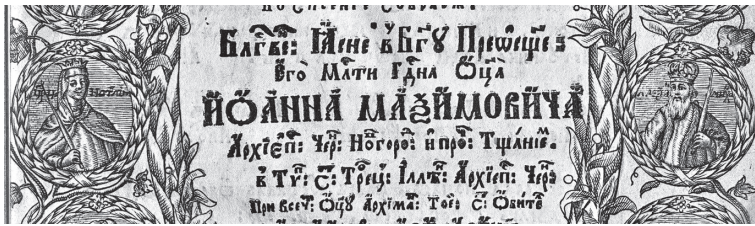
⁹См., например, уже упомянутые в этой статье древа Бурбонов и Конде.

¹⁰ См., например, миниатюру Антониу ди Оланды и Симона Бенеша «Гереалогия королей Португалии» 1530–1534 гг. из рукописи Британской библиотеки в Лондоне (Fólio 7r da “Genealogia dos Reis de Portugal”, MS. 12531, British Library: Tavoá Primeira dos Reys – Tronco do Conde Dom Anrique). URL: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_12531_f001r (дата обращения 23.11.2023).

¹¹ Лазарь (Баранович). Меч духовный. Киев, 1666. Л. 2.

царскую семью как род «правых» государей, защитников православной веры в канун Конца света [Сукина 2020].

На лозе Романовых из «Алфавита» Иоанна Максимовича персону женского пола, возможно, впервые в русской визуальной генеалогии включена в основную конструкцию родословия династии как ее равноправный «предок». Это изображение имеет подпись «Царица Наталия». Медальон с ним расположен на левой ветви точно напротив медальона Алексея Михайловича (на правой ветви). Женщина изображена в царской короне. Жезл в ее руке идентичен жезлу царя. Все эти факты позволяют идентифицировать данное изображение как условный «портрет» царицы Натальи Кирилловны (Нарышкиной), второй жены Алексея Михайловича и матери Петра I¹². С точки зрения европейских традиций визуальной генеалогии включение в царское родословие именно этого образа выглядит вполне логичным: от Натальи Кирилловны пошла утвердившаяся на престоле ветвь Романовых-Нарышкиных. После свержения в 1689 г. регентши царевны Софьи царице Наталье досталась роль правительницы при молодых государях Петре и Иване.



Ил. 6. Царица Наталия Кирилловна и царь Алексей Михайлович
Фрагмент гравированного титула «Алфавита»
Иоанна Максимовича

⁹ См., например, уже упомянутые в этой статье древа Бурбонов и Конде.

¹⁰ См., например, миниатюру Антониу ди Оланды и Симона Бенеша «Гереалогия королей Португалии» 1530–1534 гг. из рукописи Британской библиотеки в Лондоне (Fólio 7r da “Genealogia dos Reis de Portugal”, MS. 12531, British Library: Tavoia Primeira dos Reys – Tronco do Conde Dom Anrique). URL: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_12531_f001r (дата обращения 23.11.2023).

¹¹ Лазарь (Баранович). Меч духовный. Киев, 1666. Л. 2.

¹² А.В. Сиренов без дополнительной аргументации считал его изображение царевны Натальи Алексеевны – родной сестры Петра I. См.: Родословные древа русских царей XVII–XVIII вв. С. 50.

Новым для российской визуальной генеалогии является и еще одна деталь рассматриваемой композиции. Над деревом, в верхней части титульного листа, на фоне солнечного диска в облаке с парящими херувимами изображен Бог Отец. Жестами обеих рук он благословляет царствующий дом. Если царь Алексей Михайлович в литературе и публицистике своего времени ассоциировался с Христом, то Петра I, как и некоторых других европейских монархов этого времени (в первую очередь, французских королей), обладавших абсолютной властью над подданными, стали сопоставлять с другой ипостасью Святой Троицы, мыслить не как «спасителя», а как «отца» государства и использовать для его прославления иную вербальную и визуальную символику [Гребенюк 1989; Сазонова 2006, с. 363–482].



*Ил. 7. Бог Отец благословляет род Петра I
Фрагмент гравированного титула «Алфавита»
Иоанна Максимовича*

Итак, в отличие от спиритуальных царских родословий XVII столетия, в основе которых лежал иконописный образ «древа Иессеева» и представления о «святости», благоверии и благочестии правящего рода, в Лозе Романовых из «Алфавита» использованы элементы композиционных схем, символики и стилистики, известные по светским родословным деревьям европейских властителей. Легендарные «святые предки» находятся у корня, остальные изображенные – реальные члены семьи Петра I, включая одну женскую персону – мать царя Наталью Кирилловну. Дерево визуализирует новые политические идеи и ценности, активно формирующиеся в петровском абсолютистском государстве на основе европейских моделей.

Литература

Горский 2023 – Горский А.А. Политическое развитие средневековой Руси. М.: Наука, 2023. 245 с.

- Гребенюк 1989 – *Гребенюк В.П.* Эволюция поэтических символов российского абсолютизма (от Симеона Полоцкого до М.В. Ломоносова) // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII в. М.: Наука, 1989. С. 188–200.
- Клапш-Зубер 2002 – *Клапш-Зубер К.* От священной истории к наглядному изображению генеалогий в X–XIII вв. // Одиссей: Человек в истории. 2002. М.: Наука, 2002. С. 200–227.
- Польская 2016 – *Польская С.А.* “Osoba panska umiera, korona nie umiera”: французские коннотации польского политического церемониала // Российско-польский исторический альманах. Вып. 8. Ставрополь; Волгоград: Изд-во Северо-Кавказского федерального университета, 2016. С. 12–18.
- Преображенский 2012 – *Преображенский А.М.* Ктиторские портреты средневековой Руси: XI – начало XVI в. М.: Северный паломник, 2012. 542 с.
- Сазонова 2006 – *Сазонова Л.И.* Литературная культура России: Раннее Новое время. М.: Языки славянских культур, 2006. 896 с.
- Сиренов 2017 – *Сиренов А.В.* Концепция династической монархии в России XVII – первой половины XVIII в. // Древняя Русь после Древней Руси. М.: Политическая энциклопедия, 2017. С. 345–357.
- Соловьев 2013 – *Соловьев Ю.П.* Святитель Иоанн Максимович // Вопросы истории. 2013. № 2. С. 122–133.
- Сукина 2020 – *Сукина Л.Б.* «Род царствия благословится»: два случая интерпретации богоизбранности правящего дома Романовых в русской художественной культуре второй половины XVII – начала XVIII в. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 3. С. 115–131.
- Сукина 2022 – *Сукина Л.Б.* Воображаемое древо: как первые Романовы изобретали для себя царскую родословную. М.: Проспект, 2022. 128 с.
- Эльфонд 2006 – *Эльфонд И.Я.* Эволюция династического мифа в культуре Франции позднего Средневековья // Священное тело короля: Ритуалы и мифология власти. М.: Наука, 2006. С. 345–364.
- Walsham 2023 – *Walsham A.* Generations: age, ancestry, and memory in the English reformations. Oxford: Oxford University Press, 2023. 576 p.

References

- Gorskii, A.A. (2023), *Politieskoe razvitie srednevekovoi Rusi* [Political development of Medieval Russia], Nauka, Moscow, Russia.
- Grebenuk, V.P. (1989), “The evolution of poetic symbols of Russian absolutism (from Simeon of Polotsk to M.V. Lomonosov)”, *Razvitie barokko i zarozhdenie klassitsizma v Rossii XVII – nachala XVIII v.* [The evolution of Baroque and the emergence of classicism in Russia in the 17th – early 18th centuries], Nauka, Moscow, USSR, pp. 188–200.

- Klapisch-Zuber, Ch. (2002), "From sacred history to visual representation of genealogies in the 10th – 13th centuries", *Odissei: Chelovek v istorii* [Odysseus. The man in history], Nauka, Moscow, Russia, pp. 200–227.
- Pol'skaia, S.A. (2016), " 'Osoba panska umiera, korona nie umiera' ». French connotations of Polish political ceremony", in *Rossiisko-pol'skii istoricheskii al'manakh* [Russian-Polish historical almanac], Severo-Kavkazskii federal'nyi universitet, Stavropol', Volgograd, Russia, vol. 8, pp. 12–18.
- Preobrazhenskii, A.M. (2012), *Ktitorskie portrety srednevekovoi Rusi: XI – nachalo XVI v.* [Ktitor portraits of Medieval Russia. 11th – early 16th centuries], Severnyi palomnik, Moscow, Russia.
- Sazonova, L.I. (2006), *Literaturnaya kul'tura Rossii. Rannee Novoe vremia* [Literary culture of Russia. Early Modern Times], Yazyki slavianskikh kul'tur, Moscow, Russia.
- Sirenov, A.V. (2017), "The concept of dynastic monarchy in Russia in the 17th – first half of the 18th centuries", in *Drevnyaya Rus' posle Drevnei Rusi* [Old Russia after Ancient Russia], Politicheskaya entsiklopediya, Moscow, Russia, pp. 345–357.
- Solov'ev, Yu.P. (2013), "Saint John Maksimovich", *Voprosy istorii*, no. 2, pp. 122–133.
- Sukina, L.B. (2020), " 'The regnal family be blessed'. Two cases of interpretation of the divinely chosenness of the ruling house of Romanovs in Russian artistic culture of the second half of the 17th – early 18th centuries", *RSUH/RGGU Bulletin: "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies"*, Series, no. 3, pp. 115–131.
- Sukina, L.B. (2022), *Voobrazhaemoe drevo: kak pervye Romanovy izobretali dlya sebya tsarskuyu rodoslovnuyu* [An imaginary tree. How the first Romanovs invented a tsar genealogic tree for themselves], Prospekt, Moscow, Russia.
- El'fond, I.Ia. (2006), "The evolution of dynastic myth in the culture of France in the late Middle Ages", in *Svyashchennoe telo korolya: Ritualy i mifologiya vlasti* [The sacred body of the king. Rituals and mythology of power], Nauka, Moscow, Russia, pp. 345–364.
- Walsham, A. (2023), *Generations: age, ancestry, and memory in the English reformations*, Oxford University Press, Oxford, UK.

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, Веськово, 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

Осетинские башни-святителища в урочище Ерман

Сергей А. Яценко

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

Аннотация. Рассмотрены особенности трех башен в селениях Верхний и Средний Ерман у истоков Большой Лиавы в Южной Осетии, на высоте около 2200 м. Эта территория заселялась с севера, из Куртатинского ущелья. На углах этих башен или на каждой стороне изображена серия граффити, в том числе по 4–5 знаков-тамг и солярные знаки. Такие башни имели вход, ориентированный на юг, и находились ниже остальных. Рядом с ними находились свободные площадки и небольшое здание. Вероятно, это башни-святителища (дзуар маэсыг), но эта функция была у них не первоначальной. Она возникла после уменьшения военных опасностей для тех башен, кланы которых имели прославленных предков. Такие башни обычно принадлежали наиболее влиятельным кланам. Молитвы и жертвоприношения проводили несколько пожилых мужчин, а пиры-кувды проводились снаружи. Справа от входа изображались эмблема патронимии (подчас ее окружали солярные знаки), которой принадлежала башня, а также 3–4 тамги знаков других патронимий. Иногда у такой башни лежал плоский камень, на котором писали свои инициалы участники молитв и банкетов.

Ключевые слова: башни-святителища, осетины, особенности функционирования, граффити, тамги патронимий, Ерман, Южная Осетия

Для цитирования: Яценко С.А. Осетинские башни-святителища в урочище Ерман // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 2. С. 108–117. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-108-117

The Ossetian towers-sanctuaries of Erman Valley

Sergei A. Yatsenko

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

Abstract. The author describes the features of three towers in the Upper and Middle Erman Villages at the source of the Big Liakhva in South Ossetia, at an altitude of about 2200 m. The area was inhabited from the north, out of the

Kurtaty Gorge. On the corners of these towers or on each side there is a series of graffiti, including 4–5 tamga-signs and solar signs. Such towers had an entrance oriented to the south and stood below the others. Next to them there were vacant areas and a small building. Those are probably sanctuary towers (*dzuar mæsyg*), but it was not their original function. The feature came about after diminishing the war dangers for towers owned by clans that had illustrious ancestors. Such towers usually belonged to the most influential clans. The prayers and sacrifices were performed by a few elderly men, and the *kuvd* feasts were held outside. To the right of the entrance was depicted the emblem of the lineages (sometimes surrounded by solar signs) to which the tower belonged, as well as 3–4 tamga-signs of other lineages. Sometimes near such a tower there was a flat stone on which participants in prayers and banquets wrote their initials.

Keywords: towers-sanctuaries, Ossetians, features of functioning, graffiti, tamga-signs of lineages, Erman, South Ossetia

For citation: Yatsenko, S.A. (2024), “The Ossetian towers-sanctuaries of Erman Valley”, *RSUH/RGGU Bulletin, “Literary Theory, Linguistics, Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 108–117, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-108-117

Урочище Ерман находится у самых истоков р. Большая Лиахва, где на высоте 2100–2200 м расположены три небольших горных селения – *хъæу* – Верхний, Средний и Нижний Ерман (верхнее из них заброшено). Эти селения относятся к небольшому району Урстуалтæ или Куырттатаæ, заселение которого осетинами связывается прежде всего с выходцами из северного Куртатинского ущелья; населенные пункты здесь обычно находятся на южных, лучше прогреваемых солнцем склонах – *хуссартæ*. Долина речки Ермандон (текущей в направлении юго-восток – северо-запад) представляет немалый интерес для исследования разных сторон культуры осетин. Крестьяне жили здесь в условиях сурового климата высокогорья и имели среди соседей славу людей со сложным характером, которые также не смогли хорошо наладить свой быт. Однако в этом «краю башен» ерманцы смогли прославиться и качеством своих каменных башен – *мæсыг* [Сланов 2017, с. 18–19], принадлежавших отдельным группам родственных семей – патронимиям или нередко формально – более крупным единицам, кланам-фамилиям – *мыггаг* (помощь в строительстве и т. п.). Всего в трех селениях у речки Ермандон сохранились в разной степени десять таких построек, и три из них в верхнем и среднем высокогорье заслуживают особого рассмотрения. Уникальной спецификой Верхнего Ермана можно считать то, что только здесь на всех вполне сохранившихся башнях есть серия граффити, среди которых – знаки-тамги.

Граффити на постройках этого урочища анализировались мною по итогам этнографической экспедиции с владикавказским коллегой А.А. Слановым, организованной в июле 2023 г. [Яценко, Сланов, Хутинаев 2023, с. 560–565, 570–571]. К сожалению, один из углов каждой башни был, как обычно, аккуратно взорван имперской армией между 1830 и 1850 гг. в связи с «волнениями» местных осетин, однако от всех трех построек осталось достаточно много, чтобы сделать ряд интересных наблюдений (ил. 3).

При этом две башни в Верхнем Ермане (Короевых и нижняя Джелиевых) и одна – в Среднем Ермане (нижняя у Фарниевых) имеют одно любопытное отличие от тех, что известны в других горных районах проживания осетин. Здесь на всех трех сохранившихся углах или на каждой из стен представлены граффити, выбитые в камне серий точечных ударов и включавшие, среди прочего, по 4–5 разных знаков-тамг; при этом можно считать, что крупная тамга основных хозяев (строителей) башни здесь находилась на почетном месте справа от входного проема (у Короевых она «осеялась» двумя крестами, а снизу – свастикой) (ил. 4, 1–3). Первая, уникальная деталь оформления стен позволила мне предположить в упомянутой статье, что речь идет об упоминаемых этнографами нескольких особых башнях-святилищах – *дзуар маэсыг*. Увы, какие именно башни в Верхнем Ермане указали информаторы как «святые», этнографы не упоминают (ср. [Сланов 2017, с. 21, 35, 49–50, 92; Чибиров 2020, с. 103–104]). Сакральная функция этих башен была вторичной, поздней, оформившейся уже после того, как с начала XIX в. эти укрепления перестали служить реальной защитой; по мнению К.К. Кочиева, будущие башни-святилища ассоциировались со знаменитыми предками. В связи с Новым годом и по другим поводам у них устраивали моления с жертвоприношениями; здесь также позволялось совершать «удаленные» моления покровителям тех святых мест, до которых в данный момент было далеко или из-за погоды трудно добраться. В башнях хранились необходимые для молений предметы, а в их стены подчас могли замуровать ценные приношения (в одном случае в Верхнем Ермане в 1926 г. там достоверно была найдена серия серебряных монет), а также шампуры для жертвенной еды и т. п. Со слов информатора Л.А. Чибирова (которые стоит проверить), башни-святилища были именно семейными святынями; не только молитвы и жертвоприношения, но и связанные с ними пиры-кувды происходили здесь в их небольшом внутреннем пространстве.

