

ГОСУДАРСТВО
РЕЛИГИЯ
ЦЕРКОВЬ
в России и за рубежом

2024
1[42]

Издается с 1968 года,
выходит 4 раза в год

Учредитель:
Российская академия
народного хозяйства
и государственной службы
при Президенте РФ



Москва, 2024

Редакция *Дмитрий Узланер, Александр Агаджанян,*
Александр Кырлежев, Софья Рагозина,
Сергей Горюнов (раздел «Рецензии»)

Идея обложки *Екатерина Трушина*

Макет журнала *Сергей Зиновьев*

Верстка *Анастасия Меерсон*

Корректura *Лариса Яркина*

Редакционная коллегия:

Апполонов А. В., канд. филос. наук; *Беглов А. Л.*, канд. ист. наук;
Белякова Н. А., канд. ист. наук; *Бобровников В. О.*, д-р ист. наук;
Васильева О. Ю., д-р ист. наук; *Вдовина Г. В.*, д-р филос. наук;
Верховский А. М.; *Гараджа В. И.*, д-р филос. наук; *Гусейнов Г. Ч.*,
д-р филолог. наук; *Давыдов И. П.*, канд. филос. наук; *Кравчук В. В.*, канд.
филос. наук; *Лопаткин Р. А.*, канд. филос. наук; *Лункин Р. Н.*, канд. филос.
наук; *Малявин В. В.*, д-р ист. наук; *Павлов А. В.*, д-р филос. наук;
Панченко А. А., д-р филолог. наук; *Пинкевич В. К.*, д-р исторических наук;
Рашковский Е. Б., д-р ист. наук; *Светлов Р. В.*, д-р филос. наук;
Смирнов М. Ю., д-р соц. наук; *Токарева Е. С.*, д-р ист. наук;
Шахнович М. М., д-р филос. наук; *Шабуров Н. В.*, канд. культурологии;
Юдин А. В., канд. ист. наук

Международный научный совет:

Р. Беккин (Швеция); *М. Благоевич* (Сербия); *Р. Бхаргава* (Индия);
Ж.-П. Виллэм (Франция); *В. Макридес* (Германия); *А. Пабст*
(Великобритания); *Дж. Саттон* (Великобритания); *К. Струл* (США);
Е. Федякова (Чили); *А. Филоненко* (Украина); *Д. Чидестер* (ЮАР)

Сайт журнала в интернете: www.religion.ranepa.ru

E-mail: religion@ranepa.ru

119606, г. Москва, просп. Вернадского, д. 84.

Редакция журнала «Государство, религия, церковь в России и за рубежом»

Институт государственной службы и управления

Перепечатка материалов возможна только
с письменного разрешения редакции.

Свидетельство о регистрации СМИ:

ПИ № ФС 77–51374 от 10.10.2012

ISSN 2073–7203 (print), 2073–7211 (online)

В системе РИНЦ № 09–04/09–16

Входит в Перечень ведущих рецензируемых научных изданий ВАК России.
Индексируется в *Scopus*, *Web of Science*, *Erih Plus* и *ATLA Religion Database*.

Публикуемые материалы прошли процедуру рецензирования
и экспертного отбора.

Содержание

Тема номера: Религия и современное искусство

Роман Нутрихин. Мистико-теософские влияния в советском изобразительном искусстве (1920–1980 гг.)	7
Виктор Барашков. Религия и искусство в ГДР: христианские церкви как альтернатива официальной культурной политике	35
Мария Логинова. Современное религиозное искусство как способ репрезентации христианства в публичном пространстве на примере лютеранской общины Анненкирхе в г. Санкт-Петербурге	66
Надежда Александрова. Пророческая живопись как форма визуальной культуры пятидесятничества	95
София Рубцова. Дух и материя. Материалы и техники во взаимодействии с христианскими смыслами в отечественном искусстве XXI в.	115
Гор Чახал. Диалог Церкви и современного искусства: европейский опыт	139
Евгений Кононенко. Моделирование смыслов в современной архитектуре мечети	167
Полина Коротчикова. «Живопись Кербелы» как феномен шиитского фигуративного искусства в Иране	194
Мария Лютаева. Религия, детство и гендер: графический роман Маржан Сатрапи «Персеполис»	213
Ольга Михельсон. Феномен религиозного конструирования в японском графическом романе (манге)	247

VARIA

Роман Попков. «Радикально новый взгляд на Павла», или «Павел в рамках иудаизма»: истоки, влияния, идеи	268
Наталья Беренкова. «Сильный верующий лучше слабого»: сила и власть в идеях Мухаммада Хусейна Фадлаллы о международных отношениях	292

МАРИЯ МАСАГУТОВА. «Цена вопроса — жизнь вечная»: конструирование моральной личности и механизмы компромисса в общине трезвенников Братца Иоанна Чурикова 313

Дискуссия

РЕНАТ БЕККИН. Удобный институт. Отклик на статью Ю. Н. Гусевой «Религия, ресурс и государство: размышления над книгой Рената Беккина “‘Люди в верности надежные...’». Татарские муфтияты и государство в России (XVIII–XXI века)”». 338

Рецензии

ЕЛЕНА ШАПОВАЛОВА. «Черная королева» эпохи религиозных войн: взгляд М. Симонетты на становление Екатерины Медичи как ренессансной правительницы (Рецензия на: *Симонетта М. Екатерина Медичи. История семейной мести. Ренессанс в Италии*. Москва: Слово / Slovo, 2022. — 272 с.) 349

ВЛАДИСЛАВ РАЗДЪЯКОНОВ. «Западный эзотеризм» как разновидность европоцентризма. Критические заметки о книге: Asprem, E. & Strube, J. (eds) (2021) *New Approaches to the Study of Esotericism*. Leiden, Boston: Brill. — 263 p. . . . 356

ПАВЕЛ НОСАЧЕВ. Духовная алхимия и ее интерпретации (Рецензия на: Zuber, M. (2021) *Spiritual Alchemy: From Jacob Boehme to Mary Anne Atwood*. N. Y.: Oxford University Press. — 320 p.) 365

ЕЛЕНА СТЕПАНОВА. Kolstø, P. (2022) *Heretical Orthodoxy. Lev Tolstoi and the Russian Orthodox Church*. Cambridge University Press. — 340 p. 373

ИЛЬЯ СОКОВ. Hardin, J. C. (2022) *Church Advertising, Public Relations and Marketing in Twentieth-Century America. Retailing Religion*. Springer Nature Switzerland AG: Palgrave Macmillan. — 395 p. 379

Справочная информация

Авторы. 387
 Аннотации. 389
 About the Journal 399

Table of Contents

The Theme of the Issue: Religion and Contemporary Art

ROMAN NUTRIKHIN. Mystical and Theosophical Influences in Soviet Fine Art (1920s — 1980s)	7
VICTOR BARASHKOV. Religion and Art in the GDR: Christian Churches as an Alternative to Official Cultural Policy	35
MARIA LOGINOVA. Contemporary Religious Art as a Way of Representing Christianity in Public Space: The Case of the Lutheran Annenkirche in St. Petersburg.	66
NADEZHDA ALEKSANDROVA. Prophetic Art as a Form of Visual Culture in Pentecostalism.	95
SOFIIA RUBTSOVA. Spirit and Matter: Materials and Techniques in Interaction with Christian Meanings in the Russian Art of the 21st Century	115
GOR CHAHAL. Dialogue between the Church and Contemporary Art: European Experience.	139
EVGENII KONONENKO. Modeling Meanings in Contemporary Mosque Architecture	167
POLINA KOROTCHIKOVA. “Karbala Painting” as a Phenomenon of Shi’ite Figurative Art in Iran.	194
MARIA LYUTAEVA. Religion, Childhood, and Gender in Marjan Satrapi’s Graphic Novel “Persepolis”.	213
OLGA MIKHELSON. The Phenomenon of Religious Construction in the Japanese Graphic Novel (Manga).	247

VARIA

ROMAN POPKOV. The Radical New Perspective on Paul, or Paul within Judaism: Origins, Influences, Ideas	268
NATALIA BERENKOVA. “A Strong Believer Is Better Than a Weak One”: Strength and Power in the Ideas of Muhammad Hussein Fadlallah on International Relations	292
MARIA MASAGUTOVA. “The Price of the Issue Is Life Eternal.” Building Moral Persona and Negotiating Compromises in a Community of Teetotalers (Trezvenniki) of the Brother Ioann Churikov	313

Discussion

- RENAT BEKKIN. A Convenient Institution. A Reply to the Article
by Yulia Guseva “Religion, Resource and the State: Reflections
on Renat Bekkin’s Book “‘People in Loyalty Reliable...’.
Tatar Muftiyats and the State in Russia
(18th–21st Centuries)”” 338

Book Reviews

- ELENA SHAPOVALOVA. “Black Queen” of the Age of Religious Wars:
M. Simonetta’s View of Catherine de Medici’s Emergence as a
Renaissance Ruler (Review of: Simonetta, M. (2022)
Catherine de Medici. A Story of Family Revenge.
Renaissance in Italy. Moscow: Slovo (in Russian). — 272 p.) . . . 349
- VLADISLAV RAZDYAKONOV. “Western Esotericism” as a Sort
of Eurocentrism. Critical Reflections on the Book:
Asprem, E. & Strube, J. (eds) (2021) *New Approaches
to the Study of Esotericism.* Leiden, Boston: Brill. — 263 p. . . . 356
- PAVEL NOSACHEV. Spiritual Alchemy and Its Interpretations
(Review of: Zuber, M. (2021) *Spiritual Alchemy:
From Jacob Boehme to Mary Anne Atwood.* N. Y.:
Oxford University Press. — 320 p.) 365
- ELENA STEPANOVA. Kolstø, P. (2022) *Heretical Orthodoxy.
Lev Tolstói and the Russian Orthodox Church.* Cambridge
University Press. — 340 p. 373
- ILYA SOKOV. Hardin, J. C. (2022) *Church Advertising,
Public Relations and Marketing in Twentieth-Century America.
Retailing Religion.* Springer Nature Switzerland AG: Palgrave
Macmillan. — 395 p. 379

Reference Information

- Authors. 387
- Summaries. 389
- About the Journal 399



РОМАН НУТРИХИН

Мистико-теософские влияния в советском изобразительном искусстве (1920–1980 гг.)

DOI: <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-1-7-34>

Roman Nutrikhin

Mystical and Theosophical Influences in Soviet Fine Art (1920s – 1980s)

Roman Nutrikhin —North Caucasus Federal University (Stavropol, Russia). nut-roman@yandex.ru

The fascination with esotericism in the Russian artistic community of the Silver Age has been studied quite well, but we cannot claim the same about a similar phenomenon in the Soviet era, mostly due to censorship restrictions and the typical secrecy of the mystic artists themselves. Nowadays the relevant information can be collected in the artists' personal archives and correspondence, as well as in the memoirs. The belonging of certain artists to cultural societies where communication on such topics took place is equally important, e. g. the so-called "Roerich movement" and, in particular, the circles formed around the artists-cosmists of the creative group "Amaravella". Finally, the connection of a number of artists with the corresponding cultural centers is of great importance for these studies: e. g. the Darwin Museum in Moscow (created initially as an anthroposophical center), or the theosophist Maximilian Voloshin's house-museum in Koktebel. This paper explores these mystical-theosophical influences on painting and sculpture in the USSR.

Keywords: fine art, sculpture, mysticism, esotericism, theosophy, anthroposophy, USSR, Soviet.

ИСКУССТВО и мистицизм всегда были тесно переплетены. Особенно ярко эта связь стала проявляться с конца XIX в., знаменовавшего начало эпохи великих духовных исканий. Бурное развитие теософии, антропософии и иных направлений эзотеризма способствовало активизации поиска новых форм и свежего содержания для произведений искусства. В России данное явление лучше всего изучено на этапе Серебряного века¹, где мистико-теософские влияния выявлены не только в творчестве отдельных мастеров (Н. К. Рериха, Л. С. Бакста, В. В. Кандинского и др.), но и в становлении целых направлений — русского авангарда², космизма³ и т.д.

С началом советской эпохи эти тенденции по понятным причинам затухают, но не исчезают вовсе. В СССР многие художники и скульпторы продолжали живо интересоваться оккультными доктринами и даже исповедовали их как свое жизненное *credo*. Однако они были вынуждены если не совсем таиться, то, во всяком случае, не могли афишировать данных увлечений. Советские биографы и искусствоведы игнорировали подобные моменты в своих работах. Замалчивание столь важных истоков художественного вдохновения привело к образованию обширных лакун в наших знаниях об отечественной культуре того периода.

Лишь в последние годы стало известно о мистических исканиях за официозным фасадом советского искусства. Вместе с тем цензурно-идеологические условия рассматриваемой эпохи делают такие факты трудно выявляемыми, а некоторые и вовсе навсегда потерянными для науки.

Отрадно, что уже появляются капитальные исследования о художниках-мистиках тех лет. В недавно вышедшей коллективной монографии о Евгении Спасском (1900–1985) представлены не только материалы к биографии и его работы, снабженные глубоким культурологическим анализом. В книге сделан акцент на увлечении живописца антропософией, на эзотерических лейтмотивах его творчества. Искусствовед А. К. Флорковская подчеркивает:

1. Mannherz, J. (2012) *Modern Occultism in Late Imperial Russia* (NIU Series in Slavic, East European, and Eurasian Studies). Ithaca: Cornell University Press.
2. Фаликов Б.З. Величина качества. Оккультизм, религии Востока и искусство XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
3. Young, G. (2011) "Esoteric elements in Russian cosmism", *The Rose+Croix Journal* 8: 124–139.

Истоком понимания задач искусства и религиозного видения зримой реальности для художника стала внутренняя потребность духовного взгляда на мир и личный путь человека к Абсолюту.

<...> В поисках фундаментальных оснований творчества художник обращается к различным мистическим практикам: буддизму, йоге, оккультизму, теософии⁴.

Важно, чтобы творчество и других советских художников, вдохновлявшихся мистическими идеями, изучалось в аутентичном контексте, без чего нельзя понять ни мотивов, ни подлинного смысла их произведений.

Возникает закономерный вопрос: где и как искать информацию об этом? Исходной точкой могут стать данные по истории эзотерических движений в СССР, в которых упоминаются люди искусства. Среди крупнейших направлений выделим: 1) теософию; 2) антропософию; 3) рериховское движение; 4) круг друзей и последователей Даниила Андреева; 5) кружки розенкрейцеров, масонов и тамплиеров раннего советского периода и др.

По поводу групп, перечисленных в последнем пункте, имеется довольно обширная литература, главное место в которой занимают изданные в пяти томах А.Л. Никитиным материалы орденских архивов и следственных дел НКВД-ОГПУ против членов эзотерических орденов⁵. Публикатор этих документов был сыном театрального художника Леонида Никитина (1896–1942), осужденного за принадлежность к некоему ордену интеллигенто-мистиков, называвших себя «тамплиерами». В 1942 году он погиб в лагере, что дало его сыну юридические основания, пусть и через много лет, ознакомиться с делами отца и его друзей и исследовать этот любопытный феномен.

В опубликованных Никитиным документах упоминается немало советских художников-мистиков (И.-Р. Буйницкий, А.Н. Вьюнов, А.А. Давыдкин, В.М. Кельцов, С.А. Коляда, М.И. Коноплев, В.Н. Масютин, Н.П. Молчанов, В.П. Монин, Н.Г. Сверчков, П.П. Снопков, К.М. и К.П. Трущевы, Б.Д. Тулузков, А.В. Уйттенховен и др.). О большинстве из них известно

4. Флорковская А.К. Художник духовного прозрения // Евгений Спасский. М.: Новалис, 2021. С. 9.

5. Эзотерическое масонство в Советской России: док. 1923–1941 гг. / Публ., вступ. ст., коммент, указ. А.Л. Никитина. М.: Минувшее, 2005 и др.

мало, а их творчество до сих пор не осмыслено в свете их эзотерических увлечений. Это огромное поле для будущих искусствоведческих исследований.

Исследуя эзотеризм в советском искусстве, важно отметить неоднородность этого явления. Если ранний период становления культуры в СССР совпадает с завершающим этапом Серебряного века, и в 1920-е годы связь творчества с мистицизмом существует как бы по инерции, то в позднее социалистическое время такие проявления становятся исключительно редкими, нетипичными, предельно скрытыми, а потому еще более интересными.

Пожалуй, самое крупное эзотерическое течение в советском искусстве — творческая группа «Амаравелла», стоявшая у истоков рериховского движения в СССР. Наиболее деятельными ее членами были Петр Фатеев (1891–1971) и Борис Смирнов-Русецкий (наст. фамилия — Смирнов; 1905–1993). Из мемуаров последнего мы узнаем, что Фатеев, с которым он познакомился в 1922 году, был глубоким мистиком, что определяло все его творчество. Эта тема, наряду с искусством, была главной в их общении. Смирнов-Русецкий вспоминал:

Петр Петрович давал мне книги, которые формировали то, что как бы уже жило во мне. Я <...> познакомился с кругом чтения по теософии: Безант, Писарева, «Великие посвященные» Шюре, книги о спиритизме и телепатии. Был у него журнал «Ребус», посвященный вопросу общения с «тонким миром» <...> Познакомился я и с пятью книгами по йоге Рамачараки. Петр Петрович, владевший искусством йоги в большой степени, обучал и меня⁶.

Смирнов-Русецкий переписывался с Кандинским (1866–1944), жившим уже в Германии и тоже увлеченным теософией. Сблизился он и с Верой Пшесецкой (псевдоним — Руна; 1879 — предп. 1945), весьма подкованной в оккультизме и ставшей душой зарождавшегося объединения⁷. Присоединившиеся к ним Александр Сардан (наст. фамилия — Баранов; 1901–1974), Сергей Шиголев (1895 — предп. 1942) и Виктор Черноволенко (1900–1972) завершили формирование «Амаравеллы».

6. Смирнов-Русецкий Б.А. Идущий. М.: Веллум, 2008. С. 37.

7. Там же. С. 49–51.



**Ил. 1. Петр Петрович Фатеев (1891–1971). «Свечение». 1960 г.
Бумага, смешанная техника (гуашь, белила, бронза). 60 х 34.
Частная коллекция (г. Ставрополь)**

Их творчество было устремлено к «иным мирам». Они изображали звездные скопления и жизнь на других планетах⁸, таинственные фигуры в сиянии аур⁹, египетские и индийские сюжеты¹⁰. Многие из них работали в жанре мистического портрета¹¹. Их творчество стало первой систематической разработкой космизма в советской живописи. Т. М. Фадеева отмечает:

Космическое мироощущение, объединившее художников «Амаравеллы», понималось ими как чувство сопричастности жизни Вселенной, сопряжения с ее глубинными ритмами, постигаемыми интуитивно, как расширение сознания человека¹².

Поворотной для художников стала встреча в 1926 году с живописцем-эзотериком Николаем Рерихом (1874–1947), посетившим

8. Амаравелла. Каталог / Сост. Т. Г. Роттерт, И. В. Липская. М.: Международный центр Рерихов, 2000. С. 41, 43, 72, 73, 96, 110, 111.

9. Там же. С. 60, 75, 80, 83, 84, 87–89.

10. Там же. С. 63; Грибова З. П., Галутва Г. В. Художники «Амаравеллы»: судьбы и творчество. М.: Издательство МБА, 2009. С. 194, 199.

11. Там же. С. 191–193, 199–202.

12. Фадеева Т. М. Мастер прозрачности // Смирнов-Русецкий Б. А. Идущий. С. 187.

Москву на очередном этапе своей Трансгималайской экспедиции. Члены «Амаравеллы» познакомились также с его супругой Еленой Ивановной и сыном Юрием. Было несколько встреч, где говорили об искусстве и мистике. Смирнов-Русецкий начал переписываться с Рериховским музеем в Нью-Йорке, и уже через год там открылась выставка, на которую художники «Амаравеллы» прислали свои картины¹³. Участвовали они и в выставках внутри СССР.



**Ил. 2. Борис Алексеевич Смирнов-Русецкий (1905–1993).
«Горы». Предположительно 1930-е гг. Бумага, смешанная техника (гуашь, пастель). 50 x 35. Частная коллекция
(г. Ставрополь)**

Безоблачный период длился недолго. В 1930 году арестовали Руну (она скончалась в архангельской ссылке). В 1942-м посадили Шиголева. Он погиб в лагере. В 1941-м репрессировали Смирнова-Русецкого. Обвинительное заключение гласило:

В 1926 году Смирнов и ряд других антисоветски настроенных художников и лиц, увлекавшихся живописью, организовали кружок

13. Там же. С. 54–71.

религиозно-мистического направления. Кружок организовал связь с русским эмигрантом художником-мистиком Рерихом Н. К.¹⁴

Борис Алексеевич Смирнов-Русецкий провел в тюрьме, лагере и ссылке пятнадцать лет. После освобождения он встретился с вернувшимся в Москву Юрием Рерихом (1902–1960), с которым общался до самой его смерти¹⁵.

С наступлением «оттепели» из всего объединения только Черноволенко, Фатеев и Смирнов-Русецкий продолжали писать и выставляться. Последний пережил их всех, донеся дух «Амаравеллы» до 1990-х гг. В 1986-м Смирнов-Русецкий стал первым председателем Московского Рериховского общества.

Как и творчество Спасского, наследие художников-мистиков «Амаравеллы» хорошо изучено. Однако и здесь есть «белые пятна», касающиеся последователей этой группы, разделявших мироощущение ее основателей. Крайне мало известно об ученике Фатеева, художнике-визионере Валентине Фляжникове (1911–1956), чьи потусторонние образы были навеяны его видениями¹⁶.

Еще меньше сведений о другой его ученице — Наталье Ульяновской (1893 — ок. 1971), создавшей серию «карандашных и акварельных работ, посвященных интуитивному восприятию космоса и духовной жизни людей»¹⁷. Вызывают интерес ученики Смирнова-Русецкого 1980-х гг. Александр Шеко (1947–2020), Владимир Карлов (род. 1960), Сергей Елизаров (род. 1956)¹⁸ и др. — с точки зрения влияния на них традиций «Амаравеллы» не только в художественном, но и в духовном плане.

Для исследования эзотерических увлечений советских художников большое значение имеют их мемуары, а также воспоминания знавших их людей (если, конечно, те посчитали нужным упомянуть об этой стороне их жизни). В данном контексте эталонным является мемуарное наследие скульпторов Ариадны Арендт (1906–1997) и Анатолия Григорьева (1903–1986)¹⁹.

14. *Смирнов-Русецкий Б.А. Великие облики* / Сост. и отв. ред. Е. Петренко. Одесса: Астропринт, 2019. С. 111.

15. Там же. С. 33–80.

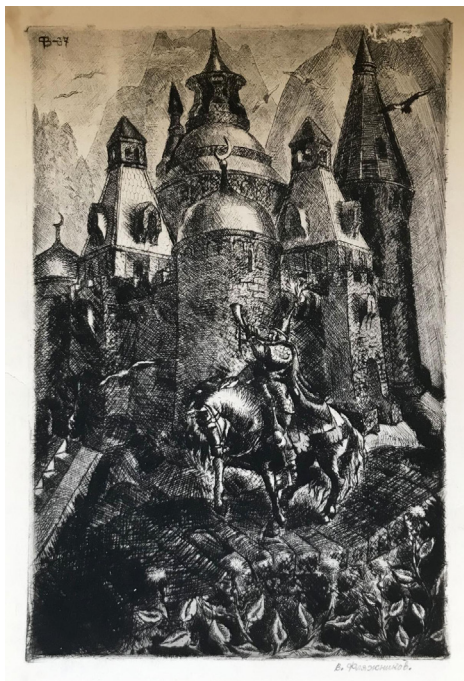
16. *Поспелов Д.А. Амаравелла. Мистическая живопись Петра Фатеева*. М.: Фантом Пресс, 2007. С. 242–245.