Несмотря на связь большинства жителей с куртатинцами, в самом Куртатинском ущелье (в Цимити и др.) близкие серии граффити на всех сторонах/углах башен, с тамгами, неизвестны

(ср. [Яценко 2023, ил. 12]), и речь явно идет об обычае, возникшем в конкретной общине уже после переселения в верховья Большой Лиахвы. Отмечу, что на еще одной башне (в заселенном куртатинцами же более северным с. Галуата) гравировки необычно размещались на пороге входного проема башни и потому уже 20 лет назад были стерты и едва заметны [Сланов 2017, с. 17] (ныне этот участок разрушен).

В двух случаях башни с сериями таких изображений принадлежали наиболее уважаемым кланам обоих селений, ведущим свои генеалогии от куртатинцев (Джелиевы, Фарниевы) и имевшим не единственную, а по две построенных рядом башни. У них также фамильный склеп, похоже, отличался от таковых у соседней изолированным размещением (на своем участке у жилого дома), а также имел на фасаде серии граффити (Фарниевы) либо отличался своим типом (у Джелиевых – наземный, а не полуподземные, как у остальных) [Яценко, Сланов, Хутинаев 2023, с. 570–571]. Возникает вопрос: нельзя ли выявить какие-либо еще дополнительные детали функционирования ерманских башен-святилищ? В этом случае письменные сведения и устные информаторы нам уже не помогут. Придется обратиться к самим башням, к окружающим их полуразрушенным и разрушенным постройкам, к их природному окружению. Все эти объекты, к сожалению, молчат. Посмотрим, захотят ли они нам поведать что-нибудь интересное.

Обратимся для начала к пространственным характеристикам башен. Вероятные башни-святилища отличаются от прочих соседних и в этом. Во-первых, они ориентированы входом на южный сектор, в сторону речки, тогда как «обычные» соседние башни – на восточный сектор. Во-вторых, они всегда находятся ниже близлежащих башен; это особенно наглядно в случае соседних парных башен одной фамилии (Хебосты / Джелиевых, Хъæвдынты / Фарниевых), и соответственно – ближе к речке Ермандон. Это относится и к упомянутой башне из «куртатинского» селения Галуата. Конечно, ориентация самих башен (на склоне и т. п.) и входов в них зависела прежде всего от потребностей обороны (они должны были затруднить проникновение в башню врагов), но и приведенные наблюдения игнорировать не стоит.

К сожалению, планы двух селений в Ермане никогда не составлялись (при этом Верхний Ерман заброшен после переселения 1944 г., а Средний обитаем частично). Однако детали планировки этих селений со всеми стенами заброшенных домов, различных оград и т. п. неплохо видны на космических снимках в Google.mars (надо заметить, что в советское время многие стены на большую часть их высоты явно были разобраны на камень). При этом в

Среднем Ермане нижняя башня Фарниевых находится в центре селения, у устья небольшой ложбины. Это селение имеет ясно организованное сакральное пространство: оно как бы окаймляется с трех сторон святилищами на небольших холмах (у березовых рощиц с двух противоположных краев – Уастырджи с северо-востока и Стыр Хуцау с северо-запада, у главного въезда с запада – Уацилла), а за северным краем тянется цепочка полуподземных склепов. Старое ядро селения находится в западной части; здесь расположены и все башни (ил. 1, 2). Вероятная башня-святилище не имеет пристроенных к ней впритык построек и капитальных оград, но при этом в 3 м южнее находится небольшое здание (сегодня используемое под хлев) (ил. 2, 3–4). Верхний Ерман отличался более плотной застройкой в форме неправильного овала, с запада ограниченного ложбиной с родником, а с востока – началом довольно крутого подъема к главному здесь Святилищу Красного (Сырхыдуар) (ил. 1); все три святых места здесь находились к востоку, ближе к Кельскому перевалу. Две интересующие нас башни как бы маркировали края селения с юга (у спуска к речке – нижняя Желиевых) и с востока, в начале пути к святыне (Кароевых), тогда как фамильные склепы в основном располагались рассеянно на северо-западе – западе. Башня Желиевых имеет остатки ограды с двумя секциями с северо-запада и следы небольшой жилой (?) постройки с северо-востока (ил. 2), а башня Кароевых – остатки оград и небольшого дома (?) из двух секций с юга (ил. 2, 1). Иными словами, несмотря на разборку стен и оград на камень и частичное их обрушение, ясно, что в непосредственной близости от каждой из башен имелось небольшое строение, возможно жилое. Не менее важно, что к каждой башне примыкал довольно большой участок, свободный от любых построек.

Рассмотрим теперь специфические особенности трех башен (они описаны сверху вниз по течению реки).

Башня Кароевых сохранилась в Верхнем Ермане хуже остальных. Известные здесь знаки гравированы в сходной манере узким долотом. Четыре знака здесь – явные тамги [Яценко, Сланов, Хутинаев 2023, ил. 3] (ил. 3). Наиболее интересна композиция над входом в башню, где хозяйскую тамгу окружают два креста по краям и свастика внизу (ил. 4, 1); остальные знаки (солярные) размещены весьма низко над уровнем земли.

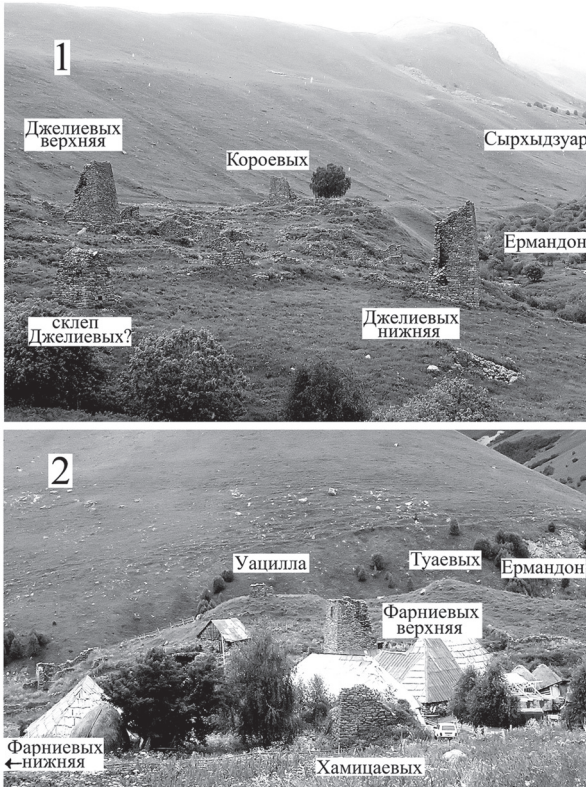
Нижняя башня Желиевых. Вход в нее на юго-восточной стене. Взорван был северо-западный участок, включая северный угол башни. Здесь тоже (за одним исключением) фигуры выбиты однотипным инструментом с узким лезвием. Предполагаемая крупная тамга хозяев изображена справа от входа, на самом углу;

при этом сразу за углом на том же уровне видим «дополняющую» ее неоконченную фигурку лошадки (ил. 4, 2–3). Не менее любопытно то, что из пяти выявленных здесь тамг две пары близких между собой по форме, то есть, видимо, принадлежали близким родственникам. В той же манере выбито на одной из стен и самое позднее из «традиционных» граффити этой башни: «С.А.Д(железиев). Р(ождества Христова) 1920». Это время очередного восстания осетин против правительства Грузии летом 1920 г., вызвавшее как массовую гибель населения, так и его бегство за Кавказский хребет.

На *нижней башне Фарниевых* тамга хозяев также нанесена явно справа от входа (родственный знак видим на противоположной стороне постройки). Довольно странно то, что этот самый крупный и находящийся на престижном месте знак был многократно и небрежно перечеркнут явными недоброжелателями (ил. 4). Как и на предыдущей башне, мы видим здесь фигуры (тамги) по обе стороны от угла и на одном уровне (и даже на одном угловом камне). Видимо, с происходившим в башне связан один уникальный объект: неподалеку от входа в башню слева лежит окатанный рекою и уплощенный валун светло-серого гранита 2 м в длину (ил. 4, 5). Он довольно плотно покрыт множеством инициалов около десятка мужчин из клана/фамилии Фарниевых, обязательно включающих букву «Ф.». Можно думать, что инициалы маркируют участие в одной или нескольких важных встречах родственников, начинавшихся с молитвы в башне и заканчивавшихся застольем вне ее, неподалеку от камня.

Теперь попробуем проверить уже приводившуюся информацию о сугубо семейной принадлежности этих предполагаемых башен-святителищ. Наличие на каждой из них серии аккуратно вырезанных и разных по форме тамг (которые были скорее эмблемами патронимий, в редких случаях – кланов/фамилий) говорит нам о присутствии при обрядах у таких башен немало числа родственников-мужчин (формы тамг в одной патронимии у осетин подчас сильно различались). Могли ли квадратная башня с маленьким внутренним помещением на этаже длиной всего 3–3,5 м (внешний размер стен в основании – 6,1–6,3 м) принять участников праздничного застолья [Чибиров 2020, с. 104]? Такой вариант исключается. К тому же, считать такие башни собственностью конкретных семей нет оснований: они обычно принадлежали патронимии. Думаю, справедливо мнение К.К. Кочиева о том, что здесь могли находиться в праздничный день лишь три старейшины, совершавшие моление богу, Уастырджи и покровителю данного святителища. Застолье – кувд – происходило на площадке у башни (такие есть, как уже

говорилось, у каждой из них), а в плохую погоду – в сравнительно небольших зданиях, которые тоже располагались у каждой из этих башен. Думается, в таких застольях регулярно участвовали люди из тех 4–5 патронимий, знаки которых вырезаны для обозрения на изучаемых башнях Ермана.



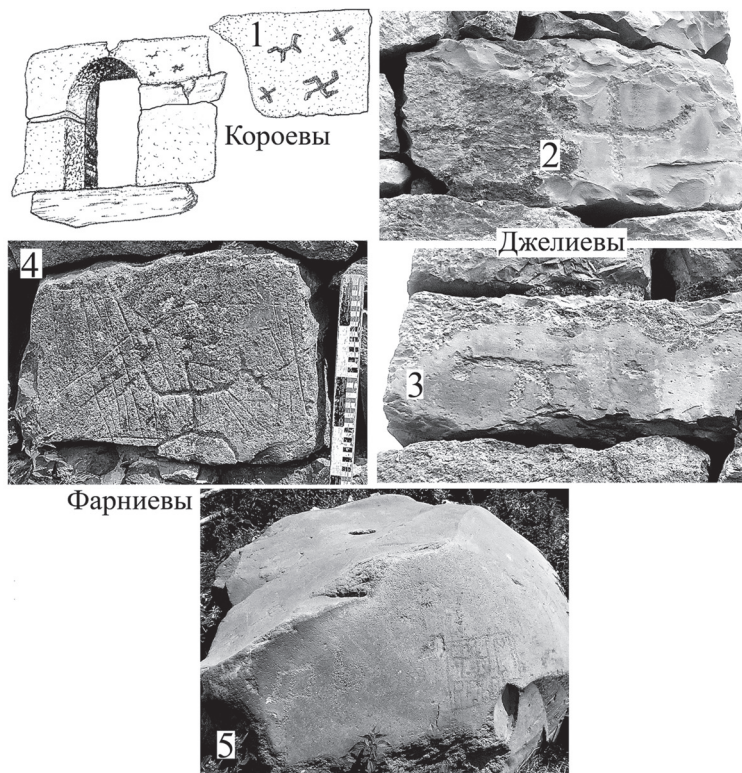
Ил. 1. Основная застройка селений:
 1 – Верхний Ерман, вид с юго-запада;
 2 – Средний Ерман, западная часть, вид с севера.
Фото автора



Ил. 2. Ограды и пристройки у башен:
 1 – вид с северо-запада; 2 – вид с востока;
 3 – вид с северо-запада; 4 – вид с юго-запада.
 Фото автора



Ил. 3. Планы башен с местами подрыва, линиями прилегающих построек, граффити солярных символов и тамг.
 Рисунок автора



Ил. 4. Детали оформления башен и их окружения:
 1, 2, 4 – предполагаемые тамги хозяев башен;
 3 – граффити лошади; 5 – камень с надписями молящихся
 из фамилии Фарниевых.

Фото автора

Благодарности

При написании статьи для меня были очень полезны любезные консультации Л.А. Чибирова и К.К. Кочиева.

Acknowledgements

The author sincerely thanks L.A. Chibirov and K.K. Kochiev for information they provided.

Литература

- Сланов 2017 – *Сланов А.А.* Исторические области Южной Осетии. Владикавказ: ИПП им. В.А. Гассиева, 2017. 224 с.
- Чибиров 2020 – *Чибиров Л.А.* Поселения и жилища осетин. Владикавказ: Ир, 2020. 256 с.
- Яценко 2023 – *Яценко С.А.* О некоторых группах осетинских и аланских тамг // Из истории культуры народов Северного Кавказа / Под ред. Ю.А. Прокопенко, С.Н. Малахова. Ставрополь; М.: Печатный двор, 2023. Вып. 16. С. 436–468.
- Яценко, Сланов, Хутинаев 2023 – *Яценко С.А., Сланов А.А., Хутинаев А.Х.* Осетинские граффити на постройках верховьев Большой Лиавы // Материалы по археологии и истории античного и средневекового Причерноморья. 2023. № 15. С. 555–589.

References

- Slanov, A.A. (2017), *Istoricheskie oblasti Yuzhnoi Osetii* [The historical regions of South Ossetia], IPP imeni V.A. Gassieva, Vladikavkaz, Russia.
- Chibirov, L.A. (2020), *Poseleniya i zhilishcha osetin* [The settlements and houses of Ossetians], Ir, Vladikavkaz, Russia.
- Yatsenko, S.A. (2023), “On some groups of the Ossetian and Alanian tamgas”, in Prokopenko, Yu.A. and Malakhov, S.N., eds., *Iz istorii kul'tury narodov Severnogo Kavkaza* [From the cultural history of the peoples of the North Caucasus], iss. 16, Pechatnyi dvor, Stavropol', Moscow, Russia, pp. 436–468.
- Yatsenko, S.A., Slanov, A.A. and Khutinaev, A.Kh. (2023), “Ossetian graffiti on the buildings in upper Big Liakhva basin”, *Proceedings in Archaeology and History of Ancient and Medieval Black Sea Region*, no. 15, pp. 555–589.

Информация об авторе

Сергей А. Яценко, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; sergey_yatsenko@mail.ru

Information about the author

Sergei A. Yatsenko, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; sergey_yatsenko@mail.ru

«Новое искусство» и культура XX века

УДК 791.42(479.24)

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-118-134

Пространство женской свободы в кинематографе Азербайджана 1920–1930-х гг.: между адатом и советской идеологией

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. В статье рассмотрен кинематограф Азербайджана как феномен национального искусства в переходный период на стыке авангардистских тенденций 1920-х гг. и формирования большого сталинского стиля в первой половине 1930-х гг. В это время режиссеры республики, как и многие авторы по всему Советскому Союзу, приковали свое внимание к решению женского вопроса. Локальная специфика в сочетании с особенностями кросс-культурного и межрегионального диалога в киноискусстве приводила к формированию общих тематических задач, которые стояли повсеместно, и вместе с тем постепенно проявлялись местные, национальные особенности в подаче материала на киноэкранах. Для исследования фильмического женского пространства свободы выбраны четыре фильма: «Во имя бога» (1925) А.-М. Шарифзаде, «Севиль» (1929) А. Бек-Назарова, «Исмет» (1934) М. Микаилова и «Алмас» (1936) А.-Р. Кулиева, Г. Брагинского. Данный подход дает возможность раскрыть две проблемы – историческую и методологическую. С одной стороны, исследование ранних азербайджанских фильмов позволяет углубить понимание социальных процессов, протекавших в регионе, и способа их отражения в картинах одной из самых плодотворных эпох в истории советского кинематографа. С другой стороны, данное исследование способно продемонстрировать общий процесс междисциплинарной миграции понятий и смежных теорий, позволяющих взглянуть на феномен национального кинематографа через призму идей и концепций междисциплинарного характера.