17. Там же. С. 245.

18. *Грибова З.П. Путь длиною в век*. Самара: Агни, 2003. С. 280–283.

19. «Искусство твое никуда не уйдет...» Ариадна Арендт в кругу московских скульпторов / Сост. Н. Ю. Менчинская, Ю. А. Арендт, Н. Ю. Арендт, М. Ю. Арендт. М.:

;



Ил. 3. Валентин Николаевич Фляжников (1911–1956). Неатрибутированная книжная иллюстрация. 1937 г. Автогравюра. Размер оттиска 32 x 21. Частная коллекция (г. Ставрополь)

Арендт и Григорьев были не только супругами, но и единомышленниками на ниве теософии. В юности они вместе учились во ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Занимались графикой и акварелью, но предпочтение отдавали скульптуре. Каждый из них оставил множество скульптурных портретов и миниатюрной пластики. Григорьев прославился еще и в монументальном жанре. Наиболее известны его памятники Пушкину в Феодосии и Волошину в Коктебеле. Грандиозная композиция «Земля-Космос» находится в Государственном музее истории космонавтики им. К.Э. Циолковского (Калуга). Работы супругов украшают коллекции Третьяковской галереи, Русского музея и других крупных собраний в России и за рубежом.

Связь Эпох, 2018 (далее — «Искусство твое...»); Скульптор Анатолий Григорьев. Воспоминания, письма / Авт.-сост. Ю.А. Арендт, Н.Ю. Арендт. М., 2021 (далее — Скульптор Анатолий Григорьев).

Увлечение теософией в этой семье началось с Ариадны Арендт, которая в годы крымской юности тесно общалась с видными теософами. Первой ее наставницей в данном направлении стала феодосийская учительница рисования, участница «Мира искусства» Елизавета Антоновна Говорова (1890–1974), ставшая впоследствии крупным советским художником-графиком, заслуженным деятелем искусств Казахской ССР. Арендт вспоминала:

Уроки Е. А. были не только уроками рисования, но также уроками жизни, уроками мировоззрения. Говоря об астральном плане, она упоминала о духах природы, о нимфах, сатирах <...> Эти существа из иного мира очень любопытны, они присматриваются к деяниям человека, их могут увидеть некоторые люди с развитым астральным зрением. Таких людей пока очень мало, но с течением эволюции, которая движется очень медленно, люди будут приобретать это особенное астральное виденье, и это обогатит и науку, и искусство. <...> Во время занятий Е. А. много говорила с нами о теософических принципах жизни, которых придерживалась сама²⁰.

После школы общение с Говоровой на мистические темы продолжилось уже в Ленинграде, куда та переехала из Феодосии и где познакомилась со своей ученицей с другими представителями оккультных кругов²¹. Контакты Ариадны с Говоровой продолжались до смерти последней. Теософия «красной нитью» проходила через их дружбу. В 1949 году Говорову арестовали. Одним из пунктов обвинений было увлечение теософией²², что в период сталинских репрессий приравнивалось к «антисоветской деятельности».

В графике Говоровой, на первый взгляд, мало мистического. Она любила изображать природу, цветы и исторические памятники (в частности, Крыма и ленинградских пригородов). Однако само настроение ее работ свидетельствует об интенсивной духовной жизни. По словам И. А. Рыбаковой, «независимо от того, что служило объектом изображения, она создавала самое сокровенное для нее — лирический пейзаж»²³. В этом одухотворении все-

20. Арендт А. А. Елизавета Антоновна Говорова // «Искусство твоё...». С. 53–54.

21. Там же. С. 57–58.

22. Менчинская Н. Ю. Творчество и судьба. Книга о художнике-графике Елизавете Антоновне Говоровой (Пшецлавской). М.: Роликс, 2020. С. 43.

23. Там же. С. 29.

го и вся, будто с намеком на «духов природы», о которых она рассказывала юной Ариадне, действительно есть нечто теософское.

Наиболее сильное влияние на мистические настроения Ариадны Арендт в те ранние годы оказало знакомство с другом Говоровой — Максимилианом Волошиным (наст. фамилия — Кириенко-Волошин; 1877–1932). Выдающийся поэт и художник-акварелист Серебряного века, он был теософом и антропософом, что наложило отпечаток не только на его творчество, но и на весь строй жизни его коктейбельского «Дома поэта». Еще до революции он успел стать масоном в Париже, а потом побывать в швейцарском Дорнахе, где познакомился с Рудольфом Штейнером (1861–1925) и строил Гетеанум — оккультный храм антропософии²⁴.

У себя в Коктебеле Волошин создал нечто подобное «дорнахской коммуне», превратив свою дачу в открытый дом отдыха для творческих людей. Там много говорили о культуре и мистике. Разговоры об искусстве имели также эзотерический оттенок. Арендт вспоминала «глубокие беседы о живописи, которая для художника является путем и способом познания высших миров через красоту. Это своего рода медитация, проникновение в природу»²⁵.

В Коктебеле Арендт основательно увлеклась теософией, которой был пропитан сам воздух «Дома поэта». В 1957 году Ариадна написала воспоминания о Волошине «В Стране голубых холмов» (аллюзия на книгу Блаватской «Загадочные племена на Голубых горах»). Поскольку эти мемуары, долгое время существовавшие в единственной машинописной копии, были предназначены только для узкого круга единомышленников²⁶, Ариадна довольно откровенно поведала в них о теософской атмосфере волошинского Коктебеля, так сильно повлиявшей на нее в юности.

Волошин стал ее наставником как в живописи²⁷, так и в теософских исканиях. «Я много общалась с Максом, — писала она, — мы вместе путешествовали, он давал мне советы в искусстве, и от него я впервые узнала о теософии, которой потом интересо-

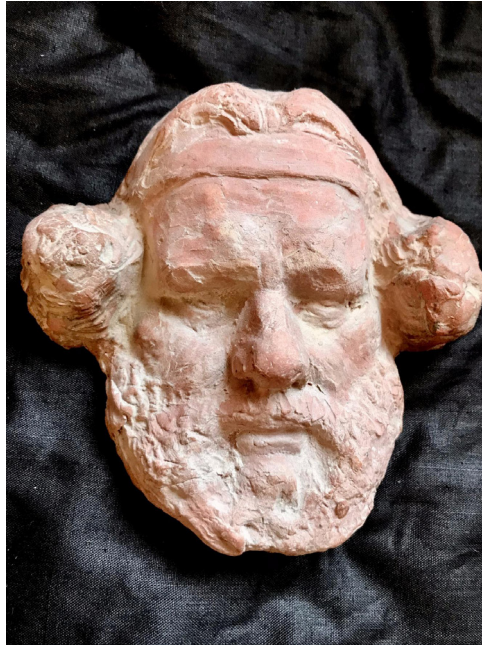
24. Серков А. И. Российские масоны. 1721–2019. Биографический словарь. Век XX. Т. I. М.: Ганга, 2020. С. 403.

25. Арендт А. А. В Стране голубых холмов // «Искусство твоё...». С. 77.

26. По воспоминаниям крымоведа Т. М. Фадеевой, хорошо знавшей семью Арендт, с рукописью могли знакомиться исключительно друзья и только в их доме, не вынося и не делая копий.

27. Там же. С. 62–63.

валась всю жизнь»²⁸. Ей были памятни слова Макса: «Изучайте теософию — эту древнюю мудрость всех времен и народов»²⁹. Когда Ариадна жила в Коктебеле, поэт разрешал ей пользоваться своей теософской библиотекой.



Ил. 4. Анатолий Иванович Григорьев (1903–1986). Скульптурный портрет поэта-теософа Максимилиана Волошина. 1960-е гг. Терракота. Размер 13 x 12,5. Частная коллекция (г. Ставрополь)

Первый же их обстоятельный разговор на эту тему произвел переворот в сознании девочки. Потом она вспоминала:

Эта беседа стала решающей в моей жизни <...> Я ушла далеко по берегу и сидела у моря, охваченная глубоким впечатлением: мне стало казаться, что я смотрю на все совершенно другими глазами <...> Мне трудно описать свое настроение в те дни. Это было

28. Арендт А.А. О скульпторе Анатолии Ивановиче Григорьеве — моем муже и единомышленнике // Скульптор Анатолий Григорьев. С. 105.

29. Арендт А.А. В Стране голубых холмов. С. 66.

какое-то экстатическое состояние: я не могла сидеть на одном месте, носилась всюду с ощущением избытка счастья, мне хотелось раствориться — казалось, рухнули какие-то преграды между мной и Вселенной³⁰.

Примерно к этому же времени относится красочно переданный Ариадной опыт «просветления», пережитый ею в Симферопольском техникуме ИЗО, в классе Н.С. Самокиша (1860–1944). По ее признанию, это было

...нечто столь невероятное, что описать это словами невозможно, всякая попытка рассказать об этом будет очень бледна в сравнении с действительным переживанием... Совершенно неожиданно время вдруг перестало для меня существовать. Сколько я там простояла, не знаю, но я испытала огромное непередаваемое счастье, я задыхалась от счастья. Мне казалось в тот момент, что я знаю все-все, что я могла бы ответить на любой вопрос, что Бог существует, что зло — это иллюзия, что смерти нет, что мир беспределен... Нет, эта попытка бледна, конечно, рассказывать об этом нельзя. Мне были видны лучи, пронизывающие меня сверху, золотые, как мне показалось, сужающиеся книзу. Это было потрясение всей моей сущности³¹.

В автобиографиях теософов часто описывается сверхъестественный опыт, что ставит академических исследователей перед непростой дилеммой: либо игнорировать такие признания, либо подавать их иронически («люди-де были увлеченные, простим им некоторые перегибы»). Другой, хотя и реже встречающейся крайностью является позиционирование такого опыта как «несомненно реального», коль скоро о нем свидетельствуют люди отнюдь не глупые, добившиеся чего-то в жизни и творчестве.

Думается, исследователям мистицизма как культурологического феномена следует избегать всех указанных крайностей, просто признавая как факт саму веру отдельных людей в возможность таких переживаний. Особенно когда мы говорим об искусстве, где, как ни в какой другой сфере, визионерский опыт предельно объективирован. Даже если мистические переживания и не существуют нигде кроме воображения визионера (у науки, впрочем, вряд ли когда-либо будут средства, пригодные для того, чтобы окончательно разрешить этот вопрос), то, когда речь идет о ху-

30. Там же. С. 72–73.

31. Арендт А.А. Озарение // Там же. С. 54.

дожнике, у него имеются вполне допустимые с любой точки зрения средства трансляции такого опыта — произведения искусства. Они способны без лишних слов и доказательств дать зрителю самому пережить нечто сходное с эмоциями мастера. По их выразительной силе, глубине и достоверности можно с достаточной степенью надежности судить о том, насколько искренне сам их создатель верит в реальность своих мистических постижений или же речь идет лишь об имитации.



Ил. 5. Анатолий Иванович Григорьев (1903–1986). «Коктебель. Отдыхающие в гроте». 1960-е гг. Бумага, акварель. 42 x 29,5. Частная коллекция (г. Ставрополь)

Ранние произведения Ариадны Арендт, проникнутые духом эзотеризма, — например ее гуашевые работы «Мистическая композиция» и «Крымский каньон» (1925)³² — вполне созвучны лучшим образцам символизма в живописи Серебряного века и, кажется, сами по себе свидетельствуют о духовной окрыленности автора. В своих поздних советских скульптурах она оставалась верна интересам юности, выполнив целый ряд портретов известных мистиков — в частности Юрия Рериха и, безусловно,

32. Там же. С. 358–359.

своего учителя-теософа Волошина, чей облик в разных материалах и техниках воспроизводился ею несчетное количество раз³³.

Воспоминания Ариадны Арендт дают много ценных сведений о теософах в СССР³⁴. Можно сказать, что исследователям крупно повезло с этим мемуарным наследием, в котором тема мистицизма в советском искусстве раскрывается с беспрецедентной откровенностью. Не менее ценны в этом отношении сведения о ее муже — скульпторе Анатолии Григорьеве, создавшем для Коктебеля памятник Волошину, «теософскому гуру» своей супруги.

Арендт и Григорьев были знакомы еще студентами, но тогда дело ограничилось дружбой, поскольку Ариадна была замужем (первым ее мужем стал скульптор Меер Айзенштадт, с которым они расстались, но оставались дружны до смерти последнего). После развода Арендт органично сошлась с Григорьевым и увлекла второго мужа теософией, ставшей для того смыслом всей жизни. Оба были строгими вегетарианцами, а одно время и вовсе сыроедами³⁵. Постоянно читали и обсуждали книги по оккультизму (по большей части машинописные, а то и вовсе рукописные ввиду отсутствия в СССР таких изданий).

До какой степени эзотерические идеи проникли в сознание Григорьева и повлияли на восприятие им искусства, можно судить по опубликованным фрагментам его «теософских тетрадей»:

Все виды художественных произведений и всякого творчества вообще, чтобы стать ценными и действенными не только на физическом плане и на короткий отрезок времени, а внести свой вклад в общую работу эволюции или восхождения, должны быть, так сказать, «проработаны» на всех планах проявленного бытия. Если портрет представляет собою только точную копию изображаемого лица или, другими словами, будет проработан только на физическом плане, то он в лучшем случае будет иметь какое-нибудь значение для невзыскательного зрителя <...> Совсем другое дело, если портрет «проработан» не только на физическом плане, но на астральном и ментальном планах. Он начинает жить и как бы говорить, создавая между собою и зрителем таинственную связь³⁶.

33. Там же. С. 392–393, 415.

34. Там же. С. 96–107, 143–146 и др.

35. Там же. С. 46–47, 135; Скульптор Анатолий Григорьев. С. 82.

36. Григорьев А. И. Из теософских тетрадей // Там же. С. 30–31.

В этом свете совсем иначе видятся и скульптурные портреты Григорьева, работая над которыми, он, по его собственному признанию, творил «не только на физическом плане, но на астральном и ментальном».

В 1948 году Анатолия Григорьева арестовали. Ариадна Арендт вспоминает:

Главным обвинением были частые беседы об Индии и увлечение индийской философией. Мы с друзьями часто собирались у моей тетки Ольги Александровны Будкевич. Это была мудрейшая и очень образованная женщина. До революции она была членом Теософского общества, которое ставило перед собой задачу установить на земле равенство всех народов посредством единения всех религий. Наиболее подходил для этой цели буддизм, каким его исповедуют в Индии и где по статистике происходит меньше всего преступлений и жестокости.

Толя был обвинен в шпионаже в пользу Индии по сфабрикованному делу «Антисоветское теософское подполье», а непосредственной причиной ареста послужила его частная беседа об Индии³⁷.

В ту же оперативную разработку попали Ариадна Арендт с Ольгой Будкевич. По ним стали стряпать «Дело баронесс» (так эта циничная формула запомнилась самим фигуранткам, хотя баронессами они не были). Их в итоге не тронули, так как у Арендт не было обеих ног (в 1936 году она попала под трамвай), а ее тетке шел 77-й год, так что кто-то, вероятно, решил, что в лагере от них было бы мало проку.

Ольга Будкевич (1872–1954) помнила еще императора Николая II, с которым в юности танцевала на балу. Она же стояла у истоков московского теософского кружка, созданного ею вместе с актрисой Корой Антаровой (1886–1959) — автором культового эзотерического романа «Две жизни»³⁸.

Анатолий Григорьев провел в тюрьмах и лагерях шесть лет и восемь месяцев, сначала в Норильске, а затем в подмосковной «шарашке» Кучино и Воркутлаге. Везде он встречал единомышленников и, в частности, людей, сидевших по делу Даниила

37. Арендт А.А. О скульпторе Анатолии Ивановиче Григорьеве. С. 100.

38. Там же. С. 134; «Искусство твое...». С. 251.

Андреева (1906–1959) — поэта-визионера, автора мистического трактата «Роза Мира»³⁹.

Невестка Григорьева Елена Павлова-Арендт пишет: «Как-то часть его лагерной жизни прошла в Марфино под Москвой, где он сидел вместе с А. И. Солженицыным и теми, кто позднее стал прототипами его романа “В круте первом”»⁴⁰. Это были очень интересные люди. Например, вернувшийся после войны из эмиграции масон 33-го градуса Шотландского Устава, глава объединения русских масонов во Франции Игорь Кривошеин (1899–1987)⁴¹. Он дружил с Солженицыным и был выведен в 10-й главе («Розенкрейцеры») упомянутого романа. Или художник-мистик Сергей Ивашев-Мусатов (1900–1992), который был другом Даниила Андреева и первым мужем его жены; сидел по его делу (сохранились портреты, созданные Ивашевым-Мусатовым, — супруги Даниила Андреева Аллы и его самого на смертном одре). В «шарашке» этот художник-мистик, помимо общения с Григорьевым⁴², близко сошелся с Солженицыным и подарил ему впоследствии картину «Замок Святого Грааля». Писатель изобразил его в своем романе — в 46-й главе того же названия⁴³. Сидел Григорьев и с Евгением Белоусовым (1907–1977). Он тоже попал в лагерь по делу Даниила Андреева, а после смерти поэта женился на его вдове Алле. С ними Григорьев поддерживал отношения и на воле. Он обещал никогда их не забывать: «как и всех моих друзей, оканчивавших вместе со мной “мои университеты”»⁴⁴.

После выхода из лагеря скульптор попал в Коктебель, где они с женой каким-то чудом построили дачу, заведя там порядки в лучших традициях дома Волошина. Ариадна заинтересовала мужа наследием Волошина. Как и она, Григорьев сделал массу его изображений. Массивный бюст Волошина из известняка его работы был установлен во дворе «Дома поэта» еще при советской власти. Бронзовый памятник на набережной близ Волошинского

39. Скульптор Анатолий Григорьев. С. 27, 60.

40. Павлова-Арендт Е. Е. Мой старший друг // Там же. С. 114.

41. Серков А. И. Российские масоны. 1721–2019. Биографический словарь. Век XX. Т. II. М.: Ганга, 2020. С. 244.

42. Гершов С. М. О Григорьеве // Скульптор Анатолий Григорьев. С. 129.

43. Александр Солженицын: из-под глыб. Рукописи, документы, фотографии. Выставка в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина / Авт.-сост. Н. Солженицына, Г. Тюрина. М.: Русский путь, 2014. С. 216–218.

44. Скульптор Анатолий Григорьев. С. 60.

музея появился уже после смерти ваятеля, в 2009 году, отлитый по подготовленной задолго до того модели.

На крымской даче супруги-художники устроили мастерскую, где до сих пор хранится значительная часть их графических и скульптурных работ (другая, большая половина — в их московской мастерской на Верхней Масловке).

В их коктебельских владениях гостило много тех, кто разделял эзотерические увлечения хозяев. Среди бывавших у Арендтов можно выделить: вдову автора «Розы Мира» Аллу Андрееву (1915–2005)⁴⁵; Сергея Прокофьева (1954–2014) — внука композитора (после падения советской власти он возродил Русское Антропософское Общество; поселившись затем в Дорнахе, он был в 2001 году выбран уже во всемирный исполнительный комитет этой организации⁴⁶). Здесь бывал также философ Григорий Померанц (1918–2013) с женой Зинаидой Миркиной (1926–2018), писавшей стихи на религиозные темы⁴⁷. Бывала здесь и Анастасия Цветаева (1894–1993) — младшая сестра поэтессы, гражданская жена главы «ложи розенкрейцеров» Бориса Зубакина, за причастность к мистическому ордену которого была в свое время репрессирована⁴⁸. Этому круту были близки художники «Амаравеллы» Смирнов-Русецкий и Черноволенко⁴⁹, а также отец Александр Мень (1935–1990), с которым Ариадна вела беседы на религиозно-теософские темы⁵⁰. Также можно упомянуть историка Татьяну Фадееву (род. в 1938 г.), описавшую «сакральную географию» Крыма, и многих других.

Это была по-настоящему творческая среда, где знакомились и общались советские адепты самых разных эзотерических направлений (хотя, конечно, далеко не все гости Арендтов этим интересовались). Эта семья и их дачный домик стали подлинно духовным центром, история которого способна дать очень много для изучения эзотеризма в советском изобразительном искусстве.

Творчество самого Григорьева несет на себе отпечаток этих увлечений. Они сквозят в его символических композициях «Егип-

45. Там же. С. 120.

46. Там же. С. 232.

47. «Искусство твое...». С. 345–348.

48. Там же. С. 326–327.

49. Скульптор Анатолий Григорьев. С. 114–115, 119.

50. Там же. С. 85.

тянин» и «Поклонение герме»⁵¹. Помимо многочисленных изображений Волошина им созданы бюсты таких видных приверженцев мистицизма, как композитор А. Н. Скрябин, изобретатель К. Э. Циолковский, скульптор В. А. Ватагин, основательница теософского кружка в Москве О. А. Будкевич, индийский поэт Р. Тагор, Н. К. Рерих (для этой скульптуры Григорьеву позировал старший сын последнего). Кроме того, его авторству принадлежит барельеф Ю. Н. Рериха для мемориальной доски на московском доме, где востоковед жил в последние годы⁵².

Весьма ярко внутренний мир советского скульптора-теософа раскрывается в письмах Григорьева — особенно адресованных жене, разделявшей его убеждения. Ариадна по полгода жила на даче в Коктебеле, тогда как ее муж бывал там наездами, ибо не мог долго обходиться без московской мастерской. Недели и месяцы разлуки заполнялись письмами, в которых порой обсуждались весьма тонкие материи. Например, в июне 1971 года он пишет: «Леплю эскиз памятника Гагарину. Гагарин — это предлог для решения новой эры»⁵³. Ключ к этой туманной фразе в другом его письме:

Читаю на сон грядущий А[гни] И[огу]. Соединение земного сознания с космическим пульсом. Как много объясняет это определение современное направление в науке, полеты в космос, через которые открываются тонкие энергии и их воздействие, то есть пульсация Космоса. Тончайшие энергии для простоты называют «дух»⁵⁴.

Иначе говоря, Григорьев мыслил себя космистом не в обыденно советском, а в мистическом смысле. В свои работы, посвященные космонавтике, он вкладывал теософские идеи, которые черпал из подпольной эзотерической литературы (в 1971 году рериховские книги Агни Йоги в СССР распространялись еще нелегально).

Из этой же переписки мы узнаем об увлечении супругов телепатией. В те годы это был модный околонуточный тренд, обсуждавшийся в периодической печати⁵⁵. Конечно, теософы не мог-

51. Там же. С. 174–175.

52. Там же. С. 107–109, 115, 185–187, 202.

53. Там же. С. 76.

54. Там же. С. 75.

55. Конаков А. А. Убывающий мир: история «невероятного» в позднем СССР. М.: Гараж, 2022. С. 163–179.

ли пройти мимо этих публикаций. Интрига в том, что Арендт и Григорьев ставили опыты. Вот, например, письмо последнего, датированное 3 июля 1962 года:

Аля, милая!

Вот и воскресенье прошло. При всем желании я не мог уловить твоих волн, не знаю, как ты?

Возможно, мы разошлись во времени. В ночь с воскресенья на понедельник была моя попытка установить контакт, а не как ты с субботы на воскресенье, об этом надо договариваться ясней. И еще может быть одному надо быть воспринимающему, а другому посылающим, а мы, наверное, все перепутали. Еще жду от тебя посылочку эманаций с субботы на воскресенье и с воскресенья на понедельник с полдвенадцатого до часу — я воспринимающий, а в следующий раз я буду тебе посылать в то же время.

Посылаю вырезку из ленинградской газеты о телепатии с исследованием, что в передаче мыслей действует особая, неоткрытая энергия и то, что этим у нас занимаются серьезно и даже печатают. <...>

Жду ответа мысленно и на бумаге⁵⁶.

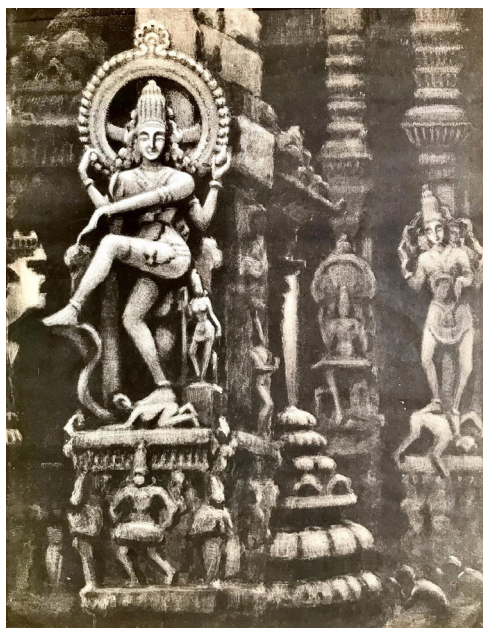
Это письмо как нельзя лучше иллюстрирует своеобразие того мира, в котором жили и из которого черпали вдохновение эти советские скульпторы, выстрадавшие за годы репрессий право быть непохожими на других. Ни тюрьма, ни разлука, ни десятки других бед не угасили их юношеского интереса к тайне. Особого уважения заслуживает то бесстрашие, с которым они говорили об этом еще в те годы, когда подобная открытость была крайне небезопасной.

Куда менее откровенным в данном смысле был их друг — скульптор и художник-анималист Василий Ватагин (1883–1969). В своих воспоминаниях он не особо распространялся о своем интересе к эзотеризму, который, однако, был весьма велик и не оставлял его на протяжении всей жизни. Об этом мы узнаем из мемуаров Ариадны Арендт, описавшей посещение мастерской Ватагина Юрием Рерихом и их общение на мистические темы⁵⁷.

56. Переписка А.И. Григорьева и А.А. Арендт // Скульптор Анатолий Григорьев. С. 70–71.

57. Арендт А.А. О моих встречах с Юрием Николаевичем Рерихом // «Искусство твое...». С. 160–165.

Теософией Ватагин увлекся еще в молодости, что привело его в Индию и на Цейлон. В своих мемуарах он намекает на истинную цель этого путешествия: «Немного знакомый с мудростью йогов и с чудесами индийской архитектуры и полный надежд и ожиданий, я всем существом стремился увидеть чудеса Индии»⁵⁸. Результатом этой поездки стала серия автолитографий «Индия» (Госиздат, 1922 г.), а также рисунки, наброски и целые картины на ту же тему. Известны его иллюстрации к «Маугли» Редьярда Киплинга (издание 1926 г. и последующие).



Ил. 6. Василий Алексеевич Ватагин (1883–1969). Автолитография из серии «Индия» (М.: Госиздат, 1922 г.). Размер оттиска 43 x 33. Частная коллекция (г. Ставрополь)

Ватагин путешествовал с приятелем Александром Усовым (1871–1942), с которым они дважды объехали вокруг света. Под псевдонимом «Чеглок» тот писал книги о животных, а Ватагин их иллюстрировал. Так он и стал художником-анималистом, стяжав

⁵⁸ Ватагин В. А. Воспоминания. Записки анималиста. Статьи / Сост. И. В. Ватагиной. М.: Советский художник, 1980. С. 52.

со временем славу первого мастера этого жанра в советском искусстве. Освоив еще и скульптуру, Ватагин остался навсегда верен анималистике.

У этого была причина, о которой друзья особо не распространялись, но и большого секрета из нее не делали, — оба были убежденными теософами. Увлечение мистическими доктринами и привело их в Индию. Оно же заставило их обратить внимание на братьев наших меньших.

Усов был вегетарианцем. В животных он видел звенья космической эволюции (ее понимание у теософов далеко от дарвиновского), которые обладают мудростью, утерянной человеком материалистической эпохи. Период между двумя революциями Чеглок провел за границей, а после 1917 года вернулся в Россию. В 1922-м он вместе с сыном и женой, художницей Надеждой Усовой, поселился на черноморское побережье⁵⁹ и, по данным А. В. Гнездилова:

<...> с единомышленниками основал на Кавказе маленький теософический ашрам в Лазаревской, близ города Сочи. Пытался построить в местечке Гуарек храм Солнца в виде звезды, где через систему зеркал солнечный свет был целый день в каждом помещении.

По вечерам теософы разжигали костер на берегу моря, читали стихи, медитировали, обсуждали проблемы. В числе побывавших в этом ашраме был и Максимилиан Волошин⁶⁰.

Бывал там и Ватагин, неоднократно приезжавший на Кавказ. В 1936 году художник совсем перебрался в Лазаревское и купил дом по соседству от Усова. Однако в конце 1930-х годов того арестовали. Через десяток лет Чеглок скончался за Полярным кругом. Ватагин в 1944 году вернулся в Москву, где началась его уже вполне советская карьера художника-анималиста. Ему дали мастерскую и квартиру на Верхней Масловке рядом с Ариадной Арендт, с которой он много лет дружил.

59. Шергалин Е. Э. Александр Александрович Усов, он же Александр Чеглок (1871–1942) — почти забытый натуралист, просветитель, путешественник и теософ // Русский орнитологический журнал. 2021. Т. 30. С. 3006.

60. Гнездилов А. В. Судьбы русских теософов // Вестник Теософии. 1992. № 1. С. 85.



Ил. 7. Василий Алексеевич Ватагин (1883–1969). Автолитография из серии «Кавказ». 1937 г. 39 x 24. Частная коллекция (г. Ставрополь)

Другая нить, связывающая Ватагина с эзотериками, ведет в Государственный Дарвиновский музей (ГДМ), где он служил с 1908 по 1953 год. Изначально это учреждение задумывалось его основателем — биологом Александром Котсом (1880–1964) — как весьма далекое от задач материалистической науки. Котс был антропософом, последователем Рудольфа Штейнера. Повстречавшись с ним (в ГДМ хранится фотография Штейнера с автографом создателю музея), Котс решил устроить в Москве центр для демонстрации эволюции земных форм, подчиненной космическим законам в их антропософской версии. Культовой фигурой для антропософов был Гёте, и потому сначала Музей эволюционной теории должен был носить его имя, а вовсе не Дарвина (потом его называли еще Гёте-Дарвиновским), подобно тому, как был назван антропософский храм в Дорнахе — Гётеанум.

Вскоре после революции Ватагин изваял по заказу Котса для украшения музея огромный бюст Штейнера. Теперь местонахо-

ждение скульптуры неизвестно. Сохранились лишь фото с позирующим на ее фоне Ватагиным. Ему же позднее было поручено сделать для музея статую Дарвина — более приемлемую в новых условиях.

В фондах музея имеются многочисленные работы Ватагина, написанные за 45 лет работы в этом учреждении. Некоторые из них отражают первоначальные замыслы его создателей. Например, триптих «Эволюция мировоззрений» (1920), в котором исследователи видят Лемурию и Атлантиду (поворотные этапы мировой эволюции по Штейнеру), находя в них нечто общее с росписями Гётеанума⁶¹.

Влияние эзотеризма на творчество Ватагина очевидно. Начиная с выбора анималистического пути в искусстве, продиктованного теософским отношением к животным, и заканчивая интересом к древним цивилизациям⁶². Зверям Ватагина свойственна ярко выраженная антропоморфность, в чем можно усмотреть тень его веры в реинкарнацию. Наконец, тема Индии, важная для творчества художника, указывает на теософские истоки его вдохновения.

С Дарвиновским музеем связан еще один художник-мистик — Михаил Потапов (1904–2007). В историю искусства он вошел главным образом как выдающийся иконописец, создавший храмовые стенописи и иконостасы, о которых говорят как о вершине русской церковной живописи XX века⁶³. Его юность прошла в Севастополе, где он работал рисовальщиком на руинах Херсонеса и оформителем античной экспозиции одноименного музея. Уже в те годы он увлекался теософией, а также историей, теологией и символизмом Древнего Египта. Потапов утверждал, что имел визионерский опыт непосредственного созерцания древнеегипетской архаики:

Размышляя над всем этим, я часто достигал состояния некоего прозрения. Как-то в саду нашего севастопольского дома, задумавшись о судьбе Эхнатона, я вдруг с изумлением ощутил, как будто все за-

61. Нефедова А. Б. Влияние антропософских идей Р. Штейнера на живописный триптих В. А. Ватагина «Эволюция мировоззрений» // Культура и образование. 2017. № 1. С. 29–36.

62. Гаврилин К. Н. Шаманизм, индуизм, теософия и художественное творчество В. А. Ватагина // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX — начала XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 641.

63. Михаил Потапов. Иконопись / Авт.-сост. С. И. Лапин. Соликамск: Астер, 2012.

туманилось вокруг, и перед моим взором стали возникать картины, подобные тем далеким временам. Я увидел спальню умирающего фараона Аменхотепа III, его жену Тейю в кресле рядом с ним. И мне только оставалось зафиксировать на бумаге...⁶⁴

Итогом этих юношеских интересов стал цикл картин из египетской истории (в нем особо выделяются портреты фараона Эхнатона и членов его семьи), над которым художник работал на протяжении всей жизни. Им написана повесть-хроника «Солнечный Мессия Древнего Египта», к которой эти картины служат как бы иллюстрациями. Теперь они находятся в мемориальной квартире Потапова и Художественном музее Соликамска, в Александрийской библиотеке, в российских и зарубежных частных коллекциях.

Примечательно, что живописец претендовал не только на способность ясновидчески созерцать фараонов, но и себя самого считал реинкарнацией одной из дочерей Эхнатона, сохранившей память о прошлой жизни. Интерес к Египту и Индии обычен для теософов, но мало кто заходил так далеко в своем увлечении.

В Москве Потапов работал художником в том же Дарвиновском музее. А. Б. Нефедова пишет, что «в 1935 году именно за связь с теософским кружком был арестован один из сотрудников музея — художник Михаил Михайлович Потапов. До этого он проработал в ГДМ 3 года и написал 24 картины, причем из них 17 — непосредственно под руководством В. А. Ватагина»⁶⁵.

Выйдя на свободу, Потапов отдался иконописи, и в 1945 г. был рукоположен в дьяконы Русской православной церкви. В 1980 г. он получил награду Александрийского патриарха, однако позднее ему запретили служить из-за внутрицерковного конфликта. Все эти годы художник не оставлял грез о Египте, продолжая писать картины соответствующей тематики и повесть об Эхнатоне. Его жизнь и творчество составляют один из самых ярких мистических эпизодов в истории советской живописи.

Столь же эзотерический по своей сути интерес к Египту питал и выдающийся советский скульптор Сергей Конёнков (1874–1971). Об этой стороне его биографии искусствоведы узнали лишь в 1990-е гг., изучая фонды Мемориального музея-мастерской Ко-

64. Цит. по: *Лапин С. И.* Михаил Потапов и его Солнечный Мессия // *Потапов М. М.* Солнечный Мессия Древнего Египта. Повесть-хроника эпохи фараона Эхнатона. Пермь: Здравствуй, 2019. С. 272.

65. *Нефедова А. Б.* Влияние антропософских идей Р. Штейнера... С. 31.

нёнкова, где обнаружили его мистические рукописи. Затем в собрании его сына нашли грандиозные сакрально-символические композиции.

Уже в дореволюционных произведениях Конёнкова — скульптурах «Ведьма» (1909), «Стрибог» (1910) и др. — сквозит его интерес к таинственному, глубокое погружение в мир мифа. В 1912 году он совершил путешествие в Египет и Грецию, ранее уже побывав в Риме, Помпеях и других культурных центрах Италии⁶⁶. Вскоре после революции, в 1923 году, он выехал на выставку в США и в СССР не вернулся. Американские годы были насыщены творчеством и духовными поисками. Скульптор заинтересовался учением Ч.Т. Рассела (1852–1916). Позднее оно переродилось в типичное для США религиозное течение «Свидетели Иеговы» (запрещено в Российской Федерации), но во времена самого Рассела и еще долго после него оно представляло собой диковинный синтез нетривиального толкования Библии с элементами откровенно мистических доктрин. В особенности Рассел любил египетские мистерии (на его могиле в Пенсильвании стоит надгробие в виде пирамиды с масонскими символами). Он называл свою доктрину «новым и совершенным масонством», хотя законно принятым «вольным каменщиком», судя по всему, никогда не был.

Конёнков с головой погрузился в этот сплав библейско-окультурных спекуляций и стал пророчествовать. Известно несколько его писем, посланных из Америки Сталину, в которых он предсказал начало Великой Отечественной войны и победу Красной армии. Другие его пророчества исполнились не вполне⁶⁷. Яркой иллюстрацией к этим «профетическим посланиям» стала созданная им в США историософская серия работ, условно названная «Космогонией». В этих необычайно пестрых, но при этом глубоко цельных композициях оригинально решено само пространство — путем наложения контуров материков на карту созвездий. Поверх них — образы ангелов, символизирующие союзы и столкновения народов, а также завораживающие астрологические мотивы, выдержки из Евангелий и Пророков.

Хранитель фондов Мемориального музея Конёнкова С.Л. Боброва назвала эти работы «графической теософией». О повторяющихся в них символах Сфинкса и Великой пирамиды она пи-

66. Глаголь С.С. Т. Коненков. Петербург: Светозар, 1920. С. 33.

67. Цугай А. Пророческие послания Коненкова // Темные аллеи. 2021. № 4. С. 91.

шет: «Конёнков верил, что космическая программа, по которой развиваются планеты и человеческое общество, в зашифрованном виде содержится в пирамиде Хеопса»⁶⁸.

В 1945 году скульптор вернулся в СССР, где был обласкан властью: ему были созданы все условия для работы, организованы выставки, опубликованы книги о нем; его награждали медалями, орденами, почетными званиями и премиями. Он сближается с советским официозом, исполняя портреты маршалов и вождей. Отошел ли скульптор от своего увлечения мистицизмом? Трудно сказать наверняка. Однако оккультные книги и свою серию графических «космогоний» он все же привез с собой в Россию.

До революции он был тесно связан с художником Микули, стоявшим у истоков «Амаравеллы». Коненков создал его скульптурный портрет, который попал в коллекцию Микули вместе с мраморной головой Баха его же авторства⁶⁹. Однако едва ли их сближение произошло на почве мистики, поскольку, как вспоминал Смирнов-Русецкий, хотя Микули и был близок к «Амаравелле», но «нашего мировоззрения не разделял»⁷⁰.

Данный случай следует считать скорее исключением, поскольку, как правило, продуктивные контакты в данной среде подразумевали не только общие творческие, но еще и эзотерические интересы. Практически все художники и скульпторы, упомянутые в настоящей статье, были знакомы между собой лично или, по крайней мере, связаны через «одно рукопожатие».

Ариадна Арендт и Анатолий Григорьев дружили не только с мастерами «Амаравеллы» (Смирновым-Русецким, Черноволенко, Фатеевым), но и с анималистом Ватагиным. Под руководством последнего одно время работал художник-египтоман Потапов. Конёнков не только приютил в своем доме в «Амаравелле» Микули, но и дружил с Григорьевым и Арендт⁷¹. Большую часть жизни с ними же была близка и график Говорова.

Можно выделить несколько важных центров, с которыми связаны биографии советских художников-мистиков. Это дома участников «Амаравеллы», где собирались члены группы и куда устремлялась интересующаяся молодежь, продолжающая их тра-

68. Боброва С.Л. С.Т. Коненков. Графическая теософия // Дельфис. 1996. № 2. С. 12–13.

69. Глаголь С.С. Т. Коненков. С. 48; Смирнов-Русецкий Б.А. Идущий. С. 34.

70. Там же.

71. Скульптор Анатолий Григорьев. С. 46, 48, 90.

диции. Это и неформальные рериховские кружки, вблизи которых всегда было много людей искусства. Это и Дарвиновский музей в Москве в ранний период его существования, а также «теософский ашрам» в Лазаревской на Северном Кавказе, где опять же бывало много художников. Сюда же стоит отнести и дом-музей Волошина в Коктебеле, со временем ставший культовым местом для советских эзотериков. Это, наконец, и коктебельская дача Арендтов, также собиравшая под своим гостеприимным кровом духовных единомышленников. Хочется верить, что поиски вокруг этих людей и мест откроют нам еще немало интересных имен и фактов из истории бытования эзотеризма в советской художественной среде.

Библиография / References

- Александр Солженицын: из-под глыб. Рукописи, документы, фотографии. Выставка в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина / Авт.-сост. Н. Солженицына, Г. Тюрина. М.: Русский путь, 2014.
- Амаравелла. Каталог / Сост. Т. Г. Роттерт, И. В. Липская. М.: Международный центр Рерихов, 2000.
- Боброва С. Л. С. Т. Коненков. Графическая теософия // Дельфис. 1996. № 2. С. 9–20.
- Ватагин В. А. Воспоминания. Записки анималиста. Статьи / Сост. И. В. Ватагиной. М.: Советский художник, 1980.
- Гаврилин К. Н. Шаманизм, индуизм, теософия и художественное творчество В. А. Ватагина // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX — начала XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 641–663.
- Глазоль С. С. Т. Коненков. Петербург: Светозар, 1920.
- Гнездилов А. В. Судьбы русских теософов // Вестник Теософии. 1992. № 1. С. 85–88.
- Грибова З. П. Путь длиною в век. Самара: Агни, 2003.
- Грибова З. П., Галутва Г. В. Художники «Амаравеллы»: судьбы и творчество. М.: Издательство МБА, 2009.
- «Искусство твое никуда не уйдет...» Ариадна Арендт в кругу московских скульпторов / Сост. Н. Ю. Менчинская, Ю. А. Арендт, Н. Ю. Арендт, М. Ю. Арендт. М.: Связь Эпох, 2018.
- Конаков А. А. Убывающий мир: история «невероятного» в позднем СССР. М.: Гараж, 2022.
- Лапин С. И. Михаил Потапов и его Солнечный Мессия // Потапов М. М. Солнечный Мессия Древнего Египта. Пермь: Здравствуй, 2019. С. 272–273.
- Менчинская Н. Ю. Творчество и судьба. Книга о художнике-графике Елизавете Антоновне Говоровой (Пшецлавской). М.: Роликс, 2020.
- Михаил Потапов. Иконопись / Авт.-сост. С. И. Лапин. Соликамск: Астер, 2012.
- Нефедова А. Б. Влияние антропософских идей Р. Штейнера на живописный триптих В. А. Ватагина «Эволюция мировоззрений» // Культура и образование. 2017. № 1. С. 29–36.

- Поспелов Д. А. Амаравелла. Мистическая живопись Петра Фатеева. М.: Фантом Пресс, 2007.
- Серков А. И. Российские масоны. 1721–2019. Биографический словарь. Век XX. Т. I–II. М.: Ганга, 2020.
- Скульптор Анатолий Григорьев. Воспоминания, письма / Авт.-сост. Ю. А. Арендт, Н. Ю. Арендт. М., 2021.
- Смирнов-Русецкий Б. А. Великие облики / Сост. и отв. ред. Е. Петренко. Одесса: Астропринт, 2019.
- Смирнов-Русецкий Б. А. Идущий. М.: Веллум, 2008.
- Шергалин Е. Э. Александр Александрович Усов, он же Александр Чеглок (1871–1942) — почти забытый натуралист, просветитель, путешественник и теософ // Русский орнитологический журнал. 2021. Т. 30. С. 3003–3007.
- Фадеева Т. М. Мастер прозрачности // Смирнов-Русецкий Б. А. Идущий. М.: Веллум, 2008. С. 186–254.
- Фаликов Б. З. Величина качества. Оккультизм, религии Востока и искусство XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- Флорковская А. К. Художник духовного прозрения // Евгений Спасский. М.: Новалис, 2021. С. 8–13.
- Цугай А. Пророческие послания Коненкова // Темные аллеи. 2021. № 4. С. 87–96.
- Эзотерическое масонство в Советской России: док. 1923–1941 гг. / Публ., вступ. ст., коммент, указ. А. Л. Никитина. М.: Минувшее, 2005.
- Mannherz, J. (2012) *Modern Occultism in Late Imperial Russia* (NIU Series in Slavic, East European, and Eurasian Studies). Ithaca: Cornell University Press.
- Young, G. (2011) “Esoteric elements in Russian cosmism”, *The Rose+Croix Journal* 8: 124–139.

ВИКТОР БАРАШКОВ

Религия и искусство в ГДР: христианские церкви как альтернатива официальной культурной политике

DOI: <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-1-35-65>

Victor Barashkov

Religion and Art in the GDR: Christian Churches as an Alternative to Official Cultural Policy

Victor Barashkov — Moscow State University of Civil Engineering (National Research University); Art Critics Association (Moscow, Russia). v.barashkov@gmail.com

The article explores the dialogue between Christian churches and contemporary art in the German Democratic Republic (GDR). First, the so-called Evangelical Art Services, created as early as the 1920s, became a platform for dialogue with those art movements that were not encouraged by the socialist state. Secondly, the policy of the GDR regarding the construction of Christian churches was contradictory: on the one hand, there was support for the restoration of churches damaged during the Second World War; on the other hand, it was difficult to obtain permission to build new churches. The state program of the 1970s and 1980s, "Churches for new cities," had pragmatic goals in many respects. Thirdly, the cultural policy of the GDR was quite successful in creating a new secular humanistic culture. Artists mostly belonged to a broadly understood "realism," which often admitted classical patterns, including mythological and religious motifs, while they could hold different views on religion or remain atheists. Religious motifs and symbols in painting helped to express existentially significant issues of life and death, good and evil; understanding the tragedy of World War II; they conveyed the artist's political beliefs and contributed to the understanding of the position of the artist in modern society. Thus, even in the countries of the "Eastern Bloc" the artistic quest for religious understanding of reality remained relevant, and Christian churches were interested in dialogue with contemporary art.

Keywords: contemporary art, dialogue of Christian churches with art, Evangelical Church of Germany, Evangelical Art Service, German Democratic Republic, religious motifs in art, church architecture.