© Казурова Н.В., Трушкина Е.Ю., 2024

Ключевые слова: национальное искусство, авангард, социалистический реализм, кинематограф, ислам, гендер, пространство, СССР, Азербайджан

Для цитирования: Казурова Н.В., Трушкина Е.Ю. Пространство женской свободы в кинематографе Азербайджана 1920–1930-х гг.: между адатом и советской идеологией // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 2. С. 118–134. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-118-134

The space of women's freedom in Azerbaijani cinema of the 1920–1930s. Between adat and Soviet ideology

Natalia V. Kazurova

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

Ekaterina Yu. Trushkina

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

Abstract. Azerbaijani cinema is considered in the article as a phenomenon of national Art in the transit period on the cross of avant-garde trends of the 1920s and the 'great' Stalinist style of the first half of the 1930s. That time film directors of the republic like many others in the Soviet Union were focused on 'the women's issue'. The local specifics combined with the cross-cultural and interregional dialogue in cinema formed the common thematic tasks that were all across the Soviet Union but the same time, local and national specific emerged on the screens. The article studies four films that explore the 'female space of freedom' such as: "In the Name of God" by A.-M. Sharifzadeh, 1925; "Sevil" by A. Bek-Nazarian, 1929; "Ismet" by M. Mikayilov, 1934 and "Almaz" by A.-R. Kuliev and G. Braginsky, 1936. The approach provides an opportunity to uncover two issues: historical and methodological. On the one hand, the study of early Azerbaijani films allows to deeper the understanding of the social processes that took place in the region and the ways of its representation in Soviet cinema. On the other hand, the study demonstrates the general process of interdisciplinary migration of concepts and related theories, shows the phenomenon of national cinema through the prism of interdisciplinary ideas and concepts.

Keywords: national art, Avant-garde, Socialist realism, cinema, Islam, gender, space, USSR, Azerbaijan

For citation: Kazurova, N.V. and Trushkina, E.Yu. (2024), "The space of women's freedom in Azerbaijani cinema of the 1920–1930s. Between adat and Soviet ideology", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 118–134, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-118-134

В статье будет рассмотрен кинематограф Азербайджана как феномен национального искусства в переходный период на стыке авангардистских тенденций 20-х годов и формирования большого сталинского стиля 1930-х гг. Для детального, предметного исследования «женского вопроса»¹ в фильмах 1920–1930-х гг. в целях выявления национальной специфики, особенностей кросс-культурного и межрегионального диалога в киноискусстве, а также сопоставления тематических и эстетических проявлений локального в сравнении с общесоветским сталинским каноном выбраны четыре фильма, характерные для обозначенного временного интервала: «Во имя бога» (1925) А.-М. Шарифзаде, «Севиль» (1929) А. Бек-Назарова, «Исмет» (1934) М. Микаилова и «Алмаз» (1936) А.-Р. Кулиева, Г. Брагинского.

В СССР кинематограф играл одновременно воспитательную и образовательную роль, а также создавал художественное пространство, образ которого советский человек должен был ассоциировать с территорией свободы. Таким местом свободы выступало прежде всего пространство публичного присутствия граждан страны. Особое внимание уделялось определению границ дозволенного для женщин. Их интеграция в новое общество была одной из важнейших задач по переустройству мира в советский².

Территорией «обмана и одурманивания» в раннем азербайджанском кино в первую очередь выступают культовые сооружения и сакральные места, в которых власть захватили местные муллы. Однако у пространства женской неволи есть свой собственный дополнительный маркер. Дискомфорт и предельную опасность для нее несут самые обыденные и привычные места, и главным

¹ Вариативность теоретико-методологической базы для исследования образа женщины в советском кинематографе представлена в ряде работ [Кнэйт 2020, с. 154].

² Современные исследователи «женского вопроса» в кинематографе подробно анализируют формы и степень влияния издаваемых советской властью декретов, роли партийных органов, советского законодательства и партийно-государственной политики СССР в целом на развитие кинопроизводства в стране [Грибакина 2020, с. 50–60; Смагина 2019, с. 252–261; Шимонова 2020, с. 35–36].

среди них выступает помещение родного дома, в котором, по сюжету, царит затхлая традиционная среда со своими нормами морали и правилами поведения. Чтобы изменить свою судьбу, героине необходимо вырваться физически – из домашнего плена и психологически – из плена рабского сознания. «Задача по слому и перекодированию контекстов, традиционно непрозрачных для больших публичных дискурсов – семейных, соседских, клановых, профессиональных и др. микрогрупповых – воистину являлось первоочередной задачей советской власти» [Михайлин, Беляева 2020, с. 27–29]. Новая жизнь приходит со сменой обстановки и с выходом из патриархальной системы, где дом – не просто синоним традиции и метафора тюрьмы, но буквально источник главного зла (художественный ход, который активно работает и сегодня в кинематографе стран мусульманского региона)³. В каждом из фильмов «Во имя бога», «Севи́ль», «Исмет» и «Алма́с» главная героиня своим собственным жизненным примером демонстрирует зрителям путь к социальной и ментальной свободе.

В указанных лентах все женские персонажи по сюжету оказываются свободны от предрассудков и диктата традиции. Таким безопасным пространством для них становится публичная сфера деятельности (производство, спорт, военное дело, школа и пр.), где велась решающая борьба за слом привычной модели образа жизни, противостояние между советской властью и адатом/исламом. «Основной – скрытой – интенцией сталинского проекта являлось создание тотальной “опрозраченной” и столь же тотальной ритуализированной публичной сферы, в которой поведенческие схемы и риторические конструкции воспроизводились бы нерелексивно» [Михайлин, Беляева 2020, с. 83–84].

Совместный, солидарный женский труд становится основным способом вырваться из-под гнета адата и вступить в новую жизнь. В картине «Во имя бога» крестьянская девушка по имени Зейнаб, сначала подвергшаяся надругательству со стороны местного муллы, потом выданная насильно замуж и чудом бежавшая из деревни в столицу Азербайджана, находит убежище среди прогрессивно мыслящих бакинцев-нефтяников, к которым принадлежит и ее брат. Здесь ей дают приют, не осуждают и проявляют заботу. Девушка буквально спасается от смерти. Севи́ль приходит работать

³Метафора дома как тюрьмы нередко встречается и в современных фильмах мусульманского Востока, например «Яблоко» (1998) С. Махмальбаф, «День, когда я стала женщиной» (2000) М. Мешкини, видеоинсталляция «Биение» (2001) и полнометражный игровой фильм «Женщины без мужчин» (2009) Ш. Нешат и пр.

на ткацкую фабрику в Баку, когда ее бросает муж и отнимает у нее ребенка. Исмет, опозоренная бездетностью, также оказывается среди ткачих. А Алмас, как только занимает пост учительницы в деревне, тут же организует здесь ткацкую артель, чтобы помочь местным жителям вырваться из феодальной зависимости (ил. 1).



Ил 1. Жука Михельсон в роли Исмет

Стоит отметить, что в сталинский период в кинематографе особой мифологизации подвергался образ женщин-руководительниц [Торбург, Добронравов 2021]. В «Исмет» начальница фабрики говорит: «У нас не совсем обычная фабрика... Женщины, работницы, которых вы видите здесь... Они пришли сюда не только в поисках работы... но и в поисках новой, светлой жизни...». Таким образом, в фильме можно наблюдать акцентированное внимание на высоком статусе фабрики как институте поддержки женщин в любых жизненных обстоятельствах, где царит атмосфера сестринства и уюта на рабочем месте⁴. При этом жен-

⁴Смена локаций съемки женщин в пространстве привела и к изменению самого способа визуализации женского образа. «Если с начала 1930-х годов их “заставали” за трудовым процессом (“у станка”) или на митинге, то во второй половине 1930-х к этому добавились торжественные собрания, учеба, праздники, отдых, военная подготовка» [Дашкова 1999, с. 131–155].

щина-директор – это дополнительный стимул к личностному и профессиональному росту и развитию, экранный пример того, что в советской действительности возможно добиться многого своим трудом, в том числе женщине⁵.

Если женщина дореволюционного периода представлялась большевиками жертвой гендерного неравенства и патриархального мироустройства, то на советскую женщину с самого начала возлагалась серьезная миссия продемонстрировать победу новой идеологии. Теперь она рассматривалась как «рабочая единица» [Смагина 2017, с. 172], поэтому в раннем советском кинематографе востребован героический тип женщин, который призван показать гражданам страны и всему миру обновленную модель жизни, радикальные преобразования в частной и публичной сфере, которые принесла Октябрьская революция. Режиссеры акцентируют внимание на переходном состоянии героини из прошлой в новую советскую реальность. Смелые поступки носят самостоятельный, индивидуальный характер. Каждая героиня наделена своим опытом, ей на помощь неизменно приходят представители молодого советского коллектива, но все же ее личный подвиг всегда «связан с индивидуальной работой над собой» [Хлопонина 2017, с. 144].

Судьбы Севиль и Исмет – яркие кинематографические образцы переходного периода на рубеже авангардистских тенденций 1920-х гг. и формирующегося большого сталинского стиля 1930-х гг. Севиль, молодая неграмотная девушка, замужем за банкиром Балашем, который высокомерен и груб со своей женой. Пока Севиль занимается домом и ребенком, старается обеспечить семейный уют, ее супруг пропадает в квартире эмансипированной и экстравагантной красотки Эдиль. Образы женщин в фильме показаны на контрасте. Балаш поддается соблазну и бросает свою застенчивую жену ради Эдиль. Севиль лишается всего разом: семьи, дома, ребенка, которого по законам шариата при разводе у нее забирает муж. Девушка остается без средств к существованию и вынуждена податься в прислуги, но все же не теряет надежды на лучшую жизнь. С приходом советской власти в Баку она с радостью принимает ее, получает достойную работу и занимает свое место в советском обществе. Главной героине Исмет предстоит стать

⁵К образу женщины-руководительницы неоднократно будут возвращаться в советском кинематографе («Член правительства» (1939) И. Хейфиц, А. Захри, «Девушка Араратской долины» (1949) А. Бек-Назаров, «Служебный роман» (1977) Э. Рязанов, «Москва слезам не верит» (1980) В. Меньшов и пр.).

второй женой⁶ Самеда, у которого в первом браке нет детей. От отчаяния первая супруга совершает самосожжение прямо на свадьбе (титры сообщают, что она «не вынесла позора бездетности»). Исмет входит в новый дом, жизнь в котором для нее оборачивается адом. Через некоторое время становится понятно, что Исмет тоже никак не может зачать ребенка, а ее супруг вновь готов взять в жены другую женщину. На Исмет, как и на первую супругу, ложится позор бездетности, которой ее все попрекают. Только благодаря поддержке новых друзей Исмет вырывается из домашнего плена и попадает в советский коллектив.

В приведенных примерах фабрика играет важную роль в эмансипации женщины, но появляется в фильмах скорее как промежуточное звено между прошлой и будущей жизнью героинь. Неквалифицированный труд дает возможность женщине обеспечивать себя самостоятельно без образования и мужской поддержки, а сплоченный коллектив морально поддерживает и подбадривает главных героинь. Однако полноценное внедрение женщины в советское общество и реализация его идеологии в отношении «женского вопроса» происходит благодаря грамотности и обретению женщиной профессии. В картине «Во имя бога» спасительная сила образования пока еще показана не столь артикулированно. В фильме предельно четко продемонстрировано, что невежество ведет к обману религиозными деятелями простого народа, который не может проверить их слов и ничего не знает о науке. Герои картины прозревают, но обозначив проблему, режиссер не делает акцента на сути решения самой проблемы.

В лентах «Севиль» и «Исмет» авторы картин уже предельно отчетливо реализуют мысль о том, что молодые девушки благодаря образованию меняют свою жизнь к лучшему. Кинематограф последовательно проводил в жизнь идею о том, что «ученье – свет, а неученье – тьма». Неграмотные женщины в фильмах выглядели отрицательными персонажами, которые из-за своего религиозного фанатизма отказывались от прогресса и доживали свою тяжелую патриархальную судьбу. В то время как «новая женщина» была нацелена на образование, карьеру, личностный рост и строила светлое будущее вместе с мужчинами. Именно этот образ «идеологически грамотной» женщины [Смагина 2019, с. 262] воплотили на экране актрисы Иззет Оруджева в роли Севиль и Жука Михельсон в исполнении Исмет (ил. 2).

⁶ Не менее ярко о многоженстве рассказывает А. Бек-Назаров в картине «Зарэ» (1926) на примере жизни курдов Армянской ССР.



Ил. 2. Изет Оруджева в роли Алмас

Не менее полно целебная сила знания раскрывается в картине «Алмас», в которой на сей раз И. Оруджева играет уже не безграмотную, а образованную девушку. Молодая учительница Алмас – фигура многоплановая, она берет на себя разные функции по преобразованию деревенской среды, в которую попадает. Ее, казалось бы, основная роль педагога по сюжету оказывается скорее второстепенной. Девушка учит детей танцевать, маршировать, учреждает артель, борется за права женщин и оказывает сопротивление местным феодалам. Самого образовательного процесса в кадре не происходит. Режиссеры используют пространство школы как модель общества, в котором происходит воспитание нового человека по лекалам советской идеологии. В «Алмас» институты образования появляются по принципу властного агента и становятся источником символических смыслов. Публичные пространства, связанные с управлением и образованием, имеют тенденцию к «правильности» [Михайлин, Беляева 2020, с. 27], им противостоят изолированные и непрозрачные сферы частной и маргинальной жизни.

Таким образом, благодаря производству и образованию происходит адаптация женщины к современной советской действительности. Севиль учится грамоте и становится работником женотдела, Исмет в итоге обретает профессию летчицы, Алмас сама занимает почетное место в социальной иерархии Советского Союза и помо-

гает остальным девушкам добиться такого же статуса. Переформатирование морально-этических установок приводит к изменению поведенческих норм и интеграции женщин в советский социум. На всех этапах становления подчеркнута всеобъемлющая помощь новых товарищей героинь; в противовес традиционной патриархальной семье «женщины принимаются в новую коллективную семью» [Смагина 2017, с. 171], которая ориентирована прежде всего на интересы самих девушек, а не тиранов-узурпаторов – отцов и мужей из прошлой дореволюционной жизни.

С приходом советской власти на киноэкранах страны женщины часто работают на исконно мужских работах, одеваются в мужскую одежду и появляются в традиционно мужской общественной сфере, полностью покидая частную [Булгакова 2002, с. 399]. Одним из ключевых способов слома привычной модели женского поведения, связанного с домашним укладом, рождением и воспитанием детей, выступает пропаганда типа женственности, спортивно и милитаристски ориентированного. «Образ летчицы или парашютистки⁷ из всех женских репрезентаций был максимально приближен к доминирующему типу советской мужественности того времени» [Морозова 2009, с. 243].

Поступив на летные курсы, Исмет преодолевает любые преграды на своем пути, доказывая тем самым, что женщина оказывается в состоянии строить социализм наравне с мужчиной даже в столь опасном деле, как управление самолетом⁸. Претерпевают радикальные изменения взгляды Исмет, что невольно провоцирует перелом в сознании ее близких. Первый самостоятельный полет Исмет, в ходе которого она проявляет мужество и выносливость, окончательно переубеждает всех, кто до последнего не верил в нее и ее жизненный выбор, включая родного отца, который теперь по-настоящему гордится своей дочерью. Исмет из забитого существа

⁷ В публичной сфере появляются такие популярные фигуры, как А. Коллонтай, Л. Рейснер – государственные и общественные деятельницы, писательницы; П. Ангелина и В. Гризодубова – женщина-тракторист и женщина-летчик и др. [Шимонова 2020, с. 35]. У эпохи появляются новые советские женские лица.

⁸ В женских журналах 1920 – середины 1930-х гг. печатались фоторепортажи и рассказы от первого лица о железнодорожницах, летчицах, пожарницах, мотоциклистках, связистках, которым порой приходилось проявлять большую настойчивость, преодолевая скепсис и саботаж со стороны коллег-мужчин [Плунгян 2022, с. 123]. В основу сюжета картины «Исмет» легла история первой летчицы Азербайджана Лейлы Мамедбековой (1909–1989).

превращается в уверенную в себе летчицу, пройдя путь от угнетаемой жены и дочери к профессионалу и личности, обладающей влиянием, которое раньше могли себе позволить только мужчины. Исет теперь может позволить себе думать как мужчина, вести себя как мужчина и одеваться как мужчина.

Правильная внешность – залог публичного одобрения и вход в публичное пространство. В немом кинематографе «мимика и жест в кадре прежде всего есть система отношений между героями кадра» [Тынянов 2016, с. 72]. Теперь не только внешность девушки должна быть спортивной/мужской, но и походка, мимика, жесты. Демократизация моды, ношение спортивной одежды как повседневной приводит к изменению всей механики женского тела. Это связано с изменением самого женского типа – «от викторианской степенной дамы к андрогинному шаловливому подростку, девочке-мальчику» [Булгакова 2021, с. 159]. Происходит формирование «нового советского тела» [Михайлин, Беляева 2020, с. 101]. Широкое распространение получает кампания, направленная против традиционного хиджаба и призванная способствовать «опубликованию», а следовательно, «осовечиванию» женского тела.

В азербайджанских фильмах порицание хиджаба становится символом борьбы за гендерное равноправие против опасных для женщин законов адата и шариата. В одном из кадров фильма Севиль сбрасывает платок с головы, с Исет сдувает чадру в момент ее первого пробного вылета, ткань парит где-то в небесах, а на земле Исет встречают аплодисментами и комментируют: «Товарищи, глядите, Исет без чадры!». В раннем советском кинематографе режиссеры «разработали и довели до совершенства способы осмысления вещей в монтажном сопоставлении, в столкновении “очищенных” кадров-знаков» [Германова 1989, с. 160]. Выразительный, эстетически значимый момент снятия хиджаба в обоих фильмах монтажно противопоставлен самой идее женской несвободы. В первом случае снятие платка визуально срифмовано с прохождением героини через решетчатый забор, который прежде ей преграждал путь к свободе, во втором – чадра слетает с Исет пока где-то в городе мужчины кушают и думают, что им по-прежнему принадлежит весь мир. «С внешней стороны патетическое построение – это то, что приводит зрителя в волнение, в экстаз. С внутренней стороны – это кульминация, поднимающая с помощью образа “звучание” определенного явления до пафоса» [Вейцман 1978, с. 164]. Освобождение героинь фильмов от веками предписанного им ношения хиджаба сродни этому пафосу (ил. 3).



Ил. 3. Иззет Оруджева в роли Севиль

Историк искусства Н. Плунгян относит типаж Исет к категории выдвигенки и пишет в своем исследовании, что «с началом второй пятилетки те немногие из восточниц, которые смогли сделать карьеру, превратились в имена нарицательные, политические экраны советского феминизма» [Плунгян 2022, с. 104]. Персонажи, подобные Исет, становились не только образцами для подражания, но и иконами стиля своего времени. Советских красавиц ценили не за изящество и грацию, а за «натуральность и физическую силу (в противоположность хрупкой слабости)» [Булгакова 2002, с. 397]. В отличие от Алмас, где показан сложившийся женский тип эпохи соцреализма, а его формирование вынесено за рамки кадра, Севиль и Исет показаны в переходный момент от старого к новому. Поэтому примечательно, что в этих фильмах мы видим не только представления о бесполом и асексуальном советском обществе, которое в целом начинает формироваться в стране с 1930-х гг. – наоборот, оно показано в момент гендерного слома и гендерных противоречий, а оттого женская красота Исет и Севиль оказывается подсвечена. Только к финалу обеих картин на первый план выдвигаются другие качества женщин: их сила воли, стойкость и выносливость. Однако снятый в 1936 г. «Алмас», согласно духу сталинского соцреализма, возвращает героине клас-

сические атрибуты ее красоты и женственности (любовь к детям, забота, связь с природой и пр.), которые были второстепенными для функционального андрогинного идеала революционной эпохи [Гюнтер 2000, с. 778]. Алмас – молодая девушка крепкого телосложения, одетая по советской моде, но одновременно проявляющая и волевые «мужские» качества, и «женскую» мягкость.

Стоит особенно подчеркнуть, что женские персонажи азербайджанских фильмов красивы и в традиционном облике в хиджабе, и в советской одежде. И. Оруджева в роли Алмас выглядит более крепкой и коренастой, чем Жука в роли Исмет, но обе спортивные, по-советски короткострижены, а главное – никак не могут восприниматься исключительно как «трудовые единицы», труженицы или помощницы мужчины в борьбе с врагом. Эти персонажи привлекательны и обладают киногеничной женской привлекательностью. Исмет в летном обмундировании и кожаном пальто как будто больше имеет от образа *femme fatale*, чем от мужчины. Милитаристский стиль создает образ девушки не асексуальной, а скорее волнующей. Что подтверждает мнение современных исследователей категории женственности в советском кино, которые не согласны с устоявшимся клише в восприятии женского образа актрис в этот период как однотипного, непривлекательно-го и выглядящего по-мужски.

Исследователь А.Н. Неминуций в своей статье пишет, что в 1930-е гг. «категория женственности парадоксальным образом, против действительно существующих правил и ограничений, оказалась представлена с мыслимой полнотой. А это, в свою очередь, вызывает сомнение в достоверности уже постсоветского исследовательского мифа, а, точнее, набора концептуальных матриц, связанных с оценкой идеологических и эстетических категорий советской культуры тридцатых годов прошлого века» [Неминуций 2016, с. 122]. Стоит сравнить образы Севиль, Исмет, Алмас, чтобы заметить разнообразие во внешнем облике героинь. На азербайджанском материале хороши видны и советские каноны моды, стереотипы поведения, новый уклад повседневности, и одновременно локальные, традиционные представления о женской красоте и неизменных приметах образа жизни, с которыми не были готовы расставаться «новые» советские граждане республик, несмотря на свою лояльность власти.

«Во имя Бога» и «Севиль» несут на себе яркий отпечаток формалистского подхода авангардистского кино. Тематику и эстетику «Исмет» скорее можно охарактеризовать как комбо переходного периода – в фильме еще звучат отголоски формализма, но ткань повествования насыщается мотивами, типичными для раннего соц-

реализма. Фильм вышел в 1934 г.⁹, и несмотря на то, что в нем проявляется ряд характерных для 1930-х годов черт, он еще не успел освободиться от клише 1920-х гг. В более чистом виде большой сталинский стиль представлен в «Алмас» 1936 г. [Казурова 2022], в который проникает больше элементов массовой культуры, оказывающих воздействие на аудиторию. Среди кинодраматургов считается, что в советском кино 1930-х гг. скудно представлены любовные фабулы, которые скорее выступали второстепенным ходом в сюжете для показа по-настоящему значимых событий социального или политического свойства [Булгакова 2000, с. 152]. «С конца 1920-х гг. государство... требует <от авторов> доходчивости, вскоре окончательно сливающейся с народностью» [Левченко 2016, с. 204]. В «Алмас» любовная история представлена достаточно ярко и подробно и присутствует скорее как важнейшая примета мелодрамы, столь любимой в регионе. Авангард давит всей своей формализованной мощью, сталинский реализм подстраивается под массового зрителя, и поэтому произведения выстраиваются согласно популярным у народа жанрам и включают в себя национальные мотивы.

Воздействие советской пропаганды на кинематограф Азербайджана 1920-х–начала 1930-х гг. прежде всего проявлялось в борьбе с традиционной моралью, исламом и народными верованиями, властью феодалов и влиятельных религиозных деятелей. Особое место в политике Советского Союза отводилось женскому вопросу. В кинематографе четко очерчены границы физической и ментальной свободы и несвободы для гражданина СССР. Средствами экранного искусства проводилась идея, что советский человек, который вырвался из-под гнета традиции, свободным может стать в окружении единомышленников, новых коллег. Анализ трансформации экранного женского образа от состояния подчинения мужу и адату/нормам шариата к персонажу свободной советской женщины, владеющей профессией и самостоятельно принимающей решения, демонстрирует доминирующую мифо-семантическую позицию: в обозначенный переходный период от авангардистских тенденций к сталинскому соцреализму в азербайджанском кино, как и в фильмах многих других республик, главенствует по-революционному «героический» тип девушки, противостоящей социуму и, в его лице, традиции.

⁹Окончание периода авангардизма в советском кино обычно относят к 1934 г., когда на съезде Союза писателей СССР представили соцреализм в качестве главного «метода» советского искусства, а Г. и С. Васильевы сняли «Чапаева», который рассматривается как поворот кино к соцреализму [Белодубровская 2020, с. 107].

Благодарности

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (РНФ) № 21-18-00518 «Киноатлас СССР: опыт позиционирования многонационального государства» (<https://rscf.ru/project/21-18-00518/>).

Acknowledgements

The research was carried out at the expense of the grant of the Russian Science Foundation (RNF) No. 21-18-00518 “Cinema Atlas of the USSR: The Experience of Positioning a Multinational state” (<https://rscf.ru/project/21-18-00518/>).

Литература

- Белодубровская 2020 – *Белодубровская М.* Не по плану: Кинематография при Сталине. М.: НЛО, 2020. 264 с.
- Булгакова 2000 – *Булгакова О.Л.* Советское кино в поисках «общей модели» // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 146–165.
- Булгакова 2002 – *Булгакова О.Л.* Советские красавицы в сталинском кино // Советское богатство: Статьи о культуре, литературе и кино. СПб.: Академический проект, 2002. С. 391–411.
- Булгакова 2021 – *Булгакова О.Л.* Фабрика жестов. М.: НЛО, 2021. 640 с.
- Вейцман 1978 – *Вейцман Е.М.* Очерки философии кино. М.: Искусство, 1978. 232 с.
- Германова 1989 – *Германова И.Г.* Вещь в художественной системе фильма // Что такое язык кино. М.: Искусство, 1989. С. 152–171.
- Грибакина 2020 – *Грибакина Т.Э.* Конструирование образа женщины в советском кинематографе первой половины XX в. // Философская мысль. 2020. № 5. С. 50–60.
- Гюнтер 2000 – *Гюнтер Х.* Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 743–784.
- Дашкова 1999 – *Дашкова Т.Ю.* Визуальная репрезентация женского тела в советской массовой культуре 30-х годов // Логос. 1999. № 11/12 (21). С. 131–155.
- Казурова 2022 – *Казурова Н.В.* Столкновение советской пропаганды и традиционного образа жизни в азербайджанском кинематографе конца 1920 – середины 1930-х гг. (на примере ролей И. Оруджевой в фильмах «Севи́ль» и «Алма́с») // Исторический курьер. 2022. № 5 (25). С. 103–115.
- Кнэхт 2020 – *Кнэхт Н.П.* Эволюция образа советской женщины в российском кинематографе: история и современность // Экономические и социально-гуманитарные исследования. 2020. № 2 (26). С. 153–159.

- Левченко 2016 – *Левченко Я.С.* Контрапункт к мейнстриму: Управление звуком в советском кино начала 1930-х гг. // Русская интеллектуальная революция 1910–1930-х гг. М.: НЛО, 2016. С. 190–204.
- Михайлин, Беляева 2020 – *Михайлин В.Ю., Беляева Г.А.* Скрытый учебный план: антропология советского школьного кино начала 1930 – середины 1960-х гг. М.: НЛО, 2020. 584 с.
- Морозова 2009 – *Морозова Е.А.* Семантика женской сексуальной привлекательности в советской культуре 30-х годов // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 117. С. 341–345.
- Неминуций 2016 – *Неминуций А.Н.* Категория женственности в советском кино 1930-х гг. // Вестник Псковского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2016. № 3. С. 117–122.
- Плунгян 2022 – *Плунгян Н.В.* Рождение советской женщины: Работница, крестьянка, летчица, «бывшая» и другие в искусстве 1917–1939 гг. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. 288 с.
- Смагина 2017 – *Смагина С.А.* Образ «новой женщины» в советском кинематографе 1930-х гг. (на примере фильмов «Земля в плену» и «Женщина») // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 9 (83). С. 169–173.
- Смагина С.А. 2019 – *Смагина С.А.* «Новая женщина» в советском кинематографе 1920-х гг. как феномен // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 257–266.
- Торбург, Добронравов 2021 – *Торбург М.Р., Добронравов С.В.* Эволюция образа женщины-руководительницы в советском кино // Женщина в российском обществе. 2021. № 3. С. 127–134.
- Тынянов 2016 – *Тынянов Ю.Н.* Об основах кино // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. М.: Академический проект: Альма матер, 2016. С. 54–84.
- Хлопонина 2017 – *Хлопонина О.О.* Трансформация женской образности в советском кинематографе 1920–1930-х гг. // Знание. Понимание. Умение. 2017. № 2. С. 140–151.
- Шимонова 2020 – *Шимонова Н.В.* Образ женщины в советском кинематографе 1930–1960 гг.: проблема свободы воли и личного выбора // Телекинет. 2020. № 4 (13). С. 35–38.

References

- Belodubrovskaya, M. (2020), *Ne po planu: Kinematografiya pri Staline* [Not according to plan. Filmmaking under Stalin], NLO, Moscow, Russian.
- Bulgakova, O.L. (2000), *Sovetskoe kino v poiskakh "obshchei modeli"* [Soviet cinema in search of a "common model"], Akademicheskii proekt, Saint Petersburg, Russia.
- Bulgakova, O.L. (2002), "Soviet beauties in Stalin's sinema", in *Sovetskoe bogatstvo: Stat'i o kul'ture, literature i kino* [Soviet Wealth. Articles on culture, literature and cinema], Akademicheskii proekt, Saint Petersburg, Russia.

- Bulgakova, O.L. (2021), *Fabrika zhestov* [The factory of gestures], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Dashkova, T.Yu. (1999), "Visual representation of the female body in the Soviet mass culture of the 30's", *Logos*, vol. 21, no. 11/12, pp. 131–155.
- Germanova, I.G. (1989), "The thing in the artistic system of film], in *Chto takoe yazyk kino* [What is the language of cinema?], Iskusstvo, Moscow, USSR.
- Giunter, Kh. (2000), *Arkhetipy sovetskoi kul'tury* [Archetypes of Soviet culture], Akademicheskii proekt, Saint Petersburg, Russia.
- Gribakina, T.E. (2020), "The construction of the image of a woman in Soviet cinema of the first half of the 20th century", *Filosofskaya mysl'*, no. 5, pp. 50–60.
- Kazurova, N.V. (2022), "The clash of Soviet propaganda and the traditional way of life in Azerbaijani cinema of the late 1920s – mid-1930s (case of I. Orujova's roles in 'Sevil' and 'Almaz')", *Istoricheskii kur'er*, vol. 25, no. 5, pp. 116–129.
- Khloponina, O.O. (2017), "Transformation of female imagery in Soviet cinema in the 1920s – 1930s", *Znanie. Ponimanie. Umenie*, no. 2, pp. 140–151.
- Knekht, N.P. (2020), "The evolution of the image of the Soviet woman in Russian cinema. History and modernity", *Ekonomicheskie i sotsial'no-gumanitarnye issledovaniya*, vol. 26, no. 2, pp. 153–159.
- Levchenko, Ya.S. (2016), "Counterpoint to the mainstream. Sound control in Soviet cinema of the early 1930s", in *Russkaya intellektual'naya revolyutsiya 1910–1930-kh gg.* [Russian intellectual revolution of the 1910s – 1930s.], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Mikhailin, V.Yu. and Beliaeva, G.A. (2020), *Skrytyi uchebnyi plan: antropologiya sovetskogo shkol'nogo kino nachala 1930 – serediny 1960-kh gg.* [Hidden curriculum. Anthropology of Soviet school cinema in the early 1930's – mid-1960's], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Morozova, E.A. (2009), "The semantics of female sexual attractiveness in Soviet culture of the 1930's", *Izvestia: Herzen university journal of humanities & sciences*, no. 117, pp. 341–345.
- Neminushchii, A.N. (2016), "[The category of femininity in Soviet cinema in the 1930's", *Vestnik Pskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya "Sotsial'no-gumanitarnye nauki"*, no. 3, pp. 117–122.
- Plungyan, N.V. (2022), *Rozhdenie sovetskoi zhenshchiny. Rabotnica, krest'yanka, letchitsa, "byeshaya" i drugie v iskusstve 1917–1939 godov* [The birth of a Soviet woman. Worker, peasant woman, pilot, "former" and others in the art of 1917–1939], Muzei sovremennogo iskusstva "Garazh", Moscow, Russia.
- Shimonova, N.V. (2020), "The image of a woman in Soviet cinema of 1930–1960s. The issue of a free will and a personal choice", *Telekinet*, vol. 13, no. 4, pp. 35–38.
- Smagina, S.A. (2017), "The image of the 'new woman' in Soviet cinema of the 1930s. On the example of the films 'Captured Land' and 'Woman' ", *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, vol. 83, no. 9, pp. 169–173.

- Smagina, S.A. (2019), “Novaya zhenshchina” v sovetskom kinematografe 1920-kh gg. kak fenomen” [“New Woman” in Soviet Cinema of the 1920s as a Phenomenon], *Vestnik slavyanskikh kul'tur*, vol. 51. pp. 257–266.
- Torburg, M.R. and Dobronravov, S.V. (2021), “The evolution of the image of a leader-woman in Soviet cinema”, *Zhenshchina v rossiiskom obshchestve*, no. 3, pp. 127–134.
- Туньянов, Ю.Н. (2016), “About the cinema basics”, in *Poetika kino. Teoreticheskie raboty 1920-h gg.* [Poetics of Cinema. Theoretical works of the 1920s], Akademicheskii proekt, Alma mater, Moscow, Russia.
- Veitsman, E.M. (1978), *Ocherki filosofii kino* [Philosophical essays on cinema], Iskusstvo, Moscow, USSR.