СФЕРЫ религии и изобразительного искусства пересекались в XX веке иногда совершенно неожиданно. Даже в странах «восточного блока», чья политика определялась идеологическим непризнанием роли религии в обществе, можно констатировать целый ряд фактов соприкосновения религии и искусства. Данная проблематика будет рассмотрена в статье на примере взаимодействия этих двух областей общественной жизни в Германской Демократической Республике (ГДР) в 1949–1990 гг. Специфика ситуации заключалась в том, что в официальной культурной политике христианские церкви практически не играли роли, однако за ними был сохранен ряд функций самоуправления. Это дало им относительную свободу в организации культурных событий: заказе произведений для церкви, организации выставок и др. Прежде всего речь в статье пойдет о Союзе евангелических церквей ГДР (*Bund der Evangelischen Kirchen in der DDR*), члены которого составляли большинство верующих в стране¹. Союз был создан в 1969 году и пришел на смену общегерманской Евангелической церкви Германии (с 1945 г.).

Широкую панораму официальной культурной политики ГДР представил в своей монографии «СЕПГ и культура Германии» В. В. Нефёдов. Он справедливо отмечает, что «главной функцией культуры СЕПГ считала ее идеологическую составляющую — обеспечение поддержки массами курса на строительство социализма и коммунизма»². Вместе с тем конкретными задачами, которые выдвигались на первый план, были следующие: «1) создание новой культуры; 2) воспитание новой интеллигенции; 3) бережный подход к тем культурным ценностям, которые были созданы предыдущими поколениями»³. Для нашего исследования особенно важна третья задача, которая в ее реализации

1. Согласно некоторым оценкам, в середине 1980-х гг. число протестантов в ГДР достигало 7,7 млн (около 50% всего населения), 1,2 млн (около 7%) были католиками. Другие религиозные группы составляли менее 1% населения. См.: Бровко Л. Н., И. Р. Л. Германия. Часть II // Православная энциклопедия. Том XI. М.: Православная энциклопедия, 2006. С. 333.

2. Нефёдов В. В. СЕПГ и культура Германии. М.: Научно-политическая книга, 2019. С. 379.

3. Там же. С. 9.

на практике во многом определяла своеобразие диалога «новой интеллигенции» с религиозными мотивами в искусстве.

Следует констатировать, что за прошедшие со времени исчезновения ГДР с политической карты мира 33 года появилось лишь незначительное число публикаций, объективно раскрывающих культурную ситуацию в ГДР. Наиболее значимыми источниками нашего исследования стали публикации отечественных авторов: уже упомянутого В.В. Нефёдова о культурной политике в ГДР; искусствоведа М.Н. Соколова о творчестве одного из известнейших художников, Вернера Тюбке⁴ и др. Из зарубежных публикаций были использованы диссертации Дитмара Грассме о мотиве распятия в искусстве ГДР⁵ и Дитера Кусске об истории немецких служб по искусству в 1928–1945 гг.⁶, монография Вероники Альбрехт-Биркнер о протестантизме в ГДР⁷, статьи Аннетт Доргерлох о праздновании юбилея Лютера в ГДР в 1983 году⁸, Хайнца Хоффмана о евангелической службе по искусству в Берлине⁹, Сильви Ле Гранд о церковном строительстве в ГДР¹⁰, Ульрике Шольц об истории евангелических служб по искусству и их культурной деятельности в ГДР, куратора Кристофа Таннерта¹¹ о выставках искусства ГДР в современной Германии и др.¹²

4. Соколов М. Н. О живописи Вернера Тюбке // Иностранные мастера в Академии художеств: Сб. ст. / Отв. ред. Е. Д. Федотова. М.: Памятники исторической мысли, 2007. С. 229–237.
5. Grassmé, D. (2006) *Zum Kreuzigungsthema in der bildenden Kunst der DDR im Kontext kunstgeschichtlichen Traditionen*. Erfurt.
6. Kusske, D. (2012) *Zwischen Kunst, Kult und Kollaboration. Der deutsche kirchennahe „Kunst-Dienst“ 1928 bis 1945 im Kontext*. Bremen.
7. Albrecht-Birkner, V. (2018) *Freiheit in Grenzen. Protestantismus in der DDR (= Christentum und Zeitgeschichte. Bd. 2)*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt.
8. Dorgerloh, A. (2003) „Dem Mute Luthers folgen“. Luther-Rezeption, Kirche und Kunst in der Spätphase der DDR“, in J. Eibach and M. Sandl (eds.) *Protestantische Identität und Erinnerung. Von der Reformation bis zur Bürgerrechtsbewegung in der DDR*, s. 233–254. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
9. Hoffmann, H. (2008) „Kirchliche Kunst in der DDR — Erinnerungen aus dem Evangelischen Kunstdienst in Berlin“, in H. von Preuschen, U. Schaubs (eds.) *Friedrich Press. 1904–1990. Kirchenräume in Brandenburg*, s. 54–58. Berlin: Lukas Verlag.
10. Le Grand, S. (2013) „Religion als Gegenkultur in der DDR? Eine Untersuchung des Umgangs mit Kirchenbau in der DDR am Beispiel Eisenhüttenstadt“, *Revue d'Allemagne* 45-2: 457–470 [<https://journals.openedition.org/allemande/1770>, accessed on 07.11.2022].
11. Таннерт К. Восток на Западе. Новый взгляд на искусство в ГДР // Третьяковская галерея. 2021. № 1(70). Специальный выпуск «Германия — Россия. На перекрестках культур». С. 126–141.
12. Scholz, U. (2012) „Der Kunstdienst der Evangelischen Kirche in der DDR“, in M. Papenbrock, N. Schneider and R. Hess (eds.) *Kunst und Politik. Jahrbuch der*

Новизна этой статьи заключается в акценте на взаимодействии христианских церквей с искусством XX века, что позволяет уточнить общие теоретические выводы о взаимоотношениях религии и искусства в Новейшее время. С одной стороны, мы рассматриваем запросы церкви в отношении искусства (деятельность евангелических служб по искусству, вопросы церковного строительства). С другой стороны, предметом исследования становится обращение художников разных мировоззренческих позиций к религиозной проблематике. С религиоведческой точки зрения интерес представляют мотивы обращения людей светской культуры (включая атеистов) к религиозной проблематике в живописи. Наконец, с точки зрения культурной компаративистики, в художественной ситуации ГДР можно найти как аналогии с официальным/неофициальным искусством в СССР, так и особенные черты. В частности, последние проявляются в диалоге художников с церковными структурами. Если Евангелическая церковь в ГДР формально могла выступать заказчиком произведений для храмов, то в СССР в лучшем случае можно было согласовать реставрацию (иногда поновление) церковных росписей.

Роль евангелических служб по искусству во взаимодействии церкви с художниками

Большую роль в общественной жизни и художественной культуре ГДР в рамках альтернативы официальной культурной политике играли службы по искусству (*Kunstdienste*), созданные при Евангелической церкви Германии. Идея подобных организаций возникла еще в 1920-х гг. в кругу теологов и церковных деятелей Дрездена, Гамбурга и Берлина. Первой 6 февраля 1928 года начала свою работу служба по искусству в Дрездене (среди ее сооснователей были историк искусства Оскар Бейер, книготорговец Готхольд Шнайдер, соборный проповедник Арндт фон Кирхбах). Как отмечает исследователь Дитер Куске,

Члены основанной в 1928 году службы по искусству <...> ощущали, что все страдания этого мира уже нельзя объяснить в категориях религии или даже теологии. Тем более они надеялись на новые стимулы: среди прочего, на (новое) освоение готически-средневе-

Guernica-Gesellschaft. 2012. Band 14. Schwerpunkt: Kirche und Kunst. Kunstpolitik und Kunstförderung der Kirchen nach 1945, s. 55–68. Göttingen: V&R unipress.

кового прошлого, топоса возрождения, идеала общины, новой значимости «души», на усиление восприятия художника как носителя традиции, пророка и творца¹³.

С 1928 по 1932 годы службы *Kunstdienste* провели 37 выставок, среди них самой значимой была передвижная выставка в Магдебурге, Гамбурге и Берлине 1930–1931 гг. «Культ и форма — новое евангелическое, католическое и иудейское прикладное искусство». Выставка стала первым (а в перспективе 1930 — 1940-х гг. и последним) экуменическим религиозным проектом в области искусства. Доклад к открытию выставки в Берлине 10 ноября 1930 г. подготовил Пауль Тиллих. В нем он отмечал три требования, которые должны быть предъявлены к оформлению предметов культа в церкви, они должны определяться повседневной жизнью, настоящим и реальностью:

То, что Служба по искусству хочет показать на примере и контр-примере, заключено в этих трех требованиях: повседневная жизнь, настоящее, реальность. Они являются выражением одного требования — истины <...> Для нашей религиозной ситуации знаменательно и одновременно постыдно, что на этой выставке исключительно убедительными оказываются только профанные предметы, которые явно рассматриваются как некультовые. Простая чаша позорит (*beschämt*), именно в последнем религиозном смысле, почти все, что объединено здесь как культовая утварь <...> Мы благодарны Службе по искусству за то, что она вступила в борьбу за новую, современную, реальную и, следовательно, значимую форму искусства. И именно под знаком этой борьбы мы открываем выставку¹⁴.

С образованием ГДР на ее территории действовало пять евангелических служб по искусству: в Берлине (с 1950 г.), Дрездене (с 1950 г.), Эрфурте (с 1964 г.), Веймаре, Росток (с 1975 г.). В те же годы в ФРГ существовала лишь единственная подобная организация в Гамбурге (с 1946 г.), и она не имела такого широкого общественного значения.

13. Kusske, D. (2012) *Zwischen Kunst, Kult und Kollaboration. Der deutsche kirchennahe "Kunst-Dienst" 1928 bis 1945 im Kontext*, s. 50–51. Bremen.

14. Tillich, P. (1930) „Kult und Form“, *Die Form*. S. 582–583. Здесь, очевидно, смысл в том, что художественное исполнение культовой утвари не соответствует, с точки зрения Тиллиха, требуемому высокому уровню. Это высказывание обретает смысл в контексте теории Тиллиха о «предельной глубине».

Исследователь Ариберт Роте выделял 4 функции служб по искусству в общественной жизни ГДР:

- 1) Служба по искусству посредством организации конференций и выездных мероприятий, а также библейских недель создавала свободные пространства неформальной коммуникации об искусстве между художниками, непрофессиональной аудиторией и представителями церкви.
- 2) Служба по искусству содействовала знакомству с современным искусством и произведениями классического модернизма посредством выставок, а также презентаций и докладов во многом независимо от требований культурной политики ГДР и провозглашаемой ею рецепции наследия.
- 3) Служба по искусству выступала посредником заказов или сама привлекала художников для работы в рамках церкви.
- 4) Служба по искусству работала в поле художественного и музыкального образования взрослых¹⁵.

Франк Хиддеман назвал эти организации «наступательными нишами» (*offensive Nischen*)¹⁶, проводящими деятельность, в других сферах не одобряемую или запрещенную. Это стало возможным благодаря особенностям церковной политики ГДР, когда по тактическим соображениям государство шло на некоторые уступки.

В этом параграфе мы рассмотрим лишь вторую и третью из функций, выделенных А. Роте. Значимая роль служб по искусству заключалась в проведении в церквях или приходских домах выставок искусства классического модернизма первой половины XX века, отношение к которому в официальных политических и художественно-идеологических кругах ГДР (как и в СССР) вплоть до середины 1980-х гг. было в целом крайне критическим. Вот неполный список организованных выставок¹⁷:

- 1964–1965 — передвижная выставка работ Марка Шагала;
- 1965 — «Религиозная графика из Франции» (произведения Альфреда Манессе, Марка Шагала и Жоржа Руо);

15. Цит. по: Scholz, U. (2012) „Der Kunstdienst der Evangelischen Kirche in der DDR“, in M. Papenbrock, N. Schneider and R. Hess (eds.) *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. 2012. Band 14. Schwerpunkt: Kirche und Kunst. Kunstpolitik und Kunstförderung der Kirchen nach 1945*, s. 57. Göttingen: V & R unipress.

16. Ibid., s. 58.

17. Ibid., s. 59–60.

- 1969 — «Акварели Кандинского, Клее, Марка, Вольфа»;
 1971 — «Иллюстрации к Библии» (Марк Шагал, Отто Дикс);
 1982 — «Сальвадор Дали — акварели к “Божественной комедии” Данте».

Официальной прессой эти выставки не освещались, но публикации о них можно было встретить на страницах газет христианско-демократического союза и либерально-демократической партии¹⁸.

Организовывались и выставки немецких художников-современников. Здесь можно выявить следующую тенденцию: вначале службы по искусству выставляли исключительно христианских художников (Фридриха Пресса, Херберта Зайделя), но постепенно (с середины 1970-х гг.) стали понимать свою задачу шире, обращаясь к поиску христианских сюжетов, аллюзий у широкого круга художников. Более того, данный сдвиг был связан с тем, что выставки были обращены к широкой общественности, а не только к христианам. Так, при посредничестве служб по искусству в ГДР проходили выставки художников из ФРГ: Герхарда Маркса, ГАП Гризхабера и непризнанных художников ГДР (в качестве примера можно привести посмертную выставку Франца Йоханнхнехта). В 1980-е — начале 1990 г. были организованы две масштабные выставки: «Диалог с Библией. Живопись и графика из ГДР на библейские темы» (1984)¹⁹ и «Работа твоих рук. Пластика из ГДР в диалоге с Библией» (1990)²⁰.

Другая из отмеченных выше функций служб по искусству — посредничество в церковных заказах. Хайнц Хоффман (с 1974 по 1995 гг. руководитель берлинской службы по искусству) приводит следующие два примера, которые демонстрируют, что выбор тех или иных художественных произведений для оформления церквей не диктовался сверху, а был обусловлен в том числе личными художественными предпочтениями и связями руково-

18. Ibid., s. 60. Отметим для сравнения, что в СССР также существовал негласный запрет на экспонирование художников-модернистов, хотя в период оттепели прошел ряд значимых (для разгрузки отношений с западными странами) выставок: выставка Пабло Пикассо 1956 года, выставки VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов 1957 года и др. По-настоящему масштабное открытие этого наследия произошло уже в 1980-е годы. Отсчет можно вести с выставки «Москва — Париж. 1900–1930» (ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1981).

19. *Dialog mit der Bibel: Malerei und Grafik aus der DDR zu biblischen Themen* (1984). Berlin: Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft.

20. *Werk deiner Hände: Plastik aus der DDR im Dialog mit der Bibel* (1990). Berlin und Altenburg: Evangelische Haupt und Bibelgesellschaft.

дителей службы по искусству и/или членов религиозного прихода²¹. Первый пример — заказ распятия *Bonhoeffer-Gemeinde* Карл-Маркс-Штадта (сейчас Хемниц) художнику Михаэлю Моргнеру. Наброски художественного решения распятия не удовлетворили заказчиков, в итоге было принято решение об отклонении этого заказа (в то же время община приняла оформление художником двух церковных дверей). Труд художника не остался незамеченным: при посредничестве Х. Хоффмана это произведение было помещено в крипте Бранденбургского собора (вначале — временно, затем на постоянной основе). Второй пример связан с заказом оформления ворот южного портала Берлинского собора (реставрация которого служила одним из примеров сотрудничества Евангелической церкви и государства). Трое художников, предложенных общине берлинской службой по искусству, отказались от заказа. Тогда его получил ранее не работавший с религиозной тематикой Зигфрид Крепп (ученик известного в ГДР скульптора Фрица Кремера). Более семи лет велись переговоры Х. Хоффмана с общиной по вопросу об установке портала. По его воспоминаниям, непонимание состояло в следующем:

Зигфрид Крепп объединил притчу о блудном сыне с этапами заблуждений немецкого народа, а также с вопросом о добре и зле, войне и мире. Главными аргументами против проекта были следующие: художник не был членом церкви (он вышел из нее из-за договора с военными капелланами); нельзя было разобрать в подробностях изображение; взятая в целом работа скорее была рельефом, а не порталом; голубь воспринимался скорее как голубь мира, а не как голубь Святого Духа; и, наконец, нечто подобное можно отнести к музею немецкой истории, а не к церкви²².

Здесь проявилось фундаментальное непонимание верующими людьми произведения современного искусства на христианскую тематику. Что характерно, портал был установлен по решению правления собора лишь в 1992 году, в столице уже объединенной Германии.

21. Hoffmann, H. (2008) „Kirchliche Kunst in der DDR — Erinnerungen aus dem Evangelischen Kunstdienst in Berlin“, in H. von Preuschen, U. Schaub (eds.) *Friedrich Press. 1904–1990. Kirchenräume in Brandenburg*, s. 54–58. Berlin: Lukas Verlag.

22. Ibid., s. 57–58.

Таким образом, уже из приведенных примеров становится очевидным, что благодаря посредничеству евангелических служб по искусству церкви становились местами относительной свободы в условиях довольно жесткой официальной культурной политики ГДР.

Строительство и оформление церквей в ГДР

После окончания Второй мировой войны одной из важнейших задач стало восстановление разрушенных или сильно поврежденных гражданских строений, и в том числе церквей. По всей Германии (во всех оккупационных зонах) действовали проекты строительства церквей из простых материалов (*Notkirchen*). Эти типовые церкви строились по проектам архитектора Отто Бартнинга²³. Конструкции кровли делались централизованно из простых материалов (например из дерева) и в разборном виде перевозились в тот или иной населенный пункт. Там они собирались, а стены возводились из имеющегося материала — кирпичей или камня, оставшихся от сильно разрушенных церквей. В конце 1940-х — 1950-е гг. процесс возведения таких церквей продолжался и в ГДР наряду с восстановлением разрушенных церквей. На территории Германии в границах ГДР до нашего времени сохранилось 12 таких церквей, например *Offenbarungskirche* в районе *Berlin-Friedrichshain* (1949) (ил. 1) или *Neue Kirche* в Висмаре (1950–1951).

В 1950 — 60-е гг. политика государства в отношении церкви стала более жесткой, приходом было сложно получить разрешение на строительство новой церкви. Поэтому была распространена практика переобустройства жилых помещений под церковные пространства. В 1950-е годы комнаты для собраний устраивались в частных домах, гаражах и других подобных зданиях, чтобы их не распознавали как церкви. Или общинам разрешали возводить церкви, но без церковной башни, чтобы они не так выделялись среди городской застройки. Так, католическая *Christuskirche* 1971 года в Ростоке (архитектор Ульрих Мютер) стала заменой снесенной одноименной церкви, но без башни и в другом месте — на боковой улице. В 1970 году в Лейпциге-Видерич из кирпичей и железобетонных деталей была возведена католическая церковь *St. Gabriel*.

23. Ricker, J. (2016) "Otto Bartning und seine Kirchen. Spiritualität in Serie" [https://www.monumente-online.de/de/ausgaben/2016/2/Otto_Bartning_Kirchen.php#.WSwJMuuLTcs, accessed on 07.11.2022].



**Ил. 1. Отто Бартнинг, Offenbarungskirche, 1949, Берлин.
© Roland Rossner, Deutsche Stiftung Denkmalschutz, Bonn**

Для понимания государственной политики по отношению к строительству церквей необходимо знать о специальной государственной программе закупок иностранной валюты. Новые церкви разрешалось строить лишь в случае, когда деньги на них поступали из церковных фондов ФРГ (и других стран) в западногерманских марках. С 1970-х гг. при Эрихе Хонеккере (тогда первом секретаре ЦК СЕПГ) появилась возможность строить новые церкви на полученные таким образом средства. В 1978 году произошла знаковая встреча Хонеккера и представителей церкви, по результатам которой было принято решение совместно готовиться к 500-летию Лютера²⁴ и одобрена

24. Dorgerloh, A. (2003) „‘Dem Mute Luthers folgen’. Luther-Rezeption, Kirche und Kunst in der Spätphase der DDR“, in J. Eibach and M. Sandl (eds.) *Protestantische Identität*

программа строительства новых церквей в проектируемых «спальных районах» (*Wohnsiedlung*) (девиз «Церкви для новых городов»). Эта программа давала государству и партии как дополнительный символический капитал (ГДР стремилась в эти годы к международному признанию), так и надежду на более жесткий контроль над жизнью новых церковных общин²⁵.

В форме проектируемых церквей можно отметить ориентацию на международную церковную архитектуру и литургические концепции своего времени (центрические постройки, асимметричные фасады и тенденция к объединению церквей и смежных строений в единые общинные многофункциональные центры). В качестве примера можно привести церковь *Von der Verklärung des Herrn* (1987) в районе *Berlin-Marzahn*. В 1982 г. в стиле брутализма была построена новая церковь *Propsteikirche St. Trinitatis* в Лейпциге (Академия архитектуры ГДР, Удо Шульц), которая была включена в ансамбль с общинным центром, жилыми помещениями и комнатами для занятий. Однако в данном конкретном случае для строительства колокольни нужно было особое разрешение Хонеккера²⁶.

Примером, вполне показательным для церковной политики в ГДР в целом, можно считать историю храмового комплекса в основанном в 1950 г. городе Айзенхюттенштадте. Кратко ее можно описать как «историю тридцатилетнего затягивания, длительного временного состояния и постоянных обещаний в неопределенном будущем».²⁷ Несмотря на то, что еще в начале 1950-х гг. в плане города было предусмотрено место для церкви, единственное, что могла позволить себе евангелическая община — это построить в 1954 году церковные временные бараки из дерева. Они и были главным местом собрания общины до 1976 года, когда был заложен камень в основание общинного центра (по отмеченной выше государственной программе).

und Erinnerung. Von der Reformation bis zur Bürgerrechtsbewegung in der DDR, s. 233–254. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

25. Le Grand, S. (2013) „Religion als Gegenkultur in der DDR? Eine Untersuchung des Umgangs mit Kirchenbau in der DDR am Beispiel Eisenhüttenstadt“, *Revue d'Allemagne* 45-2. S. 466–467 [https://journals.openedition.org/allemande/1770, accessed on 07.11.2022].

26. Härig, B. (2017) „Kirchenbau in der DDR. Wille gegen Widerstand“ [https://www.monumente-online.de/de/ausgaben/2017/3/DDR-Kirchen.php, accessed on 07.11.2022].

27. Le Grand, S. „Religion als Gegenkultur in der DDR?“ S. 461.

В 1981 году этот центр был освящен (ил. 2). Любопытно, что в нем не было предусмотрено церковной башни, что было связано, по мнению исследователей, не с политикой, а с тенденциями в архитектуре церковного модернизма.



Ил. 2. Evangelisches Gemeindezentrum, 1981, Айзенхюттенштадт

Нельзя не отметить, что широкий резонанс вызывали случаи необоснованного сноса церквей, которые подлежали восстановлению (не менее 40–50 церковных строений по приблизительным подсчетам). Так, даже при относительно благоприятных отношениях между евангелической церковью и государством в 1980-е гг. была снесена *Versöhnungskirche* 1894 года постройки, оказавшаяся в непосредственной близости от Берлинской стены (ее башня одно время использовалась военными как наблюдательный пункт). Позднее, в 2000 году, на этом месте была построена «Часовня примирения», ставшая весьма показательным христианским символом воссоединения города.