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; 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; 6., Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; e.trushkina@gmail.com

Основные категории раннего советского искусства

Екатерина С. Григорьева

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, yatak.grig@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются основные категории раннего советского искусства. К их числу относятся «жизнестроение» (Н. Чужак), «производственничество» (Н. Чужак), «социализация эстетики» (Б. Арватов), «искусство и производство» (Б. Арватов), «художник-пролетарий» (О. Брик), «пролетарское искусство» и другие. Обращение к этим категориям предваряет очерчивание контекста появления производственного искусства в СССР, для которого характерна эстетизация промышленной темы и связь с общей соревновательной установкой. В рамках обращения к последней в статье речь заходит о феномене ускорения в советском проекте, а именно о попытках управлять временем. Автор акцентирует нарастание и обострение рефлексии «коллективной погруженности в темпоральное» в советской культуре 1920–1930-х гг. Известный рефрен «поэта революции» В. Маяковского «Время, вперед!» рассматривается как жест радикального отрицания старого и одновременно утверждение нового взгляда на искусство и эстетику, предпринимаемые в ранней советской России. Согласно интуиции автора, все эти попытки в конечном счете связываются с новым проектом человека в новом государстве, который должен был по-новому бытийствовать и по-новому отражать эти способы бытийствования в искусстве.

Ключевые слова: жизнестроение, производственничество, социализация эстетики, искусство и производство, Н. Чужак, Б. Арватов, О. Брик, промышленный реализм, индустриализация

Для цитирования: Григорьева Е.С. Основные категории раннего советского искусства // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 2. С. 135–153. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-135-153

Main categories of early Soviet art

Ekaterina S. Grigorieva

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia,
yatak.grig@yandex.ru*

Abstract. The article considers the main categories of early Soviet art. Those include “life-building” (N. Chuzhak), “production” (N. Chuzhak), “socialization of aesthetics” (B. Arvatov), “art and production” (B. Arvatov), “proletarian artist” (O. Brik), “proletarian art” and others. Addressing those categories precedes outlining the context of the production art emergence in the USSR, which is characterized by the aestheticization of the industrial theme and the connection with the general competitive attitude. As part of the appeal to the latter, the article deals with the phenomenon of acceleration in the Soviet project, namely, attempts to manage time. The author emphasizes the growth and aggravation of the reflection of “collective immersion in the temporal” in the Soviet culture of the 20–30s. The famous refrain of the “poet of the revolution” V. Mayakovsky “Time, forward!” is considered as a gesture of radical denial of the old and at the same time the assertion of a new view of art and aesthetics undertaken in early Soviet Russia. According to the author’s intuition, all such attempts are ultimately connected with a new project of a person in a new state, which had to exist in a new way and reflect these ways of being in art in a new way.

Keywords: life-building, producerism, socialization of aesthetics, art and production, N. Chuzhak, B. Arvatov, O. Brik, industrial realism, industrialization

For citation: Grigorieva, E.S. (2024), “Main categories of early Soviet art”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 135–153, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-135-153

В философской литературе последних нескольких десятилетий явно обнаруживается повышенный интерес к тематике смерти, в связи с чем можно говорить даже о создании новой онтологии смерти, характерной для первой половины XX в. В отечественном искусстве данная тематика находит свое отражение в таком направлении, как некрореализм (Е. Юфит, В. Кустов, С. Серп и др.). Однако философская и культурологическая стороны этого явления практически не связываются между собой, а их общекультурологические и общеполитические истоки не прослеживаются вовсе. В этом отношении представляется актуальным и продуктивным как для философии, так и для культурологии и искусствознания обратиться к более раннему в историческом отношении феномену

и обнаружить некоторые особенности нового понимания жизни и смерти, складывающиеся в начале XX в. в советском искусстве, которые можно рассматривать как определенные предпосылки возникновения новой онтологии смерти – в результате протестного движения против нее в 1980-х гг. и возникнет движение некро-реализм. Рассматривая основные категории раннего советского искусства, мы можем увидеть, как доминирование производственной темы, создание концепта «жизнестроения» и изменение отношения к смерти отражают общее изменение мировосприятия, характерное для советского общества. Со временем это приводит к тем трансформациям в искусстве и философии, которые свидетельствуют о повышении интереса к тематике смерти как таковой и о ее радикальном переосмыслении.

Одной из центральных тем данного исследования является тема промышленного производства, в рамках которой и происходит сначала неявное, но тем не менее радикальное переосмысление смерти. Создание промышленности в СССР не только сводилось к строительству заводов и фабрик, но во многом определяло жизнь всей страны и каждого отдельного гражданина. По своей известности герои труда были сопоставимы с современными звездами экрана. Массы людей срывались со своих мест и шли строить производства, миллионы трудились в шахтах, рыли каналы и т. п. Закономерным образом советское искусство не могло обойтись без использования индустриальной тематики. Поэты слагали гимны новостройкам, в литературе появилась «производственная фантастика», в обыденном языке закрепились термины «стахановец», «социалистическое соревнование» и др. Художники писали панорамы цехов, заводов и фабрик.

Таким образом, для раннего советского государства крайне характерной стала тема эстетизации промышленной темы. Промышленный реализм, который появляется именно в то время, оказывается связан с одной из главных установок нового государства – соревнованием. Последнее так или иначе отсылает нас к контексту управления временем, попыткам его ускорить. Ускорение времени рассматривается как жест радикального отрицания старого и одновременно утверждение нового взгляда на искусство и эстетику. В конечном счете главные понятия раннего советского искусства – «жизнестроение» (Н. Чужак), «производственничество» (Н. Чужак), «социализация эстетики» (Б. Арватов) и др. – указывают на утверждение в искусстве того периода нового способа жить нового человека. Новый проект человека – проект пролетария в советской России – оказывается связанным с утверждением нового государства, в котором человек этот должен был по-новому существовать и по-новому отражать эти способы существования в искусстве.

В рамках данной статьи будут последовательно рассмотрены основные категории раннего советского искусства, которые отражают происходящую в СССР в 20-е гг. XX в. трансформацию представлений как о самом искусстве и его основных задачах, так и о человеке как таковом.

Поскольку основной темой раннего советского искусства становится тема эстетизации промышленности, а также тема «художника-пролетария» (Б. Арватов), эти темы окажутся центральными и для нашего анализа – именно им будут посвящены первый и последний разделы настоящей статьи: «Красная пустыня» и «Искусство и производство». Однако свести особенности раннего советского искусства к производственничеству, к вытеснению «интимно-человеческого» «объективным» и «массовым» было бы неверно. Несмотря на кажущуюся безжизненность индустриального пейзажа и критику в нем всего индивидуального, искусство этого периода будет проблематизировать и возможность выражения сугубо личных чувств, делать акцент на важности такого выражения и искать для него новые формы. Во втором разделе статьи, озаглавленном «Новая интимность», речь пойдет именно об этом. Декламируемая невозможность интимного в описанных обстоятельствах парадоксальным образом находит свое выражение в раннем советском искусстве: радикально новое, внедряясь в жизнь отдельного человека, становится частью этого человека и в конечном счете частью его личной составляющей. Однако эта личная составляющая в условиях построения нового государства тоже становится принципиально отличной от старой. Она оказывается помещенной в обстоятельства производства и социалистического соревнования, а потому неизбежно связанной с идеей ускорения времени и овладения им. Раздел статьи «Овладение временем» посвящен описанным метаморфозам и связывает особенности тотализации жизни в раннем советском искусстве с современным ему движением русского космизма в философии. Заключительная часть, в которой рассматриваются основные категории «жизнестроения» и др., посвящена теме «Искусства и производства» в концепции Б. Арватова.

«Красная пустыня»

Первый цветной полнометражный фильм М. Антониони – «Красная пустыня»¹ – погружает зрителя в контекст взаимодействия человека с возвышающимися над ним каменными джунглями

¹«Il Deserto Rosso», реж. М. Антониони, 1974.

ми производств. Производятся здесь не только машины, но и, в конечном счете, люди. Цветовой контраст, становящийся едва ли не основным кинематографическим приемом в этом фильме, наглядно это демонстрирует (ил. 1). Главная героиня, противопоставленная почти всем остальным действующим лицам, одета в первой сцене фильма в яркий зеленый, в то время как все окружающее ее – люди, здания и небо – серо. Ее фигура на фоне индустриального пейзажа выбивается из общего полотна изображаемого. Единственное, что отсылает здесь к «пейзажу» как таковому, – зеленый цвет ее пальто. Безжизненность изображаемого, таким образом, подчеркивается одеждой героини, контрастирует с ней.



Ил. 1

Из заводских труб валит дым. Он застилает собой небо и его естественный цвет. Стены производств вытесняют природный ландшафт: один из немногих ярких оттенков в картине – цветное пятно пальто главной героини.

Героиня грезит каким-то другим миром, никогда не бывшим или навсегда утраченным. Придя на причал в одной из сцен, девушка просит отвезти ее к этому другому миру, однако слышащий эту просьбу не понимает, о чем она говорит. Для него нет никакого мира, кроме фактического, и он не признает существование места, о котором говорит героиня.

Эта отсылка к фильму, снятому в Италии в 1964 г., не случайна. Речь в только что приведенной картине идет не только о безжизненности индустриального пейзажа и оставленности, предельном

одиночестве главного героя, но и о попытке осмыслить фигуру человека, помещенного в такие обстоятельства.

Производственная тема в советском искусстве связана с демонстрацией взаимной соотнесенности человека и машины, человека и фабрики. Сцены труда – постоянный визуальный образ. Одновременно эти сцены становятся и своеобразной летописью великих свершений эпохи, различием прошлого мира и мира настоящего, наступившего вслед за образованием советского государства.

В Большой советской энциклопедии в статье, разъясняющей значение слова «индустрия», приводится характерный перевод латинского *industria* – перевод, согласно которому слово это означает не только деятельность, но и усердие (подробнее см. [Сидлин 2007]). Усердие по производству чего-либо, иными словами, старательная работа. Именно усердие становится смыслообразующим элементом труда в контексте советского проекта, и именно усердие, в конечном счете, оказывается рядом с категорией соревнования.

В политотчете ЦК шестнадцатому съезду ВКП(б) рождается лозунг социалистического соревнования: «Самое замечательное в соревновании состоит в том, что оно производит коренной переворот во взглядах людей на труд, ибо оно превращает труд из зазорного и тяжелого бремени, каким он считался раньше, в дело чести, в дело славы, в дело доблести и геройства»². Новейшие средства организации и механизации труда оказываются здесь главными элементами происходящих изменений. Конвейер Форда, воплощение мифа о неотвратимо наступающем будущем – одно из проявлений описываемого.

Именно конвейер, поточная линия придает труду человека механический, предельно рутинный характер. На картине А. Бугрина «Конвейер Сталинского завода» (ил. 2) маленькие, едва различимые фигурки людей противопоставлены огромному пугающему заводу. Каждая фигурка отвечает на изображении за конкретный участок пути конвейера. Никто из изображенных не является героем картины. Героем является панорама серого завода, подобно тому, как тотализирующим свое присутствие персонажем в «Красной пустыне» является индустриальный пейзаж.

Выполняющий рутинные действия на конвейерной ленте не видит ни истоков, ни итогов своей деятельности. Механические

² *Сталин И.В.* Политический отчет Центрального Комитета XVI съезду ВКП(б) // *Сталин И.В.* Сочинения. Т. 12. М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1949. С. 315.

движения человека подчинены бесконечному движению закольцованной ленты. Вместе с тем это почти мертвенное движение описывается, как следует из приведенной цитаты И.В. Сталина, как дело славы, чести, доблести и геройства. Оно описывается и через соревнование, которое невозможно представить без попыток сделать что-то не только лучше, но и быстрее своего соперника. Здесь категория скорости оказывается центральной.



Ил. 2

Саму историю советского общества зачастую предлагают прочитывать как историю нарастания и обострения рефлексии «коллективной погруженности в темпоральное» [Ганжа 2013, с. 95]. Так, слова В. Маяковского «Время, вперед!» из драмы «Баня» лучше многих политических лозунгов характеризуют программный призыв советского проекта. Призыв этот оказывается связанным, как следует из приведенной цитаты, с парадоксальным желанием ускорить время. Коммунизм описывает себя как реализацию жеста тотального отрицания старого за счет торжества нового, понимаемого в этих обстоятельствах как бесконечное ускорение. Слова из уже приведенной драмы Маяковского «скорей стереть старье» здесь особенно показательны.

Новая интимность

Идея наступления нового, радикально отличного от старого, будет находить одно основное выражение, связанное с попытками порвать со всем, что большевики называли «старым», в пользу «нового». Здесь показательно, к примеру, выступление Б.В. Шкловского на Первом съезде союза писателей СССР. На нем он заговорил о том, что большевистские писатели должны выражать свои чувства «острее», чем буржуазия. Означает ли это «острее» здесь то же, что и «быстрее, сильнее» в контексте ускорения? Откуда в разговоре о производстве возникают чувства, как совершается переход к этой теме?

Здесь же Шкловский вводит парадоксально созвучное с современной «новой искренностью» понятие «новой чувствительности»: «Класс начал ценить в себе чувство. Мы стали чувствительны, как когда-то, по-своему, была чувствительной молодая буржуазия, и мы должны, конечно, научиться писать о своих чувствах лучше и крепче, чем буржуазия» [Гольдштейн 2011, с. 60].

Происходит это не только на страницах художественных произведений, но и в прессе, в частности, как указывает А. Гольдштейн, в бухаринских «Известиях», где появляются такие материалы, как «Мой сын (из дневника матери)». Схожие тексты, принимающие почти исповедальные формы, повествуют от лица матери о совсем еще маленьком ребенке, только обучающемся речи. В этих текстах частный мир частного человека оказывается пугающе близок миру новаторской социальности, новому государственному устройству. Предполагалось, что две формы – интимное человеческое и монументальное государственное – не являются враждебными, а, напротив, в какой-то мере даже сливаются. Социальное здесь принимает почти антропоморфные очертания.

Зачем в рамках «производственной тематики» и исчезновения, растворения человека в индустриальном пейзаже говорить и писать о чувствах, причем делать это максимально «остро»? Как представляется, здесь важно даже не то, что именно произносит ребенок, а странное возникновение исповедального жанра в рамках насаждаемой производственности. Казалось бы, индустриализация, соревновательная гонка, конвейерное производство и стремление технологизации (и не просто конвейерного производства, но постоянного улучшения технологий) не предполагают обращенности человека на себя. Он должен быть весь вовне, весь поставлен на службу этому производственному процессу, весь устремлен к результату, в котором он сам и его индивидуальный облик истончился бы до неразличимости. И вдруг – исповедальность. Откуда? Не

из этой ли же устремленности вперед – но не простой устремленности, понимаемой как своеобразное сжатие времени, ускорение как таковое, а из направленности в утопическое, иное будущее? Не грезит ли эта мать, как девушка в зеленом пальто из приведенного в начале текста фильма «Красная пустыня», об ином мире – и нет ли здесь столкновения двух моделей человека, воплощенных разом в одном его идеале? Не связано ли это с понятием усилия, с необходимостью чувств для осуществления усилия, с обязательным введением социального в пространство личного – для того, чтобы такая индустриализация с лозунгом «Время, вперед!» вообще могла состояться?

Текст, о котором идет речь, не дает однозначного ответа на заданные вопросы. Однако он явно демонстрирует, что так или иначе, но в начале XX в. в советском государстве в обстоятельствах насаждаемого прогресса, попыток управлять темпоральным посредством ускорения «пролетариат» начинает выражать свои чувства, и эту необходимость эмоционального самовыражения трудно объяснить иначе, чем ответив на заданные вопросы положительно. Эмоциональность, вынесенная вовне сфера интимного и одновременно антропоморфизация социального выступают здесь как условие возможности и своего рода антропологическое обоснование производственничества и ускорения времени.

Одним из выражений этой тенденции становится, среди прочего, проза Е. Зозули, конкретно – ее новеллы из цикла «Тысяча». В одной из них речь заходит о том, как некий юноша влюбляется в девушку. Интимное чувство оказывается в этом тексте связанным с социальным и в конечном счете с производственным. Фоновым сопровождением описываемых чувств становится обстановка, в которой события эти происходят, а именно завод. «Она знает, что здесь, в цехе, на работе, она красивее, чем в другой обстановке, и она – немного артистка, как все женщины, до некоторой степени чувствует себя, как в театре» [Гольдштейн 2011, с. 61], – пишет Зозуля, предпринимая тем самым попытку сблизить человеческое, традиционно ассоциируемое не с монументальной социальностью, и производство, цех, работу.