Оформление восстановленных или заново построенных церквей происходило по непосредственному заказу служб по искусству Евангелической церкви или приходских и епархиальных комиссий католической церкви. Поскольку, как уже было отме-

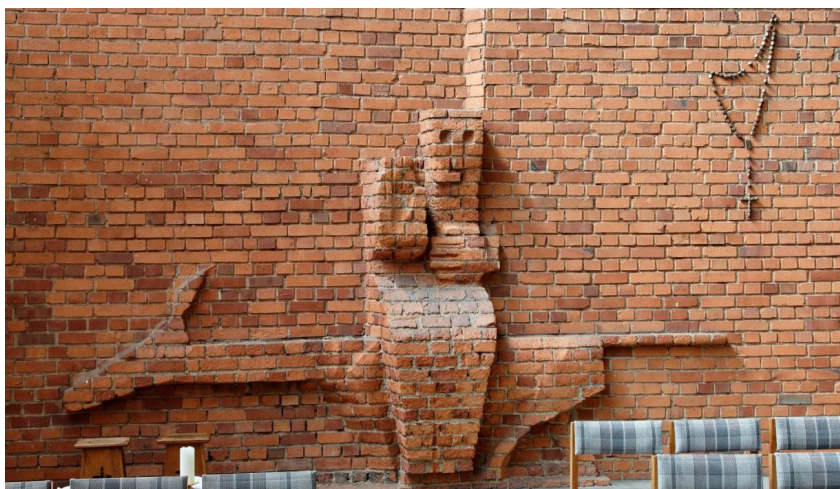
чено, церкви строились в модернистском стиле, художественное оформление их было минимальным и включало лишь важнейшие в литургическом смысле элементы (престол, запрестольный образ, витражи, религиозные статуи). Одним из ярких примеров является творчество скульптора из Дрездена Фридриха Пресса (1904–1990), специализацией которого стала скульптура на религиозные сюжеты. Мастерская Пресса еще с 1930-х гг. находилась в Дрездене. Характерно, что художник получал заказы на оформление евангелических и католических церквей как из ГДР, так и из ФРГ (осуществив за все послевоенное время около 50 проектов). Творческая эволюция художника привела его от классицистического реализма 1930-х к упрощенным абстрактным формам, не лишенным экспрессивности. Отметим, что подобные формы в скульптуре были неприемлемы для экспонирования на официальных выставках в ГДР. Но творчество мастера там не запрещалось, он мог делать выставки в ФРГ, его работы закупались церковными службами по искусству.

Религиозные работы Пресса буквально «ломают» обычные представления о репрезентации религиозных сюжетов, заставляя зрителя остановиться и задуматься о существовании христианской веры. Во многом трагическая тональность его работ обусловлена осмыслением времени нацизма и его жертв. Отсюда необыкновенная выразительность и глубина выполненных им «Распятий», композиций «Пьеты» (как, к примеру, «Пьета» из фарфора в Hofkirche в Дрездене) (ил. 3), сцен крестного пути Христа.

Материалом скульптурных композиций в оформлении уже упомянутой церкви *St. Gabriel* в Лейпциге-Видерич стал обычный кирпич. Мастерски и лаконично выполненные Прессом «Вход Господень в Иерусалим» (ил. 4) и «Агнец на троне» были частью сформулированной вместе со священником церкви Теобальдом Беером темы Второго Пришествия Христа. Лаконичность религиозных композиций Пресса не является просто художественным приемом, но нацелена на передачу смыслов. Некоторая абстрактность преодолевает более реалистичные, и именно поэтому сильно оспариваемые в церковной среде, религиозные скульптуры 1920–1930-х гг. (например «Распятие» его учителя, художника Ханса Ператонера). Отметим, что с 1970-х гг. оформление церквей в Европе становится все более минималистичным, поэтому произведений скульптуры такого уровня в современных церквях мы просто не встретим.



Ил. 3. Фридрих Пресс, «Пьета». Hofkirche, Дрезден



**Ил. 4. Фридрих Пресс, «Вход Господень в Иерусалим».
St. Gabriel, Лейпциг. Фото: Katholische Kirche St. Gabriel
© Steffen Junghans**

История церковного строительства в ГДР еще не получила всестороннего исследования. Сложно даже подсчитать, сколько всего церквей было восстановлено и построено заново. Так, согласно подсчетам Верены Шэдлер, с 1945 по 1989 гг. в католической церкви в ГДР было освящено около 350 сакральных пространств (однако сюда включены и восстановленные после войны церкви, и часовни). В 1970-е гг. было построено 55 католических церквей (34 из них по особой программе), евангелическая церковь реализовала в это же десятилетие около 35 новых проектов церквей²⁸.

Можно согласиться с мнением С. Ле Гранд, что история церковного строительства в ГДР «протекала в своем собственном ритме и при несколько других знаках, чем для других областей церковной жизни или отношений между государством и церковью»²⁹. Она приводит подтвержденные свидетельства того, что к 1957 году на территории ГДР при поддержке государства были приведены в порядок или выстроены заново 1400 поврежденных во время войны церквей, а 52 были построены заново. В то же время, в 1970 — 1980-е годы (время довольно успешных «прагматичных» отношений между церковью и государством) был разрушен целый ряд храмов (в том числе упомянутая выше *Versöhnungskirche* в Берлине).

Религиозные сюжеты в искусстве ГДР

Когда мы говорим о культурной политике в ГДР (будь то литература, театр или живопись), мы не можем обойти стороной понятия «социалистического реализма». Действительно, с начала 1950-х гг. метод социалистического реализма провозглашался единственным творческим методом³⁰. В то же время его содержание толковалось по-разному. Если в 1950-х гг. его интерпретации были так или иначе связаны с дискуссией вокруг формализма, то уже в середине 1970-х на открытии VII конгресса Союза художников ГДР Э. Хонеккер давал довольно широкое его понимание: «... Широта и многообразие изобразительного искусства социалистического реализма — это творческая фантазия, умение открывать новое в жизни нашего социалистического общества, это убедительное, интересное

28. См. Schädler, V. (2013) *Katholischer Sakralbau in der SBZ und in der DDR*. Regensburg: Schnell & Steiner. Цит. по: Härig, B. Kirchenbau in der DDR. Wille gegen Widerstand.

29. Le Grand, S. „Religion als Gegenkultur in der DDR?“ S. 468.

30. См. Нефёдов В. В. СЕПГ и культура Германии. С. 86.

претворение нового в искусстве»³¹. Безусловно, немалую роль играла и преемственность поколений: художники старшего поколения были современниками экспрессионизма, «новой вещественности», других течений модернизма первой половины XX века. Живопись ГДР была стилистически разнообразной, а в своем содержании не только говорила о современности, но и обращалась к сложной художественной символике. Художник Юрген Шифердекер, начавший работать в ГДР, позднее (в 2003 году) отмечал, что

социалистический реализм был скорее желаемой целью партии и правительства, большинство же художников работало скорее в русле широко понимаемого реализма, но не в духе этой ведущей линии³².

Для нашей статьи важна следующая мысль: из следования реализму вытекало пристальное внимание к истории искусств, в частности к живописи эпохи Возрождения, что обусловило и рецепцию классических мотивов, в том числе религиозных. В живописи ФРГ этого времени религиозные сюжеты встречались реже, очевидно, из-за иной «повестки» художественных поисков (популярны были беспредметное и концептуальное искусство).

Исследование Петера Арльта³³ показало динамику рецепции мифологических сюжетов в искусстве ГДР. На основании обобщения 1684 работ был сделан вывод о наибольшем развитии этой тематики во второй половине 1970-х — 1980-х гг. Взяв за образец методику Арльта, историк искусства Дитмар Грассме проанализировал тему рецепции образа Распятия в искусстве ГДР. Его количественные данные (513 работ) подтвердили и конкретизировали динамику обращения в эти годы в искусстве к классическим мотивам. Большую роль в рецепции художниками мифологической и религиозной иконографии сыграли принципы «цитирования» и отсылки к символам, выработанные так называемой Лейпцигской

31. Honecker, E. (1974) "Aus der Gruß des Zentralkomitee der SEF an den VII Kongress des Verbandes Bildender Künstler DDR", *Sonntag* 23. Цит. по: Пышиновская З. С. О некоторых тенденциях изобразительного искусства ГДР // Актуальные проблемы социалистического искусства. Сборник статей о художественной культуре социалистических стран Европы. М.: Издательство «Наука», 1978. С. 42.

32. Цит. по: Grassmé, D. (2006) *Zum Kreuzigungsthema in der bildenden Kunst der DDR im Kontext kunstgeschichtlichen Traditionen*, s. 121. Erfurt.

33. Arlt, P. (1987) *Antikerezeption in der bildenden Kunst der DDR. Zu den Entwicklungsprozessen der antik-mythologischen Ikonographie in Malerei, Grafik und Plastik von 1945 bis 1985 und der ikonographisch-ikonologischen Methode in der Kunstwissenschaft der DDR*. Erfurt.

школой живописи в конце 1960-х — 1970-е гг.³⁴ Этот подход получил название «эмблематического искусства» (*sinnbildliche Kunst*). В качестве причин укрепления его позиций исследователи отмечают ориентацию художников на обобщения успешных мастеров, усложнение стиля и иконографии с 1960-х гг., чувства неуверенности, сомнения и страха, усиленные политическими событиями.

Обобщив изученный материал, Грассме выделил 4 направления рецепции образа Распятия в искусстве ГДР:

- Религиозное наделение смыслами (Х. Метцкес, Й. П. Хинц, К. Ветцель и др.).
- Профанное использование шаблона темы (критика социума, политически-моральное вопрошание) (В. Зитте, Б. Хайзиг, Ф. Кремер, Ю. Шифердекер и др.).
- Индивидуальные интерпретации, обусловленные личностью художника (М. Моргнер, В. Маттойер, Ф. Штельцман, Х. Эберсбах и др.).
- Обобщенные формулировки символики человеческого страдания (Г. Альтенбург, А. Ринк, И. Яначек, Ф. Кремер, Х. Хегевальд и др.)³⁵.

При этом главным изменением в иконографии стало становящееся все более отчетливым очеловечивание распятого через изменение классических атрибутов Христа³⁶.

С одной стороны, ряд изображений распятого подчеркивал его бунт против предначертанной судьбы. Так, в скульптурах Фрица Кремера он сходит с креста и снимает терновый венец, а в ряде произведений других художников разрубает свой крест — здесь прослеживается влияние мексиканского художника Хосе Клементе Ороско. С другой стороны, образ распятого нес на себе смысл страдающего, угнетенного человека и ассоциировался с узником лагерей, пленником, евреем, рабом, женщиной. Причем эти две интерпретации могли соседствовать в творчестве одного и того же художника.

Во многих работах было заложено обращение к зрителю как партнеру по диалогу. Так, в картине Вольфганга Маттойера «Человек» (1979) взгляд мужчины, изображенного на кресте, обра-

34. Панкова А. Ю., Фирсова А. В. История Лейпцигской школы // Символ науки. 2019. № 2. С. 85–86.

35. Grassmé, D. (2006) Zum Kreuzigungsthema in der bildenden Kunst der DDR im Kontext kunstgeschichtlichen Traditionen. S. 121.

36. Ibid. Эта тенденция характерна в целом для западного искусства с рубежа XIX–XX вв.

щен прямо на зрителя³⁷, а жесты его рук то ли вызывают о помощи, то ли пытаются передать некоторый важный экзистенциальный опыт. Мужчина изображен в современной одежде, без классических атрибутов Христа; так что не случайно название «Человек» — обобщенное и скорее философское, чем религиозное.

Образ Распятия в искусстве ГДР имел большое значение в контексте критики общества и политики (второе направление рецепции). Отсюда обращение как к истории (крестьянской войне в Германии, Первой и Второй мировым войнам), так и к современным реалиям (чилийскому военному перевороту 1973 года, вьетнамской войне, убийству Мартина Лютера Kinga и т.д.). В качестве примера можно рассмотреть «Чилийский реквием» Вернера Тюбке 1974 г. (ил. 5). Через использование мотива Пьеты художник передает глубокое сочувствие поверженным идеалам, придавая событиям в Чили выходящее за пределы современности глубокое значение. Лежащий на земле чилийский флаг (знак конкретного времени-места) означает поражение. Внутренняя связь двух людей углубляется приданием мужчине и женщине одинакового возраста. Надпись на дереве (обозначающем крест, то есть картина совмещает и образ Распятия, и образ Пьеты) дает оценку многовековой борьбы за человечность. Слова Неруды о бессмертии жертвы (в этой надписи) соответствуют мысли преодоления смерти через крест: «Нет никакого забвения, господа и дамы, и через мои пострадавшие уста снова будут петь другие уста. Пабло Неруда»³⁸.

Исследователи объясняют обращение художников 2-й половины XX века к религиозным образам по-разному. Так, согласно Дитмару Грассме, искусство столь же остро нуждалось в рецепции художественного и духовного наследия, которое «оставило глубокие следы на культурно-историческом развитии человека», как и в новых, современных символах «для актуальных, насущных посланий, чтобы суметь схватить немислимое и в особенном открыть общее»³⁹. Астрид Нильзен отмечает, что библейские мотивы «предлагали художникам возможность расширить спектр художественных средств и обогатить образы символическими метафорами, стоящими над предписываемыми государством сюжетами социалистического реализма или классическими темами

37. Ibid., s. 95.

38. Ibid., s. 83–84.

39. Ibid., s. 122.

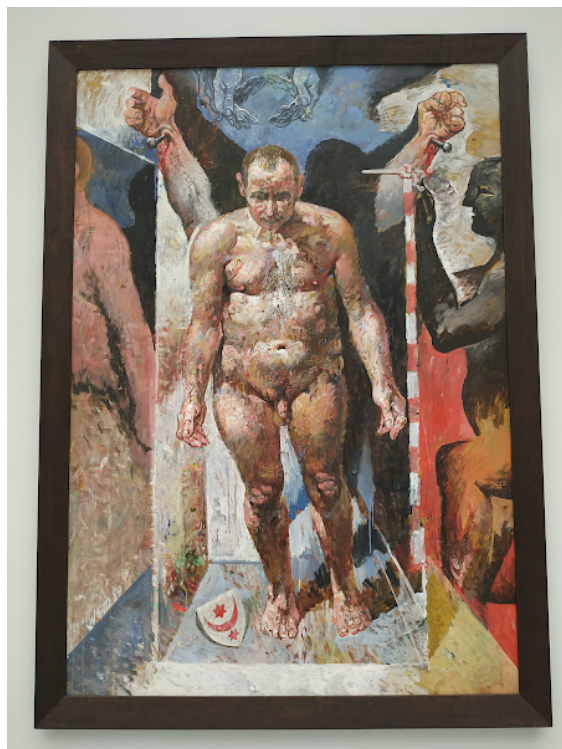
из греко-римской мифологии и истории»⁴⁰. Что не менее важно, «художники могли идентифицироваться с персонажем сакральной истории в качестве средства самовозвышения или самоиронии, а изображение Страстей Христовых могло передать творческую борьбу художника»⁴¹. Отметим, что последняя тенденция восходит (в современном искусстве) к художникам рубежа XIX–XX вв.: Джеймсу Энсору, Эдварду Мунку и др. Один из известнейших художников ГДР Вилли Зитте в сложные для себя годы (конец 1980-х), когда его личность и творчество стали подвергаться критике, создает картину «Лишь человек» (ил. 6). Фигура обнаженного мужчины (лишенная идеальных пропорций), склонившего свою голову и опустившего руки, кажется совершенно беззащитной перед внешними силами. Как и в других своих работах, Зитте использует прием совмещения нескольких планов, поэтому мы одновременно видим поднятые над ним руки, прибитые гвоздями. Тень делает еще более очевидным образ Распятия. В то же время две руки, спускающиеся с неба, опускают ему на голову венок победы. Эта картина трактует мотив мученичества и награды за него.



**Ил. 5. Вернер Тيوبке, «Чилийский реквием», 1974.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2012**

40. Nielsen, A. (2017) "Questions of faith. References to Christianity", in O. Westheider and M. Philipp (eds.) *Behind the Mask: Artists in the GDR*, pp. 198–209. Munich — Potsdam: Prestel. P. 200.

41. Ibid., p. 198.



Ил. 6. Вилли Зитте, «Лишь человек», 1989/1990. Собрание «Музей у собора», Вюрцбург. Фото В.В. Барашкова, 2019

Искусствовед М. Н. Соколов объясняет творчество В. Тيوبке и ряда других художников 1960–1980-х гг., принадлежавших Лейпцигской школе, «духом лукавого карнавализма, причудливо сочетающего апологию с протестом»⁴². Зачастую в их творчестве доминировала та же «официально-неофициальная» смысловая двуликость, что и в «суровом стиле» в СССР. В творчестве В. Тيوبке в интересующем нас контексте можно отметить «Автопортрет на болгарской иконе» (1977), написанный на иконе XIX века, на которой предварительно был закрашен лик. Портретные черты художника получают новый смысл, поскольку остальные иконографические детали остаются (нимб, благословляющий жест

42. Соколов М. Н. О живописи Вернера Тيوبке // Иностранные мастера в Академии художеств: Сб. ст. / Отв. ред. Е. Д. Федотова. М.: Памятники исторической мысли, 2007. С. 229.

правой руки, евангелие, открытое на словах «Я свет миру...» в левой руке). Нильсен рассматривает эту работу как пример сакрализации художника в традиции *alter dues (divino artista)*. Портрет также содержит отсылки к «Автопортрету в одежде, отделанной мехом» Альбрехта Дюрера⁴³. Анника Михальски в основательном исследовании автопортретов художника высказала следующее предположение о смысле подобного жеста⁴⁴. В дневнике художника за 1957 г. она нашла следующую запись: «Моя религия — это работа. Я верю в смысл (моей) работы. В этом есть нечто прометеевское. Я верю в себя»⁴⁵. Этот автопортрет на иконе становится в таком контексте свидетельством веры художника в себя и ощущения возможности создать нечто великое. Как раз за год до этого (в 1976 г.) художника пригласили работать над панорамой во Франкенхаузене (см. ниже), и он мог ощущать себя мучеником и спасителем человеческого общества, отказавшись ради этого от других своих планов.

Итогом творчества В. Тюбке и (по оценкам исследователей) одновременно итогом официального искусства ГДР стала знаменитая панорама в память Крестьянской войны во Франкенхаузене длиной 123 метра и высотой 13 метров (создана в 1976–1987 гг.). Художник «мыслил свое сверхпроизведение именно как картину, которая не только, точнее, не столько воспроизводит битву под Франкенхаузенем, сколько дает всеохватный срез эпохи»⁴⁶. Тюбке отстаивал свое право на то, чтобы «исторически конкретное письмо» представляло «сплавленным со смысловыми фантазиями». Неудивительно поэтому, что мы видим на полотне множество самых причудливых интерпретаций классической иконографии: Пилат, омывающий руки (рядом с шутом, указывающим на него), искушение святого Антония, Благовещение, несколько сцен Распятия с различной смысловой нагрузкой, сохождение Святого Духа в день Пятидесятницы (образ, играющий важную роль в учении вдохновителя крестьянской войны Томаса Мюнцера), Вавилонская башня, изображение мертвого Христа на плащанице, образы грехопадения, Благовещения (ил. 7), Страшного суда, рая и ада. Сам художник

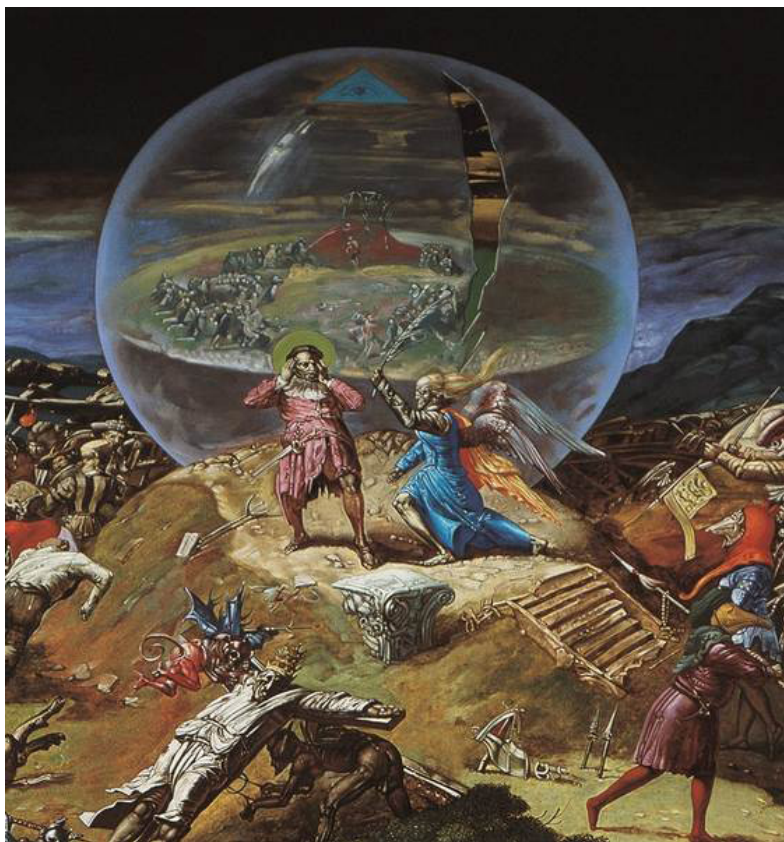
43. Nielsen, A. Questions of faith. References to Christianity. P. 201.

44. Michalski, A. (2014) „Ich spiele mich, wie ich bin“. *Die Selbstdarstellungen Werner Tübkes von 1940 bis 2004*, s. 166–171. Köln: Böhlau.

45. Ibid., s. 170.

46. Соколов М.Н. О живописи Вернера Тюбке. С. 234–235.

был атеистом, и религиозные образы привлекали его своей способностью «схватить» важные для интерпретации истории и современности смыслы.



Ил. 7. Вернер Тюбке, «Благовещение» (фрагмент панорамы в Бад Франкенхаузене), 1976–1987

Как пример индивидуальных интерпретаций, отсылающих к собственному экзистенциальному опыту художника (третье направление рецепции в классификации Грассме), мы рассмотрим творчество художника из Хемница⁴⁷ Михаэля Моргнера. Особую глубину (и личностную окраску) его работам придает наложившее на них отпечаток переживание художником страданий своей смертельно больной жены и размышления над

47. В 1953–1990 гг. город имел название Карл-Маркс-Штадт.

судьбой Дитриха Бонхёффера. Таким образом, как справедливо отмечает Маттиас Флюгге, «в сущности христианского образа страдания встречаются история, современность и индивидуальная судьба»⁴⁸. Художественный язык мастера построен на использовании созданных им концентрированных формул страха, боли, креста и т.д. Художник редуцирует формы и фигуры, по сути, к шифрам. Отсюда и используемая им монохромная черно-коричнево-белая палитра. Схематично, почти геометрически сложенная, фигура распятого человека заключает в себе необыкновенную энергию, которая еще более усиливается напряженным сочетанием темных и светлых пятен на картине. Крест был использован в его произведениях в разных значениях: как знак смерти, победы, защиты, героизма. Этот символ был важен и для его акций на открытом воздухе («Акция креста», 1982; «Большой тюрингский крест», 1983).

Сам художник, однако, не являлся верующим. Использование иконографических традиций (включая религиозные мотивы) вытекало из его чувства принадлежности к европейскому культурному кругу: «Я не знаю лучшего мотива для изображения подвергающегося мучениям человека, чем мотив распятия. Тут никуда не денешься»⁴⁹. Тот же схематичный образ человека, но уже спеленутого, отсылает к мотиву погребения Христа, а небольшое его видоизменение (посредством чередования закрытых и открытых линий) «высвобождает» фигуру, как будто поднимая ее вверх, в небеса (мотив воскресения Христа) (ил. 8). Графически выполненная почти одинаково, но зеркально перевернутая вниз та же самая фигура означает «падающего» человека (или знаменует «Сошествие Христа в ад»). Обычно эти два символа у художника не сопоставлялись на одном листе, но в 2003 году для площади св. Килиана в Вюрцбурге была сделана скульптура «Воскресающий и падающий», их объединившая (ил. 9)⁵⁰.

48. Morgner, M. (1993) Hrsg. vom Institut für Auslandsbeziehungen. Berlin: VG Bild — Kunst.

49. Ibid.

50. Klein, R. (2004) *Architektur und Vernetzung. Museum am Dom im Kontext von Raum und Zeit*, s. 29. Regensburg: Schnell & Steiner.



**Ил. 8. Михаэль Моргнер, изображения Христа в северной боковой капелле вюрцбургской церкви Ноймюнстер.
Фото В.В. Барашкова, 2019**



**Ил. 9. Михаэль Моргнер, «Воскресающий и падающий» (фрагмент), 2003. Площадь св. Килиана, Вюрцбург.
Фото В.В. Барашкова, 2019**

Вероятно, прояснить интерес ряда художников ГДР к религиозной иконографии позволят следующие соображения. Наиболее значимым событием в контексте государственно-церковных отношений в ГДР (как уже отмечалось) стало празднование 500-летия со дня рождения Мартина Лютера — ключевой фигуры немецкого протестантизма. В главном печатном органе ЦК СЕПГ *Neues Deutschland* Лютер был поставлен в один ряд с «великими сыновьями нашего народа — И. В. Гёте и К. Марксом»⁵¹. В рамках договоренностей руководителей евангелической церкви с Эрхом Хонеккером прошло много мероприятий, в числе которых были и выставки современных художников. Можно отметить близость личности Лютера художникам ГДР:

Обращение художников к Лютеру было менее исторически детализированным или теологически фундированным; скорее они видели в Лютере родственного себе художника, успешного пророка и реформатора, который последовательно отстаивал свои убеждения. Лавируя между культурно-политическими задачами и требованиями художественной свободы, они чувствовали близость к сложным отношениям эпохи Реформации и видели явные параллели в нынешней игре политических сил⁵².

В этом контексте обращение Вернера Тюбке непосредственно к историческому контексту эпохи Реформации для художественной ситуации в ГДР было исключением. Современный контекст лучше проявлен в работе Уве Пфайфера «Застольная беседа с Лютером» 1984 года. Работа выполнена в форме триптиха (безусловно, отсылающей к церковным алтарям): в левой части изображен обнаженный мужчина, в правой — обнаженная женщина (оба, очевидно, наши современники, но ассоциации сразу наводят нас на образы Адама и Евы). В центральной части за столом вокруг Лютера собралось много людей (среди них и сам художник). Их жесты и внимательные, устремленные на Лютера, взгляды говорят об атмосфере оживленной беседы. Перед Лютером находятся сразу два микрофона, что подчеркивает его высокий статус. Как отмечает Аннетт Доргерлох, художественное решение Пфай-

51. Цит. по: *Нефёдов В. В.* СЕПГ и культура Германии. С. 324.

52. Dörgerloh, A. "Dem Mute Luthers folgen". *Luther-Rezeption, Kirche und Kunst in der Spätphase der DDR*. S. 238.

фера совпало со стратегией евангелической церкви в год Лютера — не говорить о Лютере, а заново к нему прислушаться⁵³.

Парадоксально, но факт: официальная культурная политика уделяла большое внимание поиску «оптимального соотношения традиций и современности», под этим понималось, что «только в Восточной Германии действительно достойные творения прошлого могут раскрыть гражданам все богатство мыслей и идей, эстетическое содержание и полноту гуманистических контактов»⁵⁴. Обращение к религиозным мотивам художников, индифферентно относящихся к религии, можно рассматривать в контексте светской гуманистической культуры. Как отмечает философ и религиовед З.А. Тажуризина, «светское осмысление мира может осуществляться в старой знаковой системе, будучи при этом индифферентным или критичным по отношению к религии»⁵⁵. Так, неудивительным в этом контексте будет сюжет работы Бернхарда Хайзига «В.И. Ленин и Тимофей неверующий» (1970), в которой очевидна отсылка к мотиву уверения Фомы. Художника, по замечанию искусствоведа З.С. Пышиновской, привлёк образ Ленина как человека «внимательно и терпеливо приобщающего собеседника к тайне великого преобразования России»⁵⁶. Важными для осмысления в контексте гуманистической культуры становятся мотивы, связанные с трагедией страшных войн XX века, несправедливостью унижения человеческого достоинства, неудачей социальных движений за устройство лучшего мира на земле, но также и темы гармоничной жизни, «героики» новых социальных отношений, успехов в отстаивании людьми своих прав. Рассмотренные в первых параграфах статьи примеры показывают, что и для церковных заказов в ГДР были приемлемы (не без дискуссий) произведения, созданные с широкой гуманистической повесткой. Возможно, именно в этом осознании необходимости друг другу и заключалось основание для диалога христианских церквей в ГДР с художниками. И диалог не только эксплицитный, но и имплицитный, в сознании людей.

53. Ibid., s. 249–250.

54. Нефёдов В.В. СЕПГ и культура Германии. С. 264.

55. Тажуризина З.А. Из истории свободомыслия. Очерки разных лет. М.: Академический проект, 2017. С. 418.

56. Пышиновская З.С. О некоторых тенденциях изобразительного искусства ГДР. С. 26.

Отметим, что работы художников ГДР выставляются сейчас крайне редко на престижных площадках в Германии, и вопрос о рецепции искусства ГДР в контексте объединенной Германии до сих пор является крайне острым. Куратор Кристоф Таннерт справедливо отмечает:

В большей степени, чем на Западе и чем сегодня, в ГДР произведения искусства дарили многим людям ощущение, что они не одиноки. Именно поэтому сегодня на востоке страны имеется повышенная потребность в знакомстве с картинами, которые составляли людям компанию в тяжелые времена. Неудивительно, что на Востоке и Западе круг потребителей искусства распадается на своих и чужих, а практика взаимопонимания и взаимного признания отсутствует⁵⁷.

Заключение

Подведем основные итоги исследования. Специфика задач, стоящих перед политическим управлением ГДР (с одной стороны, быть союзником СССР по коммунистическим идеалам, с другой — потребность получить признание со стороны ФРГ, а также и других европейских стран), влияла и на церковную, и на культурную политику страны. Церковные структуры сохранили свою относительную автономность, несмотря на создание центрального органа — Союза Евангелических церквей в ГДР, во многом по причине особых синодальных структур церкви, строящихся на демократических основах⁵⁸. Это давало возможность евангелическим службам по искусству, возникшим еще в конце 1920-х гг., проводить в ГДР свои культурные интересы. Они заключались, в частности, в теологическом признании искусства XX века, в том числе и светского (идеи Пауля Тиллиха, искусствоведа Густава Фридриха Хартлауба и др.). Как было нами отмечено, евангелические службы по искусству организовывали выставки художников первой половины XX века и художников-современников, выступали посредниками в заказах художественного оформления цер-

57. Таннерт К. Восток на Западе. Новый взгляд на искусство в ГДР // Третьяковская галерея. 2021. № 1(70). Специальный выпуск «Германия — Россия. На перекрестках культур». С. 135–137.

58. Albrecht-Birkner, V. (2018) *Freiheit in Grenzen. Protestantismus in der DDR (= Christentum und Zeitgeschichte. Bd. 2)*, s. 33. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt.

квей. Их деятельность была обращена не только к членам своих церквей, но и к адептам других христианских направлений, а также к светски ориентированной молодежи⁵⁹.

Государственно-церковные отношения в ГДР преломляются и через вопросы церковного строительства. Первое десятилетие после окончания Второй мировой войны в Германии проходило не только под знаком восстановления поврежденных гражданских зданий, но также означало восстановление руинированных храмов. Государство принимало в этом активное участие. Однако со 2-й половины 1950-х и до середины 1970-х годов государство не способствовало строительству новых церквей, и общины приспособляли под свои нужды светские здания, строили временные бараки. С середины 1970-х при обусловленном политической прагматикой улучшении отношений с церковью государство осуществило программу «церквей для новых кварталов», по которой было построено несколько десятков церквей. Можно согласиться с мнением Сильви Ле Гранд об асинхронном характере истории церковного строительства в ГДР, когда в период сильнейшего давления на церковь в 1950-х годах государство помогало восстанавливать храмы, а необоснованные сносы церквей осуществлялись и в период «потепления» государственно-церковных отношений. Причины этого следует искать как в культурной политике ГДР, так и в принятии решений на конкретных местах. Отметим, что построенные в ГДР церкви ставят в настоящее время под охрану как памятники культуры и не только по причине своих художественных достоинств, но и в силу исключительных обстоятельств, при которых они были воздвигнуты.

Тема религиозных мотивов в искусстве стран социалистического лагеря поднимает самые разные аспекты религиозных исканий в современной живописи: от обращения к религиозным мотивам как классическим мотивам в искусстве, выражения и осмысления злободневных политических идей к экзистенциальным поискам в рамках светской гуманистической культуры⁶⁰. Следует признать

59. Так, пасторы евангелической церкви в ГДР поддерживали проявления молодежной контркультуры, например таких музыкальных направлений, как панк или блюз: отметим популярность среди молодежи ГДР «блюз-мессы» в Берлинской *Samariterkirche* (с 1979 по 1986 гг.) и *Erlöserkirche* (с 1986 г.), организованной при поддержке лютеранского пастора Райнера Эппельмана.

60. Тема рецепции в искусстве 2-й половины XX века классических мотивов, в том числе религиозных, привлекает пристальное внимание современных российских

отрадным тот факт, что творческие поиски художников ГДР вызывают интерес у наших современников. Об этом свидетельствует, в частности, наличие крупной коллекции произведений восточногерманских художников на религиозную тематику в епархиальном католическом «Музее у собора» в Вюрцбурге (ранее входившем в Западную Германию)⁶¹. Здесь католическая церковь не пошла по шаблону политкорректности художественных музеев и галерей современной Германии. В коллекцию, собранную многолетним директором музея Юргеном Ленсеном, включены произведения как верхушки Союза художников ГДР (Бернхард Хайзиг, Вилли Зитте, Вернер Тюбке), так и художников, которых можно отчасти назвать «нонконформистами» (Михаэль Моргнер, Макс Улиг, Фолькер Штельцман). В музее находится и крупнейшее собрание работ церковного скульптора Фридриха Пресса. Кроме того, представлены работы художников нового поколения, выросших в ГДР и усвоивших у мастеров Лейпцигской школы особый реализм и сложный символический язык. Среди них можно выделить Михаэля Тригеля, творчество которого определяет уже нынешний этап рецепции художниками религиозных мотивов.

Библиография / References

- Бровко Л. Н., И. Р. Л. Германия. Часть II // Православная энциклопедия. Том XI. М.: Православная энциклопедия, 2006. С. 295–334.
- Нефёдов В. В. СЕПГ и культура Германии. М.: Научно-политическая книга, 2019.
- Панкова А. Ю., Фирсова А. В. История Лейпцигской школы // Символ науки. 2019 № 2. С. 85–86.
- Пышновская З. С. О некоторых тенденциях изобразительного искусства ГДР // Актуальные проблемы социалистического искусства. Сборник статей о художественной культуре социалистических стран Европы. М.: Издательство «Наука», 1978. С. 9–43.
- Соколов М. Н. О живописи Вернера Тюбке // Иностранные мастера в Академии художеств: Сб. ст. / Отв. ред. Е. Д. Федотова. М.: Памятники исторической мысли, 2007. С. 229–237.
- Тажуризина З. А. Из истории свободомыслия. Очерки разных лет. М.: Академический проект, 2017.

исследователей. См.: Шаманькова А. И. От храма в пейзаже — к «Распятию». Христианские мотивы, образы, сюжеты в отечественной живописи второй половины XX века. М.: БуксМАрт, 2019.

61. Emmert, J. (2002) “Kunst aus Ostdeutschland“, *Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung* 33: 54–63.

- Таннерт К. Восток на Западе. Новый взгляд на искусство в ГДР // Третьяковская галерея. 2021. № 1(70). Специальный выпуск «Германия — Россия. На перекрестках культур». С. 126–141.
- Шаманькова А. И. От храма в пейзаже — к «Распятию». Христианские мотивы, образы, сюжеты в отечественной живописи второй половины XX века. М.: БуксМарт, 2019.
- Albrecht-Birkner, V. (2018) *Freiheit in Grenzen. Protestantismus in der DDR (= Christentum und Zeitgeschichte. Bd. 2)*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt.
- Arlt, P. (1987) *Antikerezeption in der bildenden Kunst der DDR. Zu den Entwicklungsprozessen der antik-mythologischen Ikonographie in Malerei, Grafik und Plastik von 1945 bis 1985 und der ikonographisch-ikonologischen Methode in der Kunstwissenschaft der DDR*. Erfurt.
- Dialog mit der Bibel: Malerei und Grafik aus der DDR zu biblischen Themen* (1984). Berlin: Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft.
- Dorgerloh, A. (2003) „‘Dem Mute Luthers folgen’. Luther-Rezeption, Kirche und Kunst in der Spätphase der DDR“, in J. Eibach and M. Sandl (eds) *Protestantische Identität und Erinnerung. Von der Reformation bis zur Bürgerrechtsbewegung in der DDR*, s. 233–254. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Emmert, J. (2002) „Kunst aus Ostdeutschland“, *Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung* 33: 54–63.
- Grassmé, D. (2006) *Zum Kreuzigungsthema in der bildenden Kunst der DDR im Kontext kunstgeschichtlichen Traditionen*. Erfurt.
- Härig, B. (2017) „Kirchenbau in der DDR. Wille gegen Widerstand“ [<https://www.monumente-online.de/de/ausgaben/2017/3/DDR-Kirchen.php>, accessed on 07.11.2022].
- Hoffmann, H. (2008) „Kirchliche Kunst in der DDR — Erinnerungen aus dem Evangelischen Kunstdienst in Berlin“, in H. von Preuschen, U. Schaub (eds.) *Friedrich Press. 1904–1990. Kirchenräume in Brandenburg*, s. 54–58. Berlin: Lukas Verlag.
- Honecker, E. (1974) „Aus der Gruß des Zentralkomitee der SEF an den VII Kongress des Verbandes Bildender Künstler DDR“, *Sonntag* 23.
- Klein, R. (2004) *Architektur und Vernetzung. Museum am Dom im Kontext von Raum und Zeit*. Regensburg: Schnell & Steiner.
- Kusske, D. (2012) *Zwischen Kunst, Kult und Kollaboration. Der deutsche kirchennahe „Kunst-Dienst“ 1928 bis 1945 im Kontext*. Bremen.
- Le Grand, S. (2013) „Religion als Gegenkultur in der DDR? Eine Untersuchung des Umgangs mit Kirchenbau in der DDR am Beispiel Eisenhüttenstadt“, *Revue d'Allemagne* 45-2: 457–470 [<https://journals.openedition.org/allemande/1770>, accessed on 07.11.2022].
- Michalski, A. (2014) „Ich spiele mich, wie ich bin“. *Die Selbstdarstellungen Werner Tübkes von 1940 bis 2004*. Köln: Böhlau.
- Morgner, M. (1993) Hrsg. vom Institut für Auslandsbeziehungen. Berlin: VG Bild — Kunst.
- Nielsen, A. (2017) „Questions of faith. References to Christianity“, in O. Westheider and M. Philipp (eds) *Behind the Mask: Artists in the GDR*, pp. 198–209. Munich — Potsdam: Prestel.
- Ricker, J. (2016) „Otto Bartning und seine Kirchen. Spiritualität in Serie“, [https://www.monumente-online.de/de/ausgaben/2016/2/Otto_Bartning_Kirchen.php#. WSwJMuLTcs, accessed on 07.11.2022].

- Schädler, V. (2013) *Katholischer Sakralbau in der SBZ und in der DDR*. Regensburg: Schnell & Steiner.
- Scholz, U. (2012) „Der Kunstdienst der Evangelischen Kirche in der DDR“, in M. Papenbrock, N. Schneider and R. Hess (eds.) *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. 2012. Band 14. Schwerpunkt: Kirche und Kunst. Kunstpolitik und Kunstförderung der Kirchen nach 1945*, s. 55–68. Göttingen: V & R unipress.
- Tillich, P. (1930) „Kult und Form“, *Die Form*: 578–583.
- Werk deiner Hände: Plastik aus der DDR im Dialog mit der Bibel* (1990). Berlin und Altenburg: Evangelische Haupt- und Bibelgesellschaft.

МАРИЯ ЛОГИНОВА

**Современное религиозное искусство
как способ репрезентации христианства
в публичном пространстве на примере
лютеранской общины Анненкирхе
в г. Санкт-Петербурге**

DOI: <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-1-66-94>

Maria Loginova

**Contemporary Religious Art as a Way of Representing
Christianity in Public Space: The Case of the Lutheran
Annenkirche in St. Petersburg**

Maria Loginova — independent researcher (Moscow, Russia).
mploginova@rambler.ru

The article traces the history of the Lutheran Church of St. Anna (Annenkirche) in St. Petersburg as a media space that applies relevant visual means and techniques of modern art exhibition technologies to represent the ideas of Christianity. The church was badly damaged in the fire on December 3, 2002 and was handed over back to the community in 2013. Over the past few years it has become one of the main exhibition sites for contemporary Christian art in St. Petersburg, which allows to raise funds for the planned renovation of the church and helps to increase the number of parishioners. The article covers exhibition projects that took place in Annenkirche during the period of 2017–2022, main ideas of these projects, sources of inspiration and allusions to recognizable artistic and cultural characters. The experience of the Annenkirche is considered in the context of the world experience of using contemporary artistic practices by Christian communities.

Keywords: contemporary art, Christian art, religious art, exhibitions, protestantism, Annenkirche, modern church.

Введение

ДИАЛОГ между современным искусством и религией — актуальная и обсуждаемая тема. «Постсекулярный поворот»¹ в культуре, вернувший религию в публичное пространство, естественным образом затронул и сферу искусства, в том числе в пространстве такого диалога. Д. Узланер, описывая глубину происходящей трансформации и размытие категорий «религия/религиозное» и «светскость/светское»², указывает на необходимость «масштабной интеллектуальной работы по новому переосмыслению понятий и разграничению общественного пространства»³.

Сейчас мы наблюдаем встречное движение: с одной стороны, неослабевающий интерес художников к религиозной тематике, с другой — интерес церкви к использованию современного искусства для христианской проповеди и привлечения внимания к историческим зданиям.

Стоит отметить, что в России в отношениях церкви и искусства в целом сложилась несколько иная ситуация в сравнении с другими странами. Во-первых, сказывается историческое доминирование православия, консервативно настроенного в отношении любых изображений в церковном искусстве, отличных от канонической иконописи. Во-вторых, разрыв традиции в течение советского периода нашей истории способствует скорее обращению к истокам в поисках почвы под ногами, нежели экспериментам в этом поле. Однако жесткое разделение на церковное и религиозное искусство характерно именно для православия. Западное христианство, избежавшее в своей истории последствий эпохи иконоборчества⁴, такого противопоставления не проводит. Несомненно, отдельные примеры движения навстречу друг другу художников, переосмысляющих христианское наследие, и церкви,

1. Начало дискурсу о возвращении религии в публичное «светское пространство» положила книга Хосе Казановы, см.: Casanova, J. (1994) *Public Religions in the Modern World*. Chicago: Chicago University Press.
2. Узланер Д. Постсекулярный поворот. Как мыслить о религии в XXI веке. М.: Издательство Института Гайдара, 2020. С. 15.
3. Там же. С. 24.
4. А. Копцев отмечает, что на Западе случаи иконоборчества носили внутрицерковный характер. См. подробнее: Копцев А. Богословие иконы на Западе во время византийского иконоборчества (VII–IX вв.) и в дальнейший период // Христианское чтение. 2016. № 3. С. 149–175.

были и есть также и в православии — как на рубеже XIX–XX вв. (В. Васнецов, М. Врубель, М. Нестеров, как отмечает А. Флорковская, стремились «вывести церковное искусство из границ академической живописи, вернуть к древней традиции и приблизить его к “оптике”, мышлению своих современников, приходящих в храм»⁵), так и в начале XXI в. (например выставки «Двоесловие/Диалог», 2010; «Искусство и религия в пространстве современной культуры», 2013; «Дары», 2013–2014⁶).

Тем интереснее рассмотреть нетипичные для России культурные события, касающиеся использования храмового пространства, которые происходят в течение последних нескольких лет (2017–2023) в Санкт-Петербурге в лютеранской церкви св. Анны на Кирочной улице, и историю возрождения общины, сформированной во многом благодаря привлекательности Анненкирхе в качестве атмосферного общественного пространства.

Здание с непростой судьбой (проект знаменитого архитектора Ю. Фельтена) настолько серьезно пострадало во время пожара в 2002 г., что власти города рассматривали даже вариант сноса. Однако и самому зданию церкви, и общине удалось не просто «возродиться из пепла», но и стать одним из самых притягательных мест города.

«Искусство и архитектура — это парадигматические трансформационные впечатления»⁷, — постулирует Д. Джослит, и Анненкирхе становится тому ярким примером, чутко уловив масштаб власти образов в медиатизирующемся мире и «сдвиг в понимании того, как можно толковать произведение искусства, а заодно и художественный образ, обусловленный во многом экспериментами авангардных художников, поставивших так или иначе вопрос о границах самого изображения и о том, проводником чего становится новейшее искусство»⁸.

Очевидно, что обгоревшие стены, придающие зданию церкви св. Анны загадочность и особую привлекательную атмосферу — одна из основных причин притяжения туристов и жителей города: об этом говорят и сами сотрудники церкви св. Анны, и прес-

5. Флорковская А. Религиозная тема и поиски современного искусства // Искусствознание. 2015. № 3–4. С. 431.

6. Там же. С. 428.

7. Joselit, D. (2013) *After Art*, p. 84. Princeton: Princeton University Press.

8. Петровская Е. Мыслить образами. От иконы к динамическому знаку // Вопросы философии. 2018. № 11.

са, и художники, представляющие в Анненкирхе свои проекты. Однако работа общины над тем, чтобы сделать эту особенность здания частью своей новой идентичности в качестве «той самой сгоревшей церкви», была проделана колоссальная. Ведь помимо интерьеров, не менее существенным фактором притяжения стали различные, зачастую уникальные, мероприятия как секулярного, так и духовного характера. Стремясь позиционировать Анненкирхе как «современную церковь с древним посланием», цензорный совет церкви делает акцент на то, что проводимые мероприятия направлены в первую очередь на популяризацию основной функции здания церкви — христианской проповеди и объединения общины верующих.

В данной статье исследуются истоки и причины популярности Анненкирхе, опыт общины в объединении христианской проповеди и выставок современного искусства, выход церкви в медиaproстранство, а также результаты и перспективы этого подхода. Среди источников использованы видеоролики и посты общины в социальных сетях, а также интервью с настоятелем церкви св. Анны о. Евгением Раскатовым и арт-директором Светланой Ивашкевич.