Красота в приведенном отрывке порождается тем самым соревновательным эффектом, усердием, включенностью человека в общее дело, способностью ускорить наступление иного, лучшего, чем прежний, мира. Именно здесь, в цехе завода, она оказывается красивее. В случае с людьми у конвейера, лица которых фактически стираются, как и в случае с девушкой в зеленом пальто в фильме «Красная пустыня» это было бы невозможно. Интимность в случае последней достигается посредством радикального разрыва

с индустриальным миром. Интимность в первом случае и вовсе не достигается, выносится за скобки как заведомо ненужное.

Так происходило потому, что, как уже было замечено, в рамках советского контекста работа ассоциировалась с категорией соревнования, а следовательно, с попытками ускорения времени. Советское как проект «коллективной погруженности в темпоральное» здесь обнаруживает себя не только в революционном жесте отрицания старого, т. е. буржуазного, но и в попытках радикального ускорения, имплицитно содержащегося в ежедневной жизни и постоянных человеческих практиках. Все, что окружает советского человека, таким образом перестает быть только самим собой и становится образом времени. Это время гудит телеграфной струной, если идти вслед за уже упомянутым поэтом революции Маяковским. Его же рефрен «Время, вперед!» – выражение уже описанного жеста отрицания старого, осуществляемого за счет перманентного ускорения. Целью этого перманентного ускорения становится попытка приблизить, сделать реальным утопическое новое.

Потому именно здесь и появляется парадоксальный мотив «новой интимности», о которой и говорит, в частности, Е. Зозуля. Соревновательный эффект здесь оказывается рядом, неразрывно связанным с красотой, причем красотой особого рода, которая понимается как что-то радикально отличное от «прежней» красоты. Ведь «прежняя» красота не сопровождалась включенностью в общее дело, способностью ускорить время, а была всего лишь красотой. В описываемых обстоятельствах она трансформируется, становясь частью социалистического соревнования и ускорения времени.

Овладение временем

Уже неоднократно упомянутое ускорение времени, равно как и всякая попытка различно на него воздействовать – в конечном счете желание временем этим овладеть с целью его коренным образом изменить. В этом отношении показательна работа В. Муравьева – «Овладение временем как основная задача организации труда»³.

Книга Муравьева издается в 1924 г., во время коренных преобразований в стране, в тот же год, когда Н.И. Бухарин на тринадцатом съезде РКП(б) заговорит о том, что главное достижение

³ *Муравьев В.* Овладение временем как основная задача организации труда. М.: Изд. автора, 1924. 127 с.

советской революционной власти – создание нового типа человека. Закономерным образом тогда, когда мы говорим о новом типе человека – человеке, порожденном социалистической революцией, – мы говорим и о новых способах бытия этого «нового человека». Одним из способов его бытийствования становится работа по ускорению времени, его укрощению и попыткам подчинить новым социальным реалиям. Рефрен Маяковского «Время, вперед!» здесь как нельзя лучше описывает происходящее: не кажется случайным, что и сам Муравьев начинает названную работу со слов о том, что такое время, а именно время общественных переворотов. Он зачастую ставит перед собой задачи более смелые, чем одно лишь изменение организации человеческих отношений. Целью в таких обстоятельствах оказывается осуществление власти над природой и, в частности, над тем, что ранее мыслилось неподвластным человеку, а именно над временем.

К примеру, в период Великой французской революции, как указывает автор, совершается первый полет воздушного шара братьев Монгольфьеров. Приводятся слова свидетеля этого полета, маркиза Виллерау, воскликнувшего, что теперь человеку остается только победить смерть⁴. Ставкой здесь оказывается, таким образом, человеческая жизнь и проблема, тоже связанная со временем: ее конечность. Приводимая Муравьевым отсылка принципиальна: об аналогичных попытках укрощения смерти он заговорит и в контексте ранней советской России. Человек требует от своего разума, как он заметит, не только созерцания и познания, но и того, чтобы разум этот стал орудием власти. Причем власть эта должна осуществляться над временем для того, чтобы решить проблему длительности жизни, а именно уже упомянутую проблему ее конечности.

Показательно, что Муравьев говорит здесь о представителях русского космизма как о людях, продолживших линию, начатую маркизом Виллерау. Можно вспомнить слова одного из представителей русского космизма, В. Вернадского, помещенные на его надгробии, о том, что мы живем в замечательное время – «время, когда человек становится геологической силой, меняющей лик нашей планеты». Стать этой «геологической» силой человеку помогает, как будет настаивать Вернадский, его мозг, способный направить действия таким образом, что многие области жизни окажутся перестроенные коренным образом⁵. Мозг и в приведенных словах оказывается своеобразным орудием власти, осуществляемой над

⁴ Там же. С. 3.

⁵ *Вернадский В.* Несколько слов о ноосфере // Вернадский В. Научная мысль как планетное явление. М.: Наука, 1991. С. 508–509.

тем, что ранее мыслилось неподвластным человеку. Описанный процесс можно назвать «регуляцией природы». Здесь обнаруживается своеобразная отсылка к отцу-основателю русского космизма Н. Федорову, который именно так называл процесс воскрешения отцов, предков, процесс патрификации, необходимый для того, чтобы все люди стали братьями.

Муравьев, продолжая разговор об укрощении природных сил, введет понятие научной организации труда – так называемой НОТ. Программной целью НОТ он назовет попытку овладения временем с целью преобразования мира и победы над косными силами⁶. Главной «косной силой» здесь оказывается смерть. Необходимость же победы над ней становится, если угодно, социальной программой-максимум советского проекта.

«...Если нет бессмертия, то его рано или поздно изобретет человеческий ум», – эта цитата из «Палаты № 6» А.П. Чехова стала эпиграфом работы А. Масинг-Делич, посвященной феномену упразднения смерти в советском государстве [Масинг-Делич 2020, с. 8]. Упразднение смерти оказывается напрямую связанным с идеей достижения бессмертия. В этом контексте производится обращение к рецепциям идей русского космизма в ранней советской России, которые находят свое выражение, к примеру, в проекте биокосмизма и – шире – становятся основой, отправным пунктом разговора о бессмертии в советской России. Революционная романтика призывала к преодолению биологической природы человека, в том числе и главным образом – к преодолению смерти. На заре советского проекта, в самом начале двадцатых годов, А.Ф. Агиенко, или Александр Святогор, лидер движения биокосмистов, утверждал, что социальная программа-максимум уже осуществлена, теперь же остается «поставить на очередь дня космическое воскрешение мертвых»⁷. Аналогично в начале двадцатых годов ездящего с лекциями по стране И.Г. Эренбурга часто спрашивали, как скоро коммунизм откроет возможность победы над смертью [Масинг-Делич 2020, с. 8].

Искусство и производство

В силу того, что «вопрос со смертью» казался уже почти решенным, и победа над ней представлялась не только необходимой, но и достижимой в ближайшем будущем, состоялся разговор об

⁶Муравьев В. Указ. соч. С. 5.

⁷Бердяев Н.А. Самопознание. М.: Международные отношения, 1990. С. 219.

упразднении смерти. Это не только разговор о категории бессмертия как таковой, но и разговор о тотализации жизни в рамках советского проекта. Жизнь, во многом отождествляемая с категориями, связанными с трудом и работой, с построением нового социалистического мира, оказывается здесь жизнью как бы без смерти, без окончания, еще и потому, что окончание в этих обстоятельствах означало бы приостановку происходящих изменений. Именно по этой причине такие категории раннего советского искусства, как, например, «жизнестроение» (Н. Чужак), «производственничество» (Н. Чужак), «искусство и производство» (Б. Арватов), мыслятся в этих обстоятельствах как категории, напрямую связанные с описанным явлением тотализации жизни. Это явление в рамках советского проекта напрямую оказывается связанным с категориями труда и производства. Здесь уже названные теоретики искусства того периода заговорят об отождествлении создания творческого произведения и производства как такового, а также о «жизнестроении» как таковом.

Так, в 1921 г. свет увидит сборник «Искусство и производство»⁸. Посвящен он проблемам, связанным со взаимоотношениями искусства и производственной культуры, возможности их сосуществования. В статье этого сборника «В порядке дня» О. Брик пишет о буржуазности разделения искусства на «чистое» и прикладное и призывает, таким образом, к упразднению этого разделения. Чистое искусство в рамках капиталистических отношений было связано с духовным началом, принципиально невозможным в рамках производства. Новые политические реалии, а именно создание советского государства, требовали реконцептуализации этого различия, а вернее полного ухода от него в пользу передачи «духовного начала» искусства производству. Производство здесь становится ключевым понятием потому, что именно оно выражает коллективный характер нового искусства. Уход от индивидуализма становится программным. Необходимой оказывается передача того, что ранее мыслилось привилегированным, а именно творчества, коллективу. Создание произведения искусства здесь сливается с процессом производства.

Определяющим в художественном творчестве, согласно Брик, является сознательность. Активное участие в «творческом процессе создания вещи»⁹ – то, благодаря чему рабочий на заводе становится

⁸ Искусство в производстве: Сборники Художественно-производственного совета Отдела изобразительных искусств Наркомпроса. Вып. 1. [Единственный]. М.: [Тип. Московской Таганской тюрьмы], 1921. 42 с.

⁹ Там же. С. 7–8.

художником. Таким образом появляется на свет «художник-пролетарий»¹⁰. Не менее важно и то, что, в отличие от «чистого художника», рабочий создает саму вещь, а не ее изображение. Художник же создает только иллюзию вещи, причем такую иллюзию, которая уводит от ее истинного понимания.

В этих обстоятельствах трансформируется категория прекрасного. Она перестает быть пространством обнаружения привилегированного, или же, идя вслед за теоретиками раннего советского искусства, «буржуазного», становится полезным, функциональным и связанным с деятельностью по созданию новых вещей – элементов быта и жизни пролетария. Или же того самого «нового человека», о котором в 1924 г. говорил Н.И. Бухарин, называя главным достижением советской революционной власти создание нового типа человека. Закономерным образом, когда мы говорим о новом типе человека, мы с неизбежностью оказываемся перед необходимостью говорить и о новых способах существования этого нового человека, о новом пространстве его жизни и, в конечном счете, смерти. Советское искусство рассуждало об этом, главным образом – о жизни и ее тотализации. Именно по этой причине стали возможны такие категории искусства того времени, как «жизнестроение» и ему подобные, восходящие главным образом к материальности и вещественности.

В один год с изданием уже упомянутого сборника «Искусство и производство», в 1921 г., А. Платонов пишет показательную работу «Пролетарская поэзия». В ней он говорит о «литературных машинах». Пролетарскую поэзию он приравнивает к созданию работающих машин. Электрификацию он называет первым пролетарским романом, большой книгой советского государства в железном переплете. Показательно, что в контексте разговора о машине Платонов, среди прочего, скажет и о том, что пролетарская поэзия, то есть создание машины – великий труд над изменением природы ради человека, восстание на вселенную ради самого себя.

В связи с описанными изменениями возникает новый вид двойственности в искусстве. С одной стороны, в рамках промышленного искусства мы говорим о нечеловечности и безжизненности индустриального пейзажа, о выпадении из него фигуры человека как главного действующего лица (даже упомянутое зеленое пальто героини из «Красной пустыни» было скорее символом ее инородности, чем указанием на ее ключевую роль, ибо она так и не смогла ничего изменить в сером мире). С другой же стороны, этот почти отсутствующий элемент – человек – оказывается ключевым звеном и главной целью всего происходящего.

¹⁰ Брик О. Художник-пролетарий // Искусство коммуны. 1918. № 1.

Как замечает И. Чубаров, природа литературного языка изначально «не означает у Платонова его исключительной автономии, замкнутости на себе и чисто внутриязыковой игры» [Чубаров 2016, с. 215]. Жизнь становится частью искусства или, если идти дальше, сама жизнь становится искусством, вследствие чего последнее теряет свой когда-то привилегированный «буржуазный» статус.

Б. Арватов формулирует схожий проект применительно к пролетарскому искусству. Он говорит, в частности, о том, что главной задачей художника является строительство вещи. Для того же, чтобы подготовить художника новой формации, необходимо, как он настаивает, совершить производственную революцию внутри самого искусства, то есть превратить прежде известного нам художника в инженера. Он должен будет прийти на фабрику не для того, чтобы «спасти искусство», но для того, чтобы усовершенствовать само производство. Искусство должно пойти рука об руку с техникой и наукой. В конечном счете Арватов заговорит о «социализации эстетики»: «Вместо того чтобы социализировать эстетику, ученые эстетизировали социальную среду»¹¹. Именно в этих обстоятельствах станет возможным слияние труда с творчеством под руководством добровольного сотрудничества людей-творцов.

Эту тенденцию в раннем советском искусстве описывают два термина, авторство которых принадлежит Н. Чужаку. Один из этих терминов – «жизнестроение», другой – «производственничество». Первый номер журнала ЛЕФ¹² знаменует его программная статья «Под знаком жизнестроения». Искусство в этом тексте провозглашается методом строения жизни – собственно, именно здесь и являет себя термин «жизнестроение». Главной задачей группы «Левого фронта» Чужак называет осознание руководящей роли искусства как одного из методов жизнестроения.

В других своих работах Чужак заговорит о том, что искусство не должно пониматься как индивидуальное украшение жизни, но как коллективное выковывывание из самой жизни новых ее образцов. Критерием художественности в этих обстоятельствах становится сотворение идеологических и одновременно материальных ценностей. Именно благодаря введению понятия ценности творчество

¹¹ Арватов Б. Искусство и производство: Сб. статей. М.: V-A-C press, 2018. С. 106.

¹² ЛЕФ («Левый фронт искусств») – творческое объединение, которое существовало в 1922–1929 гг. в некоторых городах СССР. Ядро творческого объединения – В. Маяковский, О. Брик, С. Третьяков, Б. Арватов, Н. Чужак.

начнет в конечном счете определяться им как «строительство мечтаемой, небывалой еще жизни»¹³.

И Чужак, и Арватов говорят о том, что действительно пролетарское искусство может быть только искусством, соотношенным с производством, иными словами, производственным. Они отождествляют понятия искусства и производства, связывая в конечном счете и жизнь пролетария – нового человека – с искусством как таковым, и понятие искусства – с производством, причем не в смысле произведения, а в смысле массового производства. Коллективизированное производство становится новым и единственным способом создания произведений искусства, противопоставляется старым формам, которые ассоциируются в этих обстоятельствах с буржуазными пережитками прошлого, ушедшего мира, связывавшего искусство с сугубо индивидуальным, личным уровнем.

Апофеоз прежнего искусства, как настаивает Арватов, обнаруживает себя в феномене станковой картины, который теперь должен быть упразднен. Он говорит, что с появлением пейзажа и натюрморта искусство встает на путь изобразительного, только лишь предметного, а следовательно, неизбежно фрагментарного отражения внешнего мира, отказываясь в конечном счете от всего остального. Реальный предмет вытесняется в пользу иллюзорной видимости «содержания». Показательна цитата Маркса, к которой обращается в этом контексте Арватов: «Нарисованные виноградные гроздья – не символы действительных, но только кажущиеся виноградные гроздья»¹⁴.

В дальнейшем, комментируя засилье «индивидуального уровня» в искусстве и вытеснение «коллективного», Арватов скажет о том, что предельным выражением индивидуального станет импрессионизм. Именно он культивирует «субъективное решение объективной задачи»¹⁵. Это – тот путь, который, с точки зрения Арватова, для советского искусства неплодотворен и неприемлем.

Вместо того, чтобы следовать ему, Арватов предлагает связать искусство с созданием ежедневно необходимых человеку вещей, завершить противопоставление производства их синтезом. Одна из его самых известных работ – «Искусство и производство» – под-

¹³ Чужак Н. К диалектике искусства: От реализма до искусства как одной из производственных форм: теоретически-poleмические статьи. Чита: Изд. Дальпечати, 1921. С. 120.

¹⁴ Арватов Б. Указ. соч. С. 81.

¹⁵ Там же. С. 83.

рывает в конечном счете собственное название, разрушая логику, очерченную в нем. Противопоставление двух этих категорий, – производства и искусства – выраженное в стоящем между ними союзе «и», снимается самим Арватовым.

Заключение

Принимая во внимание уже названные категории раннего советского искусства, мы оказываемся в ситуации, в которой искусство воспринимается как тождественное жизни, непосредственно влитое в нее. Сама жизнь становится искусством. В этом смысле способом существования «нового человека», о котором говорил Бухарин, является труд, связанный с переживанием по поводу темпорального, то есть постоянного ускорения, попыток приблизить мечту человека о построении коммунизма. И труд этот описывается в данных обстоятельствах как искусство – единственно возможное и противопоставленное тому, что ему предшествовало.