Необходимо отметить, что количество мероприятий, проводимых в стенах Анненкирхе, слишком велико для упоминания в рамках одной статьи, поэтому в данном исследовании нас будут интересовать прежде всего собственные арт-проекты общины, история их возникновения и развития. Также важным представляется рассмотреть опыт Анненкирхе в контексте мировых тенденций использования современных художественных практик зарубежными христианскими общинами.

Культовое прошлое

Первая деревянная лютеранская кирха св. Анны, практически ровесница Санкт-Петербурга, была построена в Петропавловской крепости в 1704 г. рядом с православным Петропавловским собором. В начале 1720-х, когда немецкая лютеранская община в Пушкарской слободе существенно разрослась и потребовалось отдельное здание для проведения богослужений (до этого община собиралась в помещении Берг-коллегии), в отсутствие финансирования генерал-лейтенант Роберт Брюс принял оригинальное решение перенести на Литейный двор еще достаточно прочную деревянную кирху, освященную 18 марта 1722 г. именем св. Петра

(которую десятилетием ранее успели перенести в первый раз — на Петербургский остров близ Мытного двора, где прихожанами были пленные шведы). Ответшавшее строение кирхи-путешественницы заменили новой деревянной фахверковой церковью в 1740 г. Так как часть средств пожертвовала императрица Анна Иоанновна, новую кирху освятили в честь святой Анны⁹.

Каменное здание Анненкирхе было возведено по проекту Ю.М. Фельтена в 1775–1779 гг.¹⁰ Великолепный классицистический храм интересен тем, что имеет одновременно два фасада: более простой южный, выходящий на Кирочную улицу (в годы постройки — 4-я Артиллерийская линия), и выразительно украшенный полукругом ионических колонн, увенчанный балюстрадой и куполом северный, обращенный к Фурштатской улице (в годы постройки — 3-я Артиллерийская линия).

Община Анненкирхе, как типичный крупный храмовый лютеранский комплекс, помимо культовой деятельности занималась также деятельностью просветительской и благотворительной: при церкви работало немецкое училище Анненшуле (в которое принимали, однако, детей различных вероисповеданий), евангелическо-лютеранская семинария¹¹, приют, богадельня, больница¹². Школа Анненшуле, учениками которой до революции были многие выдающиеся личности, в том числе великий этнограф Н.Н. Миклухо-Маклай, знаменитый врач П.Ф. Лесгафт и др., в советские годы стала одной из самых престижных школ Ленинграда (выпускники — целая плеяда крупных советских ученых)¹³; сейчас это не менее известный физико-математический лицей № 239.

В первые годы XX в. Анненкирхе продолжала оставаться одним из двух самых посещаемых лютеранских храмов города¹⁴.

9. Алашкин А. Протестантские общины в Петербурге XVIII века. СПб: ИД «Петрополис», 2012. С. 98–102.

10. Шульц С. Храмы С.-Петербурга (история и современность). Справочное издание. СПб.: ГЛАГОЛЬ, 1994. С. 252.

11. Там же. С. 253–254.

12. Фирсанова О. Благотворительные заведения немецких евангелическо-лютеранских приходов Санкт-Петербурга (середина XIX — начало XX века) // Научное мнение. 2014. № 9–3. С. 79–82.

13. Берлин А. Питомцы знаменитой школы // Ленинградская панорама. 1987. № 9. С. 36–38.

14. В начале XX в. самой большой лютеранской общиной в Санкт-Петербурге был приход церкви Святого Петра на Невском проспекте, второе место занимала Анненкирхе. Подробнее см.: Фирсанова О. Евангелическо-лютеранские церкви как

В 1930-е последовали аресты священников, а в 1935 г. Президиум Леноблисполкома передал здание под нужды Дома просвещения¹⁵. Архитекторы А. И. Гегелло и Л. С. Посвен осуществили проект перестройки церкви под кинотеатр, получивший название «Спартак». В результате интерьеры и роспись стен были уничтожены, изменена внутренняя планировка, но сохранены фасады и большой зал с внутренними колоннадами, поддерживающими балкон¹⁶. «Спартак» отличался уникальным для советского времени репертуаром: в начале 1980-х он был передан Госфильмфонду СССР, и жители Ленинграда могли видеть как ленты Годара и Трюффо¹⁷, так и мультипликационные фильмы студии Уолта Диснея¹⁸.

В 1990-е годы место стало по-настоящему культовым в среде неформальной молодежи: рок-концерты таких легендарных групп, как «Ленинград», «Король и шут», «Коррозия металла» и др., празднования Хэллоуина и Дня святого Патрика, модные арт-показы, игровые автоматы и круглосуточный бар — эстетика *sex, drugs & rock-n-roll* во плоти¹⁹. Своеобразная репутация клуба и дискотеки в «Спартаке» нашла отражение в фильме «Брат»: во дворе здания главный герой Данила Багров знакомится с девушкой-тусовщицей и покупает у нее наркотики.

В 2001 г. здание церкви святой Анны в ряду других исторических памятников было признано объектом культурного наследия федерального значения²⁰, однако в ночь с 5 на 6 декабря 2002 г. в здании кинотеатра произошел пожар, рухнула крыша и купол

центры духовно-культурной жизни немецкой диаспоры в Санкт-Петербурге // Управленческое консультирование. 2014. № 6(66). С. 177–183.

15. Шульц С. Храмы С.-Петербурга (история и современность). Справочное издание. С. 253.
16. Петров А, Борисова Е., Науменко А. Памятники архитектуры Ленинграда. Л.: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1958. С. 205.
17. Трофименков М. Другое кино. «Голливудские ночи» взялись за кинотеатр «Спартак» // Газета «Коммерсантъ С-Петербург» № 134 от 31.07.2001. С. 4 [<https://www.kommersant.ru/doc/563532>, доступ от 15.11.2023].
18. Рок-клуб «Спартак»: Культовые места 90-х, которых больше нет // Best90.ru [<https://best90.ru/kultovye-mesta/klub-spartak-kultovye-mesta-90-x-kotoryx-bolshe-net.html>, доступ от 15.11.2023].
19. Там же.
20. Постановление Правительства РФ от 10 июля 2001 г. № 527 «О перечне объектов исторического и культурного наследия федерального (общероссийского) значения, находящихся в г. Санкт-Петербурге».

барабана. Ущерб был настолько существенным, что вице-губернатор Санкт-Петербурга Анна Маркова на следующий день заявила журналистам о нецелесообразности восстановления исторического строения²¹. Позднее мнение городских властей изменилось, в 2004 г. здание Анненкирхе официально передали в безвозмездное пользование Евангелическо-лютеранской церкви²², но реставрацию фасадов за счет государства осуществили лишь в 2010–2011 гг. по решению КГИОПа²³. Внутреннее состояние здания все еще оставалось не слишком пригодным для использования верующими, однако в 2013 г. Евангелическо-лютеранская церковь Ингрии решилась попытаться возродить общину и приняла объект²⁴. Первое богослужение состоялось в канун Рождества 24 декабря 2013 г., но после этого практически год немногочисленные члены общины и волонтеры освобождали храм от строительного мусора. Пастор Александр Кудрявцев старался привлекать волонтеров в том числе через социальные сети, первый пост паблика «Анненкирхе, лютеранская церковь св. Анны» во ВКонтакте датирован 23 сентября 2014 г.

Таким образом, стартовыми условиями для возрождаемого прихода в конце 2013 г. стало требующее реставрации здание и отсутствие приходской группы²⁵.

Обретение настоящего через искусство

Как только в здание церкви Святой Анны вновь открылся доступ, оно стало привлекательной площадкой для творческой общественности, стремившейся воплотить необычные и концептуальные проекты. Первой выставкой стал проект «Человек как материал» (август — ноябрь 2014 г.), на котором были представлены работы художников в различных техниках, включая мозаику, ин-

21. «Спартак» погубил огонь // Газета «Коммерсантъ С-Петербург» № 223 от 07.12.2002, стр. 4 [<https://www.kommersant.ru/doc/567618>, доступ от 15.11.2023].

22. Распоряжение Росимущества от 01.09.2004 № 294-р.

23. Комитет по государственному контролю, использованию и охране памятников истории и культуры.

24. *Полевые материалы автора*. Интервью с настоятелем Анненкирхе пастором Е. Раскатовым, 03.12.2022.

25. Там же. Первые прихожане (5 человек) были катехизированы и/или крещены только в 2015 году.

сталляцию, перформанс и др.²⁶ В ноябре 2014 г. коллектив молодых петербургских художников представил в Анненкирхе выставку-инсталляцию «Старухи». Интерьеры церкви при этом играли важную роль и в идеях авторов при создании проекта, и в физическом воплощении этих идей на месте²⁷. Первая же выставка привлекла внимание прессы, о. Александр Кудрявцев дал интервью журналу *The Village*, где подчеркнул, что двери лютеранской церкви всегда открыты — не только как центр духовности, но и как центр культуры, и при соблюдении христианской морали и этики церковь св. Анны готова принимать самые разные мероприятия, в том числе выставки современного искусства²⁸.

В это же время (ноябрь 2014 г.) в Анненкирхе начинают проводиться концерты классической музыки, в том числе организуемые лабораторией *Accord.lab.*, и со временем возросшее количество заявок на различные мероприятия потребовало привлечения персонала, в чьи задачи вошли рассмотрение обращений, их цензурирование и сопровождение организации мероприятий на площадке. Увеличился также спектр мероприятий: помимо концертов классической музыки и выставок, это были съемки музыкальных клипов²⁹, художественных фильмов и сериалов³⁰, проведение фотосессий и ярмарок.

В 2015 г. Церковь Ингрии назначила попечителем общины диакона Евгения Раскатова, руководителя миссионерского отдела церкви. Важной частью работы нового священнослужителя стало выстраивание формы взаимодействия с представителями творческих коллективов и художниками, цензурирование происходящего. Одним из основных условий проведения мероприятия в Анненкирхе стало выступление о. Евгения перед каждым мероприятием, концертом или открытием выставки³¹. Это усло-

26. Страница сообщества «Человек как материал» в социальной сети ВКонтакте [https://vk.com/event75890069, доступ от 15.11.2023].

27. Страница сообщества «Анненкирхе, лютеранская церковь св. Анны» в социальной сети ВКонтакте, пост от 12.11.2014 [https://vk.com/wall-77551242_34, доступ от 15.11.2023].

28. Как лютеранская церковь стала площадкой для современных художников // *The Village*. 08.10.2014 [https://www.the-village.ru/city/interview/166777-lyuteranskuyutserkov, доступ от 28.12.2022].

29. В Анненкирхе снимали музыкальные клипы группы Отава Ё, IOWA, Мельница и др.

30. Например сериал «Подкидыш», 2019, реж. А. Борматов.

31. Проект развития Анненкирхе, включающий в себя выступления священнослужителя или катехета на всех мероприятиях, был утвержден XXV Синодом Церкви Ингрии в 2016 г.

вие способствовало все большей известности и привлекательности арт-площадки, так как мероприятия ассоциировались именно с местом их проведения: «Анненкирхе делает что-то»³².

Следующим шагом стало появление должности арт-директора, на которую о. Евгений пригласил Светлану Ивашкевич, до этого помогавшую украшать и стилизовать пространство церкви в качестве волонтера. Формирующаяся арт-команда обозначила четкие критерии для проведения мероприятий на площадке: соответствие христианской морали, проверка репутационной составляющей артистов и организаторов цензорным отделом церкви, открытость мероприятия (билеты в открытом доступе либо бесплатный доступ для всех желающих), присутствие внятной идеи мероприятия, понятный посыл, прозрачность и честность намерений; мероприятие должно нести только позитивную идею: добро, любовь и радость³³.

Также проводилась работа над имиджем церкви в публичном пространстве: в социальных сетях и на афишах, вывесках и объявлениях в здании Анненкирхе вырабатывался и со временем стал одной из составляющих фирменного стиля тон общения с аудиторией и посетителями. Позднее при профессиональной разработке фирменного стиля Анненкирхе маркетологи описали этот стиль общения как «голос старшего друга, старающегося немного назидать»³⁴. В то же время в этом тоне присутствует сатира на пафосную религиозность. Настоятель о. Евгений так описал этот подход:

Хочется подчеркнуть, что мы, действительно — другая церковь. Очень классно на открытии 300-летней выставки епископ наш выступил, обратив внимание, что здесь, на этом месте, было все другое. Здесь был «другой» кинотеатр, в котором показывали «другое» кино, кино Госфильмофонда, здесь был арт-клуб, который назывался «Другая Культура», и в конце 90-х — начале 2000-х люди старались внести сюда антикультуру в каком-то смысле, то есть что-то не попсовое. Когда это превратилось в обычный ночной клуб, он сгорел. И сегодня «другая церковь» — это, мне кажется, очень хо-

32. Интервью с Е. Раскатовым, 03.12.2022.

33. *Ивашкевич С.* Техническая сторона мероприятий // Лекториум, выпуск от 24.11.2020 [https://www.youtube.com/watch?v=_lUF3BIvrOM, доступ от 15.11.2023].

34. Интервью с Е. Раскатовым, 03.12.2022.

рошо к нам применимо. Потому что церковь, в которой все благоговейно боятся обернуться спиной к алтарю и что-то громко сказать или посмеяться, или лечь на пуфиках, как у нас... Это все церкви, на самом деле. А у нас можно то, чего нигде нельзя. Но в хорошем смысле³⁵.

Среди отзывов посетителей церкви и людей, прошедших конфирмационный курс «Основы христианской веры», часто встречаются комментарии о дружелюбии и демократичности общины³⁶. Рекламный постер Библейских бесед в соцсетях Анненкирхе выглядел достаточно смело: под размноженным изображением Иисуса Христа с отсылкой к творениям Энди Уорхола несколько строк текста с как будто неправильной, «слетевшей» кодировкой, а после фраза *«Говорим о вечном на понятном языке. Добро пожаловать!»*³⁷.

Обилие мероприятий в Анненкирхе начало приносить и практическую пользу, так как некоторые экспонаты и реквизит после завершения съемок или выставок организаторы дарили или просто оставляли в церкви. Иногда эти предметы становились частью интерьера, например, престол в часовне достался общине после съемок фильма А. Сокурова «Слухач»³⁸. Некоторые же представленные предметы и инсталляции, став источником вдохновения, впоследствии позволили существенно расширить возможности Анненкирхе как арт-пространства.

25 мая 2018 г. в рамках Петербургского международного экономического форума в стенах Анненкирхе было представлено мультимедийное шоу об истории церкви. В дальнейшем этот видеомэппинг³⁹ использовался при создании выставки, посвященной 300-летию церкви св. Анны осенью 2022 г. С 22 по 23 сентября 2018 г. Анненкирхе стала центром медиаинсталляций фестиваля науки Science Fest от Планетария 1. Среди экспонатов была представлена огромная светящаяся Луна, один из самых за-

35. Там же.

36. Страница курса «Основы христианской веры» на официальном сайте Анненкирхе [<https://www.annenkirche.com/ohv>, доступ от 15.11.2023].

37. Страница сообщества «Анненкирхе, лютеранская церковь св. Анны» в социальной сети ВКонтакте, пост от 28.02.2017 [https://vk.com/wall-77551242_889, доступ от 15.11.2023].

38. Там же, пост от 28.08.2017 [https://vk.com/wall-77551242_1411, доступ от 15.11.2023].

39. Там же, пост от 07.08.2018 [https://vk.com/wall-77551242_3075, доступ от 15.11.2023].

поминающихся и фотогеничных арт-объектов нескольких последующих выставок в кирхе.

На протяжении всех лет восстановления деятельности общины Анненкирхе важную роль играло сотрудничество с художниками, стремящимися реализовать себя в христианском искусстве. Очевидно, что экспонирование изображений, не являющихся иконами, в пространстве православного храма достаточно проблематично, а в большинстве случаев попросту невозможно. Западная христианская традиция относится к таким изображениям с известной степенью либеральности, однако зачастую ограничивается выделением помещений за пределами пространства модельного зала. Например, в Петрикирхе на Невском проспекте, 22–24 выставки современного искусства проходят в так называемых катакомбах — помещениях, образовавшихся из-за размещения в кирхе в советские годы чаши бассейна. За рубежом размещение современных арт-объектов в пространстве храма — распространенная практика⁴⁰, но в России сложно найти существенное количество примеров даже среди церквей протестантских деноминаций.

С 22 апреля по 22 июня 2018 г. в Анненкирхе проходила выставка группы художников, позиционирующих свою деятельность как «наглядную инвентаризацию христианского дискурса»⁴¹ — проекта под названием «После иконы», положившего начало многолетнему плодотворному сотрудничеству. Выставка «После иконы» прошла также в 2019 г., и участники проекта с тех пор регулярно представляют свои работы для экспонирования в здании кирхи. Результатом такого сотрудничества стал в том числе один из обретенных имиджевых символов Анненкирхе — работа художницы Кэти Меладзе «Смертию смерть поправ», представляющая собой два живописных полотна, размещенных при входе в основное пространство церкви, на которых изображены кисти рук Спасителя с ранами от гвоздей. Вид интерьера центральной лестницы с символическим объятием распятого Христа используется в качестве первого кадра для видеороликов Анненкирхе на ютуб-канале церкви и производит сильное эмоциональ-

40. Далее в статье рассмотрены несколько таких примеров.

41. Страница сообщества «Анненкирхе, лютеранская церковь св. Анны» в социальной сети ВКонтакте, пост от 21.04.2018 [https://vk.com/wall-77551242_2729, доступ от 15.11.2023].

ное впечатление не только на офлайн-, но и на онлайн-посетителей церкви св. Анны.

Осенью 2018 г. состоялась персональная выставка художника Анатолия Шумкина «Се человек», на которой он представил созданную в 2013–2018 гг. серию работ, посвященных Страстям Христовым. Трагически-импрессионистский стиль картин Шумкина «между Серовым и Рембрандтом» уникальным образом вписался в мрачный неоготический интерьер сгоревшей кирхи. Выставка получила живой и очень теплый отклик, и в дальнейшем работы художника вернулись в Анненкирхе сначала на время выставки «Песах и Пасха» весной 2021 г., а затем остались в качестве постоянного интерьера церкви.

Важнейшим этапом для Анненкирхе как арт-пространства стало участие в «Ночи музеев» 19–20 мая 2019 г. Сайт *kudago.com/spb* назвал дебют Анненкирхе в проекте «Ночь музеев — 2019» «очень многообещающим», а представленную программу — «ударной»⁴². За период с 18 часов вечера до 6 часов утра площадку посетили свыше 8 тыс. человек. Эти цифры оказались сопоставимы с посещаемостью в эту ночь Зоопарка (8933 чел.) и Филармонии (8294 чел.)⁴³. В программе мероприятия помимо выставки картин художников проекта «После иконы», светящихся макетов небесных светил, видеомэппинга на стенах и концерта госпел-хора, проводился квест по истории кирхи, а также опрос гостей кирхи о реставрации здания. По итогам этого опроса большинство посетителей проголосовали не за оштукатуренные стены, а за консервацию необычного облика церкви св. Анны. В дальнейшем результаты этого опроса стали важным аргументом представителей Церкви Ингрии в КГИОП для получения разрешения именно на такой вид реставрации объекта культурного наследия⁴⁴.

В течение 2019 г. в стенах Анненкирхе состоялось несколько интересных выставок современных художников, в частности персональная выставка Дениса Фроловского «Мысли по ту сторону» (18.06.2019 — 30.06.2019), «Анатомия Петербурга» от проекта «ХудожникиПишутПетербург» (28.08.2019 — 26.09.2019), биб-

42. Лучшие площадки «Ночи музеев». 25.04.2019 [<https://kudago.com/spb/list/luchshie-ploschadki-nochi-muzeev/>, доступ от 15.11.2023].

43. Полевые материалы автора. Интервью с арт-директором Анненкирхе С. Ивашкевич, 05.12.2022.

44. Интервью с Е. Раскатовым, 03.12.2022.

лейские сюжеты на досках в проекте «Небесные жители» Маруси Соловьевой (09.10.2019 — 03.11.2019) и др.

Кризис как время возможностей

В начале 2020 г., в период карантина в связи с эпидемией *COVID-19*, община Анненкирхе начала активно развивать свой ютуб-канал под слоганом «Блог самой необычной церкви». В течение 2020 г. творческая команда общины объехала на машине Ленинградскую область, посещая заброшенные и восстановленные церкви и монтируя на основе этих поездок просветительские ролики для канала. При этом находились примеры того, «как небанально с любовью и вкусом можно подойти к реставрации церкви»⁴⁵, что в условиях неясной судьбы проекта ремонта самой Анненкирхе было весьма актуально.

Так как община существенно выросла за несколько лет, стало сложно проводить богослужения в часовне, к тому же соблюдая необходимую при коронавирусных ограничениях дистанцию. Богослужения перенесли в большой зал, для которого потребовалась новая алтарная картина. Была выбрана работа художника Кирилла Ведерникова, участника проекта «После иконы», с нехарактерным для алтаря типом изображения «пьета» вместо распятия, что в очередной раз подчеркнуло имидж «другой церкви»⁴⁶.

Во время послабления ковидных ограничений осенью 2020 г. общине удалось масштабно отметить день рождения Анненкирхе: выставка работ Кирилла Ведерникова (совместно со стрит-арт-художником Олегом Лукьяновым) «Сотворение», вновь размещенная в большом зале Луна, украшенная цветами парадная лестница, деревянные светящиеся фигуры рыб под потолком от проекта *Paraneba* и 44 экскурсии об истории кирхи за неделю (с 21 по 28 октября) от прихожан-волонтеров и сотрудников⁴⁷.

К Рождеству церковь украсили новым арт-объектом, который стал прочно ассоциироваться с Анненкирхе: подвешенная к потолку перевернутая вверх ногами рождественская ель. Для возмущенной таким свободомыслием общественности нашлось тео-

45. Из руин в стильную церковь /СКВОРИЦЫ/. Youtube-канал Анненкирхе. Выпуск 30.05.2020 [https://www.youtube.com/watch?v=DFfOpB75Yvk, доступ от 15.11.2023].

46. Страница сообщества «Анненкирхе, лютеранская церковь св. Анны» в социальной сети ВКонтакте, пост от 19.07.2020 [https://vk.com/wall-77551242_11139, доступ от 15.11.2023].

47. Там же [https://vk.com/wall-77551242_12192, доступ от 15.11.2023].

логическое объяснение в фирменном стиле «другой церкви»: для этой ели, символизирующей Древо Жизни, центром притяжения являются Небеса, «вот и елка тяготеет к небесному»⁴⁸.

В начале 2021 г. в Постановление правительства Санкт-Петербурга от 13.03.2020 № 121 «О мерах по противодействию распространению в Санкт-Петербурге новой коронавирусной инфекции (COVID-19)» несколько раз вносились изменения, ограничивающие количество человек, одновременно присутствующих на культурных мероприятиях, в связи с чем проведение концертов стало затруднительным. Совет церкви задумался, какое мероприятие можно организовать, чтобы на объекте постоянно, ротируя друг друга, находилось максимально разрешенное количество посетителей (в Анненкирхе этот показатель составил 75 человек одновременно). С учетом уже имеющегося опыта участия в «Ночи музеев», комплекса мероприятий по празднованию дня рождения церкви и успеха в социальных сетях фотографий на фоне рождественского украшения кирхи, решили подготовить и провести самостоятельную выставку, несущую в себе христианские смыслы, при этом основанную на фотогеничных арт-инсталляциях. Приближающее время Пасхи логично привело к идее объяснить историю возникновения этого праздника.