В этом смысле новая жизнь, которая мыслится как состоявшаяся благодаря созданию нового социалистического государства, находит свое выражение в искусстве. «Буржуазные пережитки прошлого», связанные с привилегированным статусом как искусства как такового, так и его создателя, вытесняются новыми представлениями, а именно представлениями об искусстве как «производстве», создании вещи, и представлениями о художнике как «художнике-пролетарии». В описанных условиях трансформации подверглась и область интимного в человеке: отныне самые потаенные чувства оказываются помещенными в контекст индустриального производства и социалистического соревнования.

Человек, который начинает пониматься в советской философии и советском искусстве начала XX в. как самостоятельная «геологическая сила», теряет оттенок конечности, смертности как таковой. Происходит своеобразная тотализация жизни и одновременно – овеществление, опредмечивание ее в процессе производства, что, в свою очередь, приводит к возникновению трактовки феномена смерти как «недолжного состояния» человека (что характерно для всех концепций русского космизма) и даже «невозможного» (в советском мировосприятии – пока еще возможного, но потенциально невозможного). Таким образом, основные категории советского искусства формируют основание для создания во второй половине XX в. собственно новой онтологии смерти, находящей свое отражение в художественном направлении некрореализма, сознательно противопоставляющем себя социалистическому реализму.

Литература

- Ганжа 2013 – Ганжа А. «Легендарного времени крестники»: рождение советского универсализма из рефлексии коллективного погружения в обновляющую стихию темпорального // *Время, вперед! Культурная политика в СССР* / Под ред. И.В. Глущенко, В.А. Куренного. М.: Издат. дом Высшей школы экономики, 2013. С. 95–107.
- Гольдштейн 2011 – Гольдштейн А. Расставание с Нарциссом: Опыты поминальной риторики. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 360 с.
- Масинг-Делич 2020 – Масинг-Делич А. Упразднение смерти: Миф о спасении в русской литературе XX в. СПб.: Academic Studies Press, 2020. 464 с.
- Сидлин 2007 – Сидлин М. Советский индустриальный миф // *Промышленный реализм: Производственная тема в советской живописи и фотографии*. М.: Базовый элемент, 2007. С. 5–8.
- Чубаров 2016 – Чубаров И.М. Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда. М.: Издат. дом Высшей школы экономики, 2016. 344 с.

References

- Chubarov, I.M. (2016), *Kollektivnaya chuvstvennost': Teorii i praktiki levogo avangarda* [Collective sensuality. Theories and practices of the left avant-garde], Izdatel'skii dom Vysshei shkoly ekonomiki, Moscow, Russia.
- Ganzha, A. (2013), “ ‘Godchildren of the legendary time’. The birth of Soviet Universalism from the reflection of collective immersion in the renewing element of the temporal”, in *Vremya, vpered! Kul'turnaya politika v SSSR* [Time, go ahead! Cultural policy in the USSR], Izdatel'skii dom Vysshei shkoly ekonomiki, Moscow, Russia, pp. 95–107.
- Gol'dshtejn, A. (2011), *Rasstavanie s Nartsissom. Opyty pominal'noi ritoriki* [Parting with a Narciss. Experiences of memorial rhetoric], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Masing-Delich, A. (2020), *Uprazhdenie smerti: Mif o spasenii v russkoi literature XX veka* [Abolishing death. A salvation myth in Russian twentieth-century literature], Academic Studies Press, Saint Petersburg, Russia.
- Sidlin, M. (2007), “Soviet industrial myth”, in *Promyshlennyi realizm. Proizvodstvennaya tema v sovetskoi zhivopisi i fotografii* [Industrial realism. Production theme in Soviet painting and photography], Bazovyi element, Moscow, Russia, pp. 5–8.

Информация об авторе

Екатерина С. Григорьева, магистрант, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119192, Москва, Ломоносовский пр-т, д. 27, корп. 4; yatak.grig@yandex.ru

Information about the author

Ekaterina S. Grigorieva, master's student, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; bldg. 4, bld. 27, Lomonosovsky Av., Moscow, 119192; yatak.grig@yandex.ru

УДК 75.042(470)

DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-154-164

Животные Крайнего Севера в работах художника А.А. Борисова

Мария С. Лютаева

*Владимирский государственный университет
им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, Владимир, Россия,
liutaeva@yandex.ru*

Аннотация. Предметом данного исследования являются изображения животных в работах русского художника А.А. Борисова, сопоставленные с письменно зафиксированными наблюдениями этого автора. В области живописи получили известность его пейзажи, выполненные на пленэре в условиях низких температур, зарисовки жизни ненцев, изображения святилищ и северных поселений, привезенные из экспедиций (1894–1901). В контексте этих работ можно выявить особое художественное видение животных Арктики. Это точка зрения академического живописца-исследователя, принадлежащего к христианскому вероисповеданию, т. е. стороннего наблюдателя из другой культурной среды, стремящегося дать образный и понятный язык описания Русского Севера. В статье анализируются изображения и описания оленя, собаки и белого медведя, представленные в творчестве художника, проводится их сопоставление с фольклорной традицией ненцев. В качестве заинтересованного путешественника А.А. Борисов демонстрирует альтернативный взгляд, противоположный распространенному в его время мнению о ненцах как «диком» и «глупом» народе. Художник представляет свой подход к изображению уникальной кочевой северной культуры. Животные, с одной стороны, вербально описываются в фокусе утилитарного, выгодного, рационального, однако, с другой – в визуальном материале отражается внимательное, чуткое отношение к ним как к части суровой, таинственной, но по-своему прекрасной северной природы, неотъемлемой составляющей ненецкой повседневности. Изображения животных в контексте формирования российской программы освоения северных территорий в начале XX в., помимо фактического свидетельства, выполняют роль маркирования их как достояния нашего мира и визуального символа.

Ключевые слова: А.А. Борисов, Русский Север, ненцы, животные в живописи, олень, собака, белый медведь

© Лютаева М.С., 2024

Для цитирования: Лютаева М.С. Животные Крайнего Севера в работах художника А.А. Борисова // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 2. С. 154–164. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-154-164

Animals of the High North in Borisov's painting

Maria S. Lyutaeva

*Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs,
Vladimir, Russia, liutaeva@yandex.ru*

Abstract. The subject matter of the study is images of animals in the works of the Russian artist A.A. Borisov, compared with the written observations of that author. In the field of painting, his landscapes made in the open air at low temperatures, sketches of the life of the Nenets, images of sanctuaries and northern settlements brought from expeditions (1894–1901) gained world recognition. In the context of those works, one can identify a special artistic vision of the animals of the Arctic. It's the point of view of an academic painter-researcher belonging to the Christian denomination, i.e. an outside observer from a different culture, seeking to give a figurative and understandable language for describing the Russian North. The article analyzes the images and descriptions of a deer, a dog and a polar bear, presented in the artist's work, and matches them with the folklore tradition of the Nenets. As an interested traveler, A.A. Borisov demonstrates an alternative view, opposite to the popular opinion of his time about the Nenets as a 'wild' and 'stupid' people. The artist presents his approach to depicting the unique nomadic northern culture. Animals, on the one hand, are verbally described in a utilitarian, beneficial, rational focus, however, on the other hand, the visual material reflects an attentive, sensitive attitude towards them as part of the harsh, mysterious, but in its own way beautiful northern nature, an integral part of Nenets everyday life. Images of animals in the context of the formation of the Russian program for the development of the northern territories at the beginning of the 20th century, in addition to factual description, serve as marking them as an asset to our world and a visual symbol.

Keywords: A.A. Borisov, Russian North, Nenets, animals in painting, deer, dog, polar bear

For citation: Lyutaeva, M.S. (2024), "Animals of the High North in Borisov's painting", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 2, pp. 154–164, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-154-164

Александра Алексеевича Борисова (1866–1934) заслуженно называли «первым живописцем русской Арктики», «художником вечных льдов», «русским Нансеном». Его творчество посвящено единственной теме – Русскому Северу, который он запечатлел в своих картинах, описывал в путевых заметках и исследовал, переживая о его повседневном бытии и социально-экономическом развитии. Творчество художника не только интересно северными пейзажами, выполненными на пленэре, но и исследовательскими материалами в области географии, этнографии и экономики. Его научно-исследовательский вклад отмечают П.В. Боярский [Боярский 2005, с. 92–95], Ю.И. Максимов и А.И. Кривичев [Максимов, Кривичев 2017, с. 79], А.С. Бородулина [Бородулина 2015, с. 84]. В XIX в. северные территории европейской части России становятся объектом политического и социально-экономического интереса, параллельно вызвав рост внимания к ним широкой общественности, воспринимаясь порой как экзотика. Как следствие, Русский Север стал притягателен для художников: на рубеже XIX–XX вв. «паломниками от искусства» здесь были В.М. и А.М. Васнецовы, А.Е. Архипов, И.Я. Билибин, К.А. Коровин, В.А. Серов, М.В. Нестеров, В.В. Верещагин [Чуракова 2016, с. 236].

А.А. Борисов участвовал в качестве рисовальщика и фотографа в экспедициях Мурманского побережья (1884), на Новую Землю (1885), в последующих поездках 1886–1903 гг. (на Кольский полуостров, по Большеземельской тундре, на Новую Землю) он «проявил себя не только как художник, но и как этнограф, с интересом открывающий жизнь, традиции и культуру местного населения – самоедов» [Максимов, Мамбетова, Кривичев 2019, с. 28]. Итогом экспедиций стали многочисленные этюды, картины, опубликованные записи о путешествиях: «У самоедов. От Пинеги до Карского моря» (1907), «В стране холода и смерти» (1909); научные работы о необходимости строительства железных дорог на север: «Великий Северо-Восточный путь. Великий речной путь из Сибири в Европу» (1910), «Обь-Мурманская железная дорога» (1915).

В фокусе нашего исследования – животные в творчестве этого замечательного художника. Рефлексия о животных актуальна не только в рамках экологически ориентированного мышления, но и позволяет «по-новому сформулировать проблему природы и культуры, характера самого знания, человеческого и его границ» [Петровская 2008, с. 4]. Изображения животных в русском искусстве были довольно распространены в картинах на темы охоты, в пейзажах, портретах и бытовых сюжетах, однако самостоятельное значение и ценность как центральный художественный объект они приобретают только в 30-х годах XX в., когда складывается

московская школа анималистики [Портнова 2009, с. 179]. В картинах А.А. Борисова, написанных в условиях полярного пленэра, животные (олени, собаки, медведи, тюлени и т. п.) выполняют как подчиненную функцию (деталь пейзажа, быта, повседневности, факт экспедиции), так и самостоятельную, что можно отнести к ранним примерам анималистической живописи.

Источниками выступили изобразительные и литературные работы А.А. Борисова, официальные сведения об Архангельской губернии того времени¹, художественные сочинения и заметки его современников (К.Д. Носилова, К.Д. Ушинского), материалы по ненецкому фольклору [Пушкарева, Хомич 2001; Диксон 2017], современные критические материалы о ненцах и А.А. Борисове. В ходе анализа материала применялись подходы этнографического анализа текста и анализа различий (определение значимых семантических маркеров, явных и подразумеваемых оппозиций/контрастов).

Характерными чертами изобразительного творчества А.А. Борисова считают реализм, объективность, ясность, достоверность, убедительность, правдивость, документальность [Аксенова 2021, с. 407]. Он был учеником И.И. Шишкина, которого молодые современники упрекали в фотографическом реализме, тиражировании одной темы, ремесленничестве и бездуховности [Кушнарев 2019, с. 34]. Однако согласно философии романтизма считается, что в природе проявляется возвышенное, идеальное, духовное, а в христианской аргументации, красота и гармония мира являются одним из ведущих доказательств существования Творца. Подобные высказывания встречаем и у А.А. Борисова, человека христианской

¹ *Свенске К.Ф.* Новая Земля в географическом, естественно-историческом и промышленном отношениях / Сост. по поручению Рус. геогр. о-ва К<арл> Свенске. Санкт-Петербург: изд. на иждивение члена-соревнователя Рус. геогр. о-ва М.К. Сидорова, 1866. VI, 131 с.; Списки населенных мест Российской империи, составленные и издаваемые Центральным статистическим комитетом Министерства внутренних дел. СПб.: Изд. Центр. стат. ком. Мин. внутр. дел, 1861–1885. [Вып.] 1: Архангельская губерния: ... по сведениям 1859 г. / Обработ. ред. Е. Огородниковым. СПб., 1861. XXIII, 131 с. URL: <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/12240-vyp-1-arhangelskaya-guberniya-po-svedeniyam-1859-goda-1861> (дата обращения 10.12.2023); *Энгельгардт А.П.* Русский Север: Путевые заметки. М.: ОГИ, 2009. 256 с.; *Грибовский В.М.* Государственное устройство и управление Российской империи: из лекций по русскому государственному и административному праву. Одесса: Тип. «Техник», 1912. X, 258 с. URL: <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/14539> (дата обращения 10.12.2023).

культуры, посвятившего всю свою жизнь и творчество единственной теме – Северу, как «дивному творению Бога». Природа «полярного мира» для Борисова: «мощная и таинственная», «необычайно красивая», «грозная», «молчаливая тайна», «мрачная», «полная своеобразной красоты»², вызывает чувства нежности, грусти и покорности, ощущение непреклонной воли и силы, ее цветковые оттенки очень тонки, требуя передачи «десятой доли тона»³.

Художественные работы, в которых мы встречаем оленей – это «На Мурмане близ гавани» (1896), «Большеземельская тундра» (1898), «Олени на привале в большеземельской тундре» (1889), «Олень» (1903), «Олени» (1904). Можно обозначить общие черты, отличающие изображение этих животных: точная передача анатомии, фактуры и цвета шерсти, детальное изображение упряжи, нарт. Художник фиксирует характерные для оленей позы и свое впечатление от этих животных как части северной повседневности. Для Борисова все олени «типичные», «невероятно похожи один на другого: рога, морды, шерсть и т. д. у всех одни и те же». При этом художник приводит и точку зрения самоедов (так называли ненцев до 1930 г.). Как пишет художник, «самоед безумно любит оленя»⁴ и поэтому неразумно увеличивает численность стада. В представлениях ненцев олени («домашний олень» – «ты»; «дикий олень» – «илебць») ⁵ тождественны жизни, а их стада – «синоним» счастья. Борисов подмечает, что самоеды всегда «повинуются инстинкту оленя», они прекрасно знают всех своих животных, несмотря на то, что в стаде более тысячи голов, остановки выбирают из соображения доступности пищи для оленей, ежедневно меняют их в упряжке, доверяют им поиск стойбища по «чумовому дыму» в случае непогоды⁶. Для Борисова олени – это в первую очередь ресурс, оленина, а также транспорт. Он постоянно приводит сведения о ценности/стоимости мяса и шкур в рублях, т. е. мыслит в различениях дешево/дорого, выгодно/невыгодно, разумно/неразумно. Современное ему оленеводство и меновую торговлю (особенно на водку – «отраву тундры») расценивает как неразумное, губительно

² *Борисов А.А. У самоедов: от Пинеги до Карского моря: путевые очерки: с автобиографической заметкой и с 36 снимками с картин автора, из коих 15 в красках художника Александра Алексеевича Борисова. СПб.: Изд. А.Ф. Девриена, 1907. С. 5–7.*

³ Там же. С. 101.

⁴ Там же. С. 20.

⁵ *Хомич Л.В. Ненецко-русский словарь. Л.: Государственное учебно-педагогическое изд-во Министерства просвещения РСФСР, 1954. С. 21.*

⁶ *Борисов А.А. У самоедов... С. 42.*

влияющее на коренное население и не способствующее экономическому развитию региона и страны. Очень натуралистично Борисов описывает убой оленей, разделку, поедание сырого мяса, крови, молодых рогов и т. п. Художник не испытывает к этому процессу отвращения, страха, чувства вины, просто описывает «как есть», руководствуясь своим принципом, применяемым и в художественном изображении – правдивость, достоверность, документальность. Все это – естественная часть жизни на Севере.

Собаки на картинах Борисова (например, «Чум ненцев в Малых Кармакулах» (1896), «Собаки на нартах. Новая Земля» (1901), «Остановка ненцев на Медвеьем Заливе» (1901), «Сани, поставленные на пятки» (1901)) – это частые персонажи, особенно в изображении ненецких стойбищ, во время остановок. Они отдыхают, свернувшись «калачиком», около чума, кострища, на нартах, просто развалившись на земле. Очень характерно переданы позы собак. Они спутники быта, неотъемлемая часть повседневности кочевой жизни и путешествий по Северу. Борисов отмечает, что для ненцев лайка – верный друг и кормилец, помощник в охоте, охране и загоне оленей. Собака – спутник «доброго человека» по ненецким представлениям, поэтому художник всегда в экскурсии на лыжах брал с собой самоедскую лайку⁷. Согласно одной из версий ненецких мифов собака (вэнеко) была сотворена вместе с человеком из одного куска глины верховным богом Нумом, что определило ее «равноправное» положение в среднем мире с человеком. В ненецком сказании с острова Вайгач «Рука Мороза – Тегида Наны с гремящими кольцами», сестра забирает из леса замерзшего брата с собакой, приносит их в чум, укрывает обоих одеялом, а в конце истории они оба оживают [Диксон 2017, с. 433–434]. Также собака связана с кругом значений корня «вэ»: вэва (плохой), вэнза (плохая примета), вэнзу (злой), и по другой версии ее создателем является подземный дух Нга. Собака в этом ракурсе занимает промежуточное положение между нижним и средним миром⁸. В экспедициях первостепенной задачей было заготовить корм для собак. Очень переживает художник о разбежавшихся по льдинам собаках, которые «умирали от голода и отчаянно выли»⁹. Борисов наблюдателен. Он отмечает их хитрость и лукавство, пишет о пищевых

⁷ Там же. С. 57.

⁸ Тайны ненецкой мифологии. URL: https://vk.com/search?c%5Bq%5D=%23ТАЙНЫ_НЕНЕЦКОЙ_МИФОЛОГИИ&c%5Bsection%5D=auto&w=wall-81842730_3786 (дата обращения 04.09.2023).

⁹ Борисов А.А. В стране холода и смерти: Экспедиция худож. А.А. Борисова. СПб.: Постоян. комис. нар. чтений, 1909. С. 29.

повадках четвероногих (все едят, в том числе одежду, упряжь), о том, как их сбалансированно кормить. Резюмируя, можно обозначить изобразительные связки: чум-собаки, нарты-собаки, остановка/отдых – собаки, самоеды (люди) – собаки. Примечательно, что другие животные вместе с людьми Борисовым не изображались.

Белого медведя промысловики называли «ошкой», ненцы – «сэр», а Борисов – «одним из местных царей»¹⁰. Белый медведь – это не обыденность, а дикий зверь, на которого хотя и охотились, но боялись и уважали. Для ненцев медведи – это олицетворение сил природы, а белый – хозяин моря, северной границы. По описанию художника, это животное не только сильное, но и хитрое, ловкое, искусное в плавании, но при этом беззащитное против коллективной охоты и огнестрельного оружия людей. На рубеже XIX–XX вв. охота на белого медведя была самой выгодной и промысел этого зверя рос с каждым годом. Статистику проданных шкур белого медведя приводит А.П. Энгельгардт: 1881 г. – 7 (420 р.); 1892 г. – 33 (1650 р.), 1893 г. – 43 (3300 р.), 1894 г. – 36 (2457 р.), 1895 г. – 69 (4445 р.)¹¹. В начале XX в. их численность сильно сократилась, вследствие чего потребовалось государственное регулирование промысла и охрана животных для восстановления популяции. Картины художника изображают медведя на охоте, медведей в долине, есть этюд медвежонка («Лунная Ночь. Медведь на охоте» (1899), «Лунная белая ночь на Новой Земле» (1903), «Медведи на льду у берегов Новой Земли» (1906)). Изображение белого медведя становится определенным «символом» природы Севера. Если для средней России – это бурый медведь, вспомним картину И.И. Шишкина «Утро в сосновом лесу», которая неизменно входит в перечни самых популярных картин русских художников¹², то дикая арктическая природа ассоциируется с полярным мишкой. Борисов создает такой визуальный образец: холодные снежные пейзажи с мягкими, плавными линиями, переходами тонов и белые медведи. Манера выполнения работ скорее импрессионистская (здесь заметно влияние другого его учителя – А.И. Куинджи), передающая повадки, художественное видение зверя в природном контексте. Таким образом создается концептуальная модель – «белый медведь в дикой природе».

¹⁰ Там же. С. 12.

¹¹ Энгельгардт А.П. Указ. соч. С. 167–168.

¹² Топ 10: самые известные русские картины. URL: [\(https://top10reiting.com/samye-izvestnye-russkie-kartiny.html#:~:text=1.%20Утро%20в%20сосновом%20лесу,лесу%20\(Иван%20Шишкин%2С%20Константин%20Савицкий\)](https://top10reiting.com/samye-izvestnye-russkie-kartiny.html#:~:text=1.%20Утро%20в%20сосновом%20лесу,лесу%20(Иван%20Шишкин%2С%20Константин%20Савицкий)) (дата обращения 04.09.2023).

По ненецким представлениям, голова белого медведя считалась ценным жертвенным даром. В путевых заметках «У самоедов: от Пинегы до Карского моря» целый фрагмент посвящен святилищу на острове Вайгач, куда приносили в жертву животным – оленей и головы медведей¹³. Самоеды, по наблюдениям Борисова, продолжали оставаться «идолопоклонниками», только номинально став христианами¹⁴. Художник изображал и других северных зверей. Есть картины с тюленями («Весенняя полярная ночь» (1897), «Тюлень» (1897)), моржами («На моржа» (1897)), которых также можно считать визуальными маркерами северной красоты и экзотики.

Не случайно А.А. Борисова называли «русским Нансеном». Рубеж XIX–XX вв. на Русском Севере (в том числе остров Новая Земля) оказался периодом конфликта геополитических интересов различных государств: в первую очередь России и Норвегии, а также Швеции, Германии, Англии. Иностранное освоение северных земель и промыслы на этих территориях становятся объектом беспокойства русских властей, осуществляются программы по заселению территорий семьями самоедов, проводятся экспедиции, картирование, налаживаются регулярные рейсы из Архангельска, публикуются работы, обосновывающие первенство русских в освоении этого региона (К. Свенске, А.П. Энгельгардт). В данном контексте художественные работы Борисова (картины и путевые заметки) становятся альтернативой норвежским публикациям Ф. Нансена. Работы Борисова подчеркивали и декларировали первенство русских и в изображении северных территорий. Несмотря на то что Борисов озабочен экономическим развитием региона и в отношении к животным у него нет сентиментальности, жалости, однако в его творчестве нет и упоения превосходством человека, отсутствует азарт охотника, который мы встречаем, например, в рассказах его современника, этнографа, члена Российского географического общества К.Д. Носилова, также работавшего в это время на Новой Земле¹⁵. Скорее творчество художника ближе заботливо-хозяйскому подходу губернатора Архангельской губернии А.П. Энгельгардта или мировоззрению писателя-педагога К.Д. Ушинского, который в хрестоматии для детей описывает северных животных, их внешний вид, повадки, промыслы на них, но акцентирует смысл, что это часть «нашего мира», животные «нашей Родины». Творче-

¹³ *Борисов А.А. У самоедов...* С. 95.

¹⁴ Там же. С. 61.

¹⁵ *Носилов К.Д.* Юдик: Из жизни самоедов на Новой Земле. URL: http://az.lib.ru/n/nosilow_k_d/text_1899_udik.shtml (дата обращения 04.09.2023).

ство А.А. Борисова не относится к анималистике, животные в его картинах – часть фактического материала Арктики, документирование арктической жизни. Он создает уникальный и интуитивно понятный «язык» описания Севера посредством художественных образов, который восполняет лакуну речевой коммуникации (выразить невыразимое), не способной передать комплексность восприятия реальности. Феномен А.А. Борисова может рассматриваться и с точки зрения антропологии движения, антропологии путешествия [Головнев, Белоруссова, Киссер 2020, с. 69–70], отражая в авторском искусстве смену мотивов, ракурсов, точек зрения, опыт преодоления и освоения физических, географических, культурных пространств. Животные в его картинах – это, с одной стороны, изобразительная фиксация фактов, мимесис – подражание, а с другой – создание символических образов, кластера устойчивых визуальных ассоциаций в изображении природы Севера (олени, белые медведи, тюлени, моржи) и повседневности самоедов (собаки, нарты, чумы). В результате анализа художественного материала можно выделить следующие семантические различия, которыми руководствуется автор. В текстах фигурируют оппозиции: дешево/дорого, разумно/неразумно, выгодно/невыгодно, полезно/бесполезно и т. п., однако картины такого утилитарно-статистического мышления нам не демонстрируют. А.А. Борисов стремится к изобразительной правде, избегая вымышленного и воображаемого. Учитывая религиозность автора, можно говорить о том, что мир природы для него – божественная красота, и он опирается на космологический аргумент, свидетельствующий о существовании и промысле Творца. Также в противовес доминирующему в русской литературе (например, в текстах А.Н. Радищева, Н.М. Карамзина) маркированию самоедов как «глупейших», «диких» и т. п., А.А. Борисов позиционирует их культуру как интересную для изображения и наблюдения, предлагая зрителю убедиться в этом самостоятельно, рассмотрев его картины и сопоставив их с путевыми записями, наполненными деталями и бытовыми подробностями.

Литература

- Аксенова 2021 – *Аксенова С.В.* Искусство А.А. Борисова глазами современников и следующих поколений // Полярные чтения на ледоколе «Красин». 2021. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-a-a-borisova-glazami-sovremenikov-i-sleduyuschih-pokoleniy> (дата обращения 04.09.2023).
- Бородулина 2015 – *Бородулина А.С.* [Рец.]: *Борисов А.А.* У самоедов. СПб., 1907; В стране холода и смерти. СПб., 1909. Репринтное издание под общей редак-

- цией П.В. Боярского. М.: Паулсен, 2013 // Сибирские исторические исследования. 2015. № 2. С. 84–89.
- Боярский 2005 – *Боярский П.В., Сметанин В.В., Соколов Ю.И., Химичук П.В.* История освоения полярного архипелага Новая Земля / Под ред. П.В. Боярского. М.: Белушья Губа, 2005. 256 с.
- Головнев, Белоруссова, Киссер 2020 – *Головнев А.В., Белоруссова С.Ю., Киссер Т.С.* Очерки антропологии движения. СПб.: МАЭ РАН, 2020. 336 с.
- Диксон 2017 – *Диксон О.* Духи Тундры: Эпические, родовые и шаманские сказания Нёлёко Вылко из собрания М.С. Синицына, записанные на острове Вайгач в 1948–1949 гг. М.: Велигор, 2017. 464 с.
- Кушнарев 2019 – *Кушнарев А.А.* Александр Борисов: «Певец Арктики». М.: Майор Осипенко, 2019. 192 с.
- Максимов, Кривичев 2017 – *Максимов Ю.И., Кривичев А.И.* Художник А.А. Борисов и его вклад в экономическое освоение северных территорий России // Жизнь Земли. 2017. № 1 (39). С. 79–89.
- Максимов, Мамбетова, Кривичев 2019 – *Максимов Ю.И., Мамбетова А.Б., Кривичев А.И.* Арктические пейзажи А.А. Борисова: изучение, хранение, реставрация, экспонирование // Жизнь Земли. 2019. № 1 (41). С. 27–41.
- Петровская 2008 – *Петровская Е.* От редактора // Синий диван. Журнал. 2008. Вып. 10/11. С. 3–4.
- Портнова 2009 – *Портнова И.В.* Особенности творческого метода художника-анималиста // Вестник Вятского государственного университета. 2009. № 3 (2). С. 179–182.
- Пушкарева, Хомич 2001 – *Пушкарева Е.Т., Хомич Л.В.* Фольклор ненцев в записях 1911, 1913, 1946, 1953, 1965–1987 гг. Новосибирск: Наука, 2001. 504 с.
- Чуракова 2016 – *Чуракова О.В.* «Крестьяне старых построек не ценят, а священники немножко стыдятся»: Художник Василий Васильевич Верещагин – ревнитель северной старины // Российский Север и Арктика: история, традиции, образы (к 150-летию А.А. Борисова). Архангельск: КИРА, 2016. С. 236–242.

References

- Aksenova, S.V. (2021), “Borisov through the eyes of contemporaries and the next generations”, in *Polyarnyye chteniya na ledokole “Krasin” [Polar Conference on the “Krasin” icebreaker]*, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-a-a-borisova-glazami-sovremennikov-i-sleduyuschih-pokoleniy> (Accessed 4 Sept. 2023).
- Borodulina, A.S. (2015), “[Review]: *Borisov A.A. U samoyedov [By the Samoyeds]*, Saint Petersburg, 1907; *V strane kholoda i smerti [In the land of cold and death]*, Saint Petersburg, 1909. Reprintnoye izdaniye pod obshchei redaktsiei P.V. Boyarskogo, Moscow: Paulsen, 2013”, *Siberian Historical Research*, no. 2, pp. 84–89.

- Boyarskii, P.V., Smetanin, V.V., Sokolov, Yu.I. and Khimichuk, P.V. (2005), *Istoriya osvoyeniya polyarnogo arhipelaga Novaya Zemlya* [The history of the development of the polar archipelago Novaya Zemlya], Belush'ya Guba, Moscow, Russia.
- Golovnev, A.V., Belorussova, S.Yu. and Kisser, T.S. (2020), *Ocherki antropologii dvizheniya* [Essays on the anthropology of movement], MAE RAS, Saint Petersburg, Russia.
- Dikson, O. (2017), *Dukhi Tundry. Epicheskie, rodovye i shamanskie skazaniya Noloko Vylko iz sobraniya M.S. Sinitsyna, zapisannye na ostrove Vaygach v 1948–1949 gg.* [Spirits of the Tundra. Epic, tribal and shamanic tales of Nelyoko Vylko from the collection of M.S. Sinitsyn, recorded on Vaigach Island in 1948–1949], Veligor, Moscow, Russia.
- Kushnarev, A.A. (2019), *Aleksandr Borisov: “Pevets Arktiki”* [Alexander Borisov: “The inspirer of the Arctic”], Mayor Osipenko, Moscow, Russia.
- Maksimov, Yu.I. and Krivichev, A.I. (2017), “Artist A.A. Borisov and his contribution to the economic development of the northern territories of Russia”, *Zhizn' Zemli*, vol. 39, no. 1, pp. 79–89.
- Maksimov, Yu.I., Mambetova, A.B. and Krivichev, A.I. (2019), “Arctic landscapes by A.A. Borisov. Study, storage, restoration, exposure”, *Zhizn' Zemli*, vol. 41, no. 1, pp. 27–41.
- Petrovskaya, E. (2008), “From the editor”, *Sinii divan*, iss. 10/11, pp. 3–4.
- Portnova, I.V. (2009), “Features of the creative method of the animal painter”, *Herald of Vyatka State University*, vol. 3, no. 2, pp. 179–182.
- Pushkareva, E.T. and Khomich, L.V. (2001), *Fol'klor nentsev v zapisyakh 1911, 1913, 1946, 1953, 1965–1987 godov* [Folklore of the Nenets in the records of 1911, 1913, 1946, 1953, 1965–1987], Nauka, Novosibirsk, Russia.
- Churakova, O.V. (2016), “‘The peasants do not appreciate old buildings, and the priests are a little ashamed’. Artist Vasily Vasilyevich Vereshchagin – a zealot of northern ancientness”, in *Rossiyskii Sever i Arktika: istoriya, traditsii, obrazy (k 150-letiyu A.A. Borisova)* [Russian North and the Arctic. History, traditions, images (on the 150th anniversary of A.A. Borisov)], KIRA, Arkhangelsk, Russia, pp. 236–242.

Информация об авторе

Мария С. Лютаева, кандидат философских наук, Владимирский государственный университет имени А.Г. и Н.Г. Столетовых, Владимир, Россия; 600000, Россия, Владимир, ул. Горького, д. 87; liutaeva@yandex.ru

Information about the author

Maria S. Lyutaeva, Cand. of Sci. (Philosophy), Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs, Vladimir, Russia; 87, Gorky St., Vladimir, Russia, 600000; liutaeva@yandex.ru

Научный журнал
Вестник РГГУ
Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»
№ 2
2024

Дизайн обложки
Е.В. Амосова

Корректор
А.А. Леонтьева

Компьютерная верстка
Н.В. Москвина

Учредитель и издатель
Российский государственный гуманитарный университет
125047, Москва, Миусская пл., 6

Свидетельство о регистрации СМИ
ПИ ФС77-74270 от 09.11.2018 г.
Периодичность 10 раз в год

Подписано в печать 12.04.2024
Выход в свет 19.04.2024
Формат 60 × 90 ¹/₁₆
Уч.-изд. л. 10,3. Усл. печ. л. 10,4
Тираж 1050 экз. Свободная цена
Заказ № 1943

Отпечатано в типографии Издательского центра
Российского государственного гуманитарного университета
125047, Москва, Миусская пл., 6
www.rsuh.ru