Первая полностью самостоятельная выставка общины Анненкирхе (30.03.2021 — 11.04.2021) на основе ветхозаветного сюжета исхода еврейского народа из Египта и рассказа о христианской трансформации празднования Песаха в Пасху через евангельскую проповедь называлась «От Песаха к Пасхе». За 13 дней работы выставки ее посетили 6 тыс. человек, проходимость в день составила 460 человек, прихожанами было проведено 150 экскурсий по выставке. 12 упоминаний в СМИ и сотни публикаций в соцсетях закрепили успех⁴⁹.

На входе посетителей «От Песаха к Пасхе» встречал видеомэппинг: воды Красного моря, расступаясь, открывали светящийся крест. В этом образе проводилась аналогия с водами крещения, через которые человек входит в христианскую церковь. Далее, по задумке создателей выставки, посетитель символически проходил через расступившиеся воды и оказывался в Синай-

48. Экскурсия по выставке «Рождество». Youtube-канал Анненкирхе. Выпуск 31.12.2021 [https://www.youtube.com/watch?v=k9mQZmcox9Q&t=118s, доступ от 15.11.2023].

49. Полевые материалы автора. Статистические данные предоставлены общиной Анненкирхе.

ской пустыне. В главном зале церкви среди полностью покрытого песком пола установили макет скинии с исходящим из него столпом «огня», в виде которого Бог являл себя ночью блуждающим по пустыне евреям. Зайдя внутрь скинии, человек обнаруживал, что завеса за алтарем разорвана (в соответствии с текстами синоптических Евангелий о разрыве завесы в иерусалимском Храме в момент смерти Христа), и в образовавшемся разрыве видел три светящихся креста — Голгофу. На центральном кресте при этом проекция силуэта распятого Спасителя попеременно сменялась проекцией «медного змия» — штандарта, изготовленного Моисеем по велению Бога для спасения еврейского народа⁵⁰. Это являлось визуальным воплощением слов Христа из Евангелия от Иоанна:

Никто не восходил на небо, как только спешдший с небес Сын Человеческий, сущий на небесах. И как Моисей вознес змию в пустыне, так должно вознесу быть Сыну Человеческому, дабы всякий, верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную⁵¹.

В ротонде церкви расположили инсталляцию «Тайная вечеря» с узнаваемой композицией эпохи Возрождения: длинный прямоугольный стол, но вместо сидящих за ним людей — пустые стулья, над столом — зависший в воздухе терновый венец. Все стулья были абсолютно разными, как и все люди.

Мы все разные, но все особенные. Бог нас всех любит, неважно, какие мы. Мы даже поставили специально один грязный стул и один сломанный стул. Чтобы показать, что мы можем быть разными, не цельными, но при этом быть любимыми и быть рядом с Иисусом⁵².

Центральный стул со спинкой в виде креста — случайная счастливая находка команды проекта в архитектурной мастерской Раганаба. В этой локации, символизировавшей Сионскую горницу, экскурсоводы кирхи объясняли параллель между евангельской трапезой Иисуса с учениками и седером, ритуальной еврейской трапезой, предвещающей праздник Песах. Лестница

50. Чис 21: 8, 9.

51. Ин 3: 13–15.

52. Интервью со С. Ивашкевич, 05.12.2022 г.

на второй этаж превратилась в Гефсиманский сад, а на балконе была представлена композиция «Гроб Господень».

Остроумным и технологичным решением разгрузки экскурсоводов стало появление в часовне «кибер-пастора» — экрана, на котором постоянно проигрывалась видеозапись с рассказом о. Евгения Раскатова о выставке и сути праздника Пасхи. В период работы «От Песаха к Пасхе» еженедельные богослужения проводились в эффектных экспозиционных локациях, и этот опыт закрепился в качестве традиции при проведении последующих выставок.

Интересно рождение идей экспонатов выставки и их физическое осуществление. В августе 2018 г. в стенах церкви снимались сцены из фильма «Бендер: начало» (2021, реж. И. Зайцев) с Сергеем Безруковым в главной роли⁵³. Так как визуальный ряд фильма содержал аллюзии на франшизу об Индиане Джонсе, съемочная команда завезла в церковь песок для создания антуража заброшенного древнего храма. Этот же прием использовали сотрудники Анненкирхе для создания «Синайской пустыни», засыпав пол центрального зала 120 тоннами песка. Вдохновением для создания «Тайной вечери» послужила одноименная картина Павла Гришина, представленная в музее «Эрарта», на которой сидящие за столом участники события накрыты холстом, и их силуэты лишь угадываются⁵⁴.

Повторно выставка «От Песаха к Пасхе» состоялась с 4 марта по 8 мая 2022 г. Подобных действовавшим в 2021 г. существенных ограничений в связи с эпидемией COVID-19 уже не было, медийная узнаваемость Анненкирхе к этому моменту существенно увеличилась, и итоги оказались гораздо более впечатляющими: 50 тыс. посетителей за 50 дней (1000 человек в день), 500 экскурсий. Оставаясь в рамках первоначально разработанной концепции и представляя в целом те же самые арт-объекты, некоторые изменения создатели все же внесли, так как им хотелось улучшить восприятие выставки, сделать ее еще более зрелищной. Самым существенным изменением стал перенос локации «Гефсиманский сад» в часовню на втором этаже, таким образом лестница, на которой «Гефсиманский сад» располагался во вре-

53. Страница сообщества «Анненкирхе, лютеранская церковь св. Анны» в социальной сети ВКонтакте, пост от 28.08.2018 [https://vk.com/wall-77551242_3217, доступ от 15.11.2023].

54. Интервью со С. Ивашкевич, 05.12.2022.

мя проведения предыдущей пасхальной выставки, превратилась в инсталляцию “Via dolorosa”. Крестный путь Христа символизировала паутина кроваво-красных нитей, протянутая через перила. В данном случае референсом послужили работы японской художницы Тихару Сиоты⁵⁵. Цикл «Страсти Христовы» А. Шумкина вновь украсил стены церкви, а одна из его работ стала новой алтарной картиной.

Следующим после «Песаха и Пасхи» крупным проектом общины в 2021 г. стал «Ковчег» (22 июня — 5 сентября), «выставка о греховности человеческой природы, о природе крещения и необходимости веры»⁵⁶, приуроченная к рождению Иоанна Крестителя.⁵⁷

Входная группа церкви символизировала «духовное дно», а для этого у зрителя создавалось ощущение, что он находится под водой: видеопроекции на потолке изображали проплывающий над посетителем ковчег и шаги проходящего по воде Иисуса. На сцене большого зала были изображены обведенные белой краской силуэты лежащих фигур, как в детективных фильмах — это люди, погибшие в водах Великого потопа. Центральным объектом выставки выступал сам ковчег, а точнее, его деревянный макет, покрытый отпечатками лап и копыт животных, взошедших на спасительное судно вместе с Ноем. Автором проекта ковчега стал прихожанин Алексей Большаков.

Лестница рядом с ротондой вновь была оформлена с помощью окрашенных нитей, но в данном случае они представляли радугу — символ первого завета человека с Богом. В ротонде посетитель мог «гулять по воде» реки Иордан, при этом экскурсоводы Анненкирхе проводили теологическую «ниточку» от радуги и Ноя к водам, в которых был крещен Иисус. Подъем по лестнице-радуге символизировал покаяние и приводил к «колодцу», около которого Иисус беседовал с самарянкой и просил женщину напоить его водой. Обращая внимание посетителя на то, что эта вода символизирует веру, приводящую человека к Богу, выставка подводила к следующей, заключительной локации — входу в сам ковчег, построенный в виде часовни, и этот корабль среди

55. Там же.

56. Полевые материалы автора. Описание выставки из презентации, предоставленной общиной Анненкирхе.

57. Страница сообщества «Анненкирхе, лютеранская церковь св. Анны» в социальной сети ВКонтакте, пост от 28.06.2021 [https://vk.com/wall-77551242_14364, доступ от 15.11.2023].

бушующих волн отождествлялся с церковью, приносящей спасение в бурном море жизни.

В итоге «Ковчег» посетили более 60 тыс. человек (среднее количество посетителей в день составило 810 человек), было проведено 842 экскурсии.

В течение 2020–2021 гг. среди руководства и прихожан церкви сложилась креативная команда, назвавшаяся арт-группой «Зерно» и стремящаяся через узнаваемые или оригинальные образы «напомнить о Божественной природе окружающего мира, о причине смертности тела и спасении души от вечной смерти через Иисуса Христа»⁵⁸.

Осенью 2021 г. открылась выставка «Сотворение», основанная на первых главах Книги Бытия. Оммажем знаменитому «Сотворению Адама» Микеланджело стала огромная гипсовая «рука Бога» в ротонде церкви⁵⁹. «Адамом» при этом мог выступить любой желающий — фото прикосновения к божественному персту заполонило социальные сети жителей и гостей Санкт-Петербурга. Помимо Луны, частой гостьи интерьеров Анненкирхе, во входной группе над парадной лестницей появилась аналогичная святящаяся Земля. Крест на лестнице также предстал инсталляцией, иллюстрирующей отделение света от тьмы.

В локации «древо познания добра и зла», визуально достаточно простой, присутствовала доля иронии в виде надписей на стволе «Адам+Ева ♥» или «Здесь был Адам», вызывая симпатию молодой аудитории и разрушая дистанцию между библейскими событиями и сегодняшним днем. Изгнание из рая создатели выставки представили в виде турникета, через который можно пройти только в одну сторону. Пройдя через этот турникет и обернувшись, зритель видел неоновую надпись “Faith control”. Финальной инсталляцией выставки оказывалась иллюстрация строк из Евангелия от Иоанна: «Я есмь лоза, а вы — ветви; кто пребывает во Мне, и Я в нем, тот приносит много плода; ибо без Меня не можете делать ничего»⁶⁰: спускающаяся с потолка балкона гирлянда с горящими на ее концах огоньками, символизировавшими человека, «прилепившегося» к христианской общине, к Церкви через веру.

58. Описание выставки из презентации, предоставленной общиной Анненкирхе.

59. Авторами инсталляции выступили Андрей Молоков и скульптурная студия Анны Сосенской, монтаж Фаиль Галеев.

60. Ин 15:5.

Результатом трех недель работы выставки стали 14 тыс. посетителей (в среднем 660 человек в день), экскурсоводы провели 246 прогулок по выставке.

Повторно «Сотворение» состоялось с 21 июня по 4 сентября 2022 г., и снова арт-группа «Зерно» представила новые арт-объекты. Одной из самых фотографируемых инсталляцией стали «Сады Эдема»: в лестничном пролете на прозрачных нитях были подвешены цветы и яблоки. Поднимаясь по лестнице, зритель обнаруживал, что яблоки становятся надкусанными, а венчает композицию огромный терновый венец. Инсталляция была призвана передать всю историю отношений человека и Бога — с момента сотворения и грехопадения до искупления Христом всех грехов человечества.

На балконе церкви проходила выставка-сателлит работ современных художников на библейские темы, каждая работа при этом сопровождалась табличками, поясняющими, какой сюжет иллюстрирует автор произведения, с соответствующими цитатами из Священного Писания. Под Луной посетители теперь могли прилечь на кресла-мешки и отдохнуть под релаксирующую музыку, а также попробовать «божественную экспресс-почту»: при входе на экспозицию написать «письмо Богу» — записку для упоминания на воскресном богослужении, а на финальной локации выставки получить «письмо от Бога» — скачать с одного из конвертов, прикрепленных на светящееся дерево, кьюар-код и по ссылке прочитать цитату из Библии.

«Сотворение-2022» стало самым масштабным выставочным проектом общины: 80 тыс. посетителей за 75 дней работы выставки, проходимость 1050 человек в день, более 800 экскурсий.

День рождения церкви св. Анны осенью 2022 г. креативная команда встретила выставкой «Анненкирхе 300 лет», приуроченной к дате освящения первой кирхи на месте нынешнего здания. Церковь была разделена на локации, посвященные различным этапам истории Анненкирхе. Помимо «путешествия во времени» с помощью видеомэппинга в большом зале и дополненной реальности в VR-очках на балконе, посетители могли посмотреть кино в часовне и попасть на рок-концерт в ротонде, а на крыше церкви поселился надувной голубь Аннатолий, новый популярный персонаж соцсетей гостей выставки.

Данью памяти пострадавшим в годы репрессий священнослужителям стала экспозиция в подвале кирхи, где в окружении плакатов с антирелигиозной пропагандой печатная машинка отбива-

ла имена осужденных, а за решеткой подвала высился лес крестов с заброшенных лютеранских могил.

Антураж «неформальных» времен (афиши рок-концертов, фотографии и пластинки) в пространстве лестницы помогал создавать атмосферу культовой жизни 1990-х. Эту локацию сопровождала одна из самых интересных инсталляций выставки. На трех картинах, расположенных на разных пролетах лестницы, был изображен Иисус в окружении человеческих фигур. Вокруг картин — фотографии времен ночного клуба в стенах церкви. Выше по лестнице фотографии становились обгоревшими, и вторая картина триптиха тоже оказывалась повреждена огнем, а на третьей сгорали все, кроме Христа. Евгений Раскатов пояснил, что имелось в виду: «Пожар — это как Иисус, который пришел в церковь и всех торгующих из храма выгнал. Иисус остался, а все остальные сгорели»⁶¹.

Помимо проведения собственных мероприятий, Анненкирхе продолжила принимать фестивали (Киберфест-2011) и персональные выставки современных художников («Многогранность восприятия» Сергея Степанова 28.01.2021 — 28.02.2021, «12 касаний» Сергея Кузнецова 07.09.2021 — 26.09.2021; картины Елены Черкасовой сопровождали Рождественскую выставку 21.12.2021 — 30.01.2022).

Новые горизонты и утверждение будущего

Выставку акварелей «12 касаний» (07.09.21 — 26.09.2021) главный архитектор Москвы Сергей Кузнецов посвятил хрупкой красоте шедевров мировой архитектуры, а сама выставка стала судьбоносной для Анненкирхе. Художник оценил культурное значение исторического здания и неповторимую атмосферу его поврежденных пожаром стен, назвав это пространство «диковым в своей незавершенности, брутальным, сильным, мощным»⁶². Кузнецов согласился стать автором проекта по реставрации и восстановлению церкви, анонсировав это событие в своем телеграм-канале 28 ноября 2022 г.⁶³, а также помог общине найти спонсора

61. Интервью с Е. Раскатовым, 03.12.2022.

62. so2e01 Как выглядит лютеранский отпуск? Youtube-канал Анненкирхе. Выпуск 29.09.2021 [https://www.youtube.com/watch?v=7-cgZlsIgJk&list=PL2oLNas3bUHLKkCeSFhS_4geLMheJ79wf&index=1&t=24s, доступ от 15.11.2023].

63. Телеграм-канал С. Кузнецова «Я — Сергей Кузнецов», запись от 28.11.2022 [https://t.me/uragankuznetsov, доступ от 15.11.2023].

этого проекта. Презентация проекта преобразования церкви состоялась 7 февраля 2023 г. на вернисаже второй выставки С. Кузнецова в стенах церкви св. Анны «Из огня». При описании события «было выбрано именно слово “преобразование” — поскольку назвать проект в полной мере реконструкцией или реставрацией не совсем корректно. А вот преобразование — то, что нужно, к тому же слово вполне религиозного характера, что создает дополнительный красивый смысл»⁶⁴.

В то же время креативные идеи Анненкирхе вышли за ее стены. Во время «карантинных» поездок по Ленинградской области у арт-группы «Зерно» возникла идея проекта «Открытая кирха», призванного привлечь внимание к кирхам как к объектам локальной истории и культуры. АНО «Манна», учрежденная церковью, подала заявку на конкурс Фонда Президентских грантов и выиграла его⁶⁵. Рядом с 25 евангелическо-лютеранскими приходами были установлены информационные стенды, рассказывающие об истории зданий и судьбах прихожан, а также создан сайт с картой этих объектов⁶⁶.

В декабре 2022 г. арт-группа «Зерно» и художники проекта «После иконы» организовали выставку в лютеранской кирхе г. Пушкина. Куратором стала постоянный резидент выставок Анненкирхе и куратор проекта «После Иконы» в Санкт-Петербурге Ника Клецки⁶⁷.

Весной 2023 г. в Пушкинской кирхе открылась камерная выставка современного сакрального искусства «Совершилось» — тонкое и трогательное соприкосновение с главным христианским событием в пространстве крипты собора. Помимо регулярной коллаборации арт-группы «Зерно» и проекта «После Иконы», в этой компактной выставке приняли участие мастер по керамике Ольга Гендель, создавшая инсталляцию «Тайная Вечеря» с помощью керамических чаш-черепков с изображением основных

64. Страница сообщества «Анненкирхе, лютеранская церковь св. Анны» в социальной сети ВКонтакте, пост от 08.02.2023 [https://vk.com/wall-77551242_22045, доступ от 15.11.2023].

65. Страница сообщества «Анненкирхе, лютеранская церковь св. Анны» в социальной сети ВКонтакте, пост от 26.10.2022 [https://vk.com/wall-77551242_20161, доступ от 15.11.2023].

66. Официальный сайт проекта «Открытая кирха» [<https://openkirche.ru>, доступ от 15.11.2023].

67. sozeo6 Анненкирхе ПЕРЕЕЗЖАЕТ в Пушкин? / Богослужение Адвента / Кирха и новости Анненкирхе. Youtube-канал Анненкирхе [<https://www.youtube.com/watch?v=NGOaAWcfJo>, доступ от 15.11.2023].

сюжетов Страстной недели, и скульптор Анна Сосенская, выполнившая песчаный макет Иерусалима времен I века н.э. Архитектурные детали Анна выполнила из пенопласта и покрыла несколькими слоями песка. Таким образом утекающее, как песок, время, разделяющее нас и события Страстной недели, и знойный климат библейского центра мира, и кроваво-красная нить крестного пути стали осязаемыми для гостей выставки. Интересен опыт использования в выставочном пространстве взаимодействия с искусственным интеллектом — в финальной локации выставки «Совершилось» на экране демонстрировались картины, созданные ИИ по запросу «Воскресение». Куратором выставки стала прихожанка церкви св. Анны София Зимина⁶⁸.

8 июля 2023 г. открылась, напротив, самая масштабная выставка арт-группы «Зерно» под названием «Апокалипсис» (08.07.2023 — 03.03.2024) в светском месте — на территории общественного пространства «Брусницын холл», позиционирующаяся общиной как просветительский проект для верной трансляции христианского мировоззрения. В частности, девиз выставки «Давайте его ждать, а не бояться», по утверждению креативной команды, сочетает миссионерский и просветительский посыл. Некоторые локации этого проекта были вдохновлены современными технологичными идеями в искусстве, например, локация «Рай» создана под впечатлением от светящейся комнаты проекта *teamLab*⁶⁹, ведущего мирового производителя мультимедийных произведений искусства с использованием цифровых технологий⁷⁰. Из всех проектов Анненкирхе именно «Апокалипсис» стал, пожалуй, самым смелым в использовании образов популярной культуры («Дружище Христос» из скандального фильма «Догма», 1999, реж. К. Смит, в оформленной в виде комикса рекламе выставки⁷¹) и привлечении возможностей современных художников, соприкасающихся с христианской тематикой. В данном случае Gudim, автор широко растажированного изображения грехопадения на примере котиков, создал инсталляцию «Ад» с аллюзией на известный визуальный проект Follow Me To.

68. Полевые материалы автора. Интервью с Е. Раскатовым 25.08.2023.

69. Официальный интернет-сайт проекта *teamLab* [<https://www.teamlab.art/>, доступ от 15.11.2023].

70. Полевые материалы автора. Интервью со С. Ивашкевич 28.08.2023.

71. Страница сообщества «Анненкирхе, лютеранская церковь св. Анны» в социальной сети ВКонтакте, пост от 12.06.2023 [https://vk.com/wall-77551242_23673, доступ от 15.11.2023].

Поездки по кирхам Ленобласти и посещение арт-парка Николо-Ленивец в Калужской области привели к идее создания собственного христианского арт-парка под Санкт-Петербургом. Летом 2022 г. начались первые шаги по ее воплощению — покупка туристической базы вблизи поселка Ромашки Приозерского района⁷².

Помимо путешествий по России, члены общины организовывали творческие командировки в разные страны мира не только для обмена опытом с зарубежными церквями, но и для знакомства с мировыми тенденциями в современном искусстве и его использованием в христианской проповеди. Например, инсталляция в павильоне Швейцарии на Венецианской биеннале — 2022 (невредимые в тусклом искусственном свете соломенные фигуры начинали оборачивать, оказываясь освещены солнечным светом) дала импульс идее триптиха об изгнании торгующих из храма⁷³. Иногда идеи арт-объектов дарит родной город. Движущаяся витрина Елисеевского магазина на Невском проспекте стала прообразом вертепа-мобиля на выставке «Рождество-2022»⁷⁴.

Мировой опыт и отечественные аналоги в разных деноминациях

Опыт взаимодействия церковных институтов и современных художников в странах с традиционным распространением христианской культуры чрезвычайно обширен. Существуют многочисленные сообщества христианских художников⁷⁵, премии за художественные проекты в религиозных зданиях⁷⁶ и т.д.

Следуя, вероятно, массовому запросу, Церковь Англии разместила на своем официальном сайте в разделе «Советы и рекомендации для церковных зданий» подробные инструкции по размещению в англиканских соборах предметов современного

72. sozeo1 НОВЫЙ СЕЗОН! Свадьбы и IOWA / Новая выставка в Анненкирхе 300 лет / Влог Анненкирхе. Youtube-канал Анненкирхе. Выпуск 09.11.2022 [<https://www.youtube.com/watch?v=nryB42NCE2s&list=PL2oLNa3bUHLOxyHoG8TGWLORltPcTnFk&index=1&t=5s>, доступ от 15.11.2023].

73. Интервью с Е. Раскатовым 03.12.2022.

74. Интервью со С. Ивашкевич 05.12.2022.

75. См., например: официальный сайт сообщества *Christian Artists Seminar, UK* [<https://www.christianartists.org/>, доступ от 15.11.2023].

76. См., например: официальный сайт сообщества *Art and Christianity* [<https://artandchristianity.org/awards>, доступ от 15.11.2023].

искусства как в контексте обновления деталей интерьера (в частности, готическая архитектурная традиция соборов Великобритании делает актуальной замену витражей), так и в контексте временных или мобильных арт-объектов.

Одним из самых известных в мире примеров коллаборации церкви и современного искусства можно назвать собор святого Павла в Лондоне, в пространстве которого в разные годы XXI в. размещались «Лунное зеркало» Ребекки Хорн, «Утренние балки» Йоко Оно, «Вспышка II» Энтони Гормли⁷⁷. Билл Виола создал две видеoinсталляции, обрамляющие центральный алтарь: «Мученики» (2014) и «Мэри» (2016)⁷⁸ стали неотъемлемой частью интерьера собора. Собор св. Павла был, пожалуй, одним из пионеров, положивших начало отношениям между пространством христианской церкви и неклассическим искусством: в 1983 г. в Проходе младших каноников расположилась новаторская скульптура Генри Мура «Мать и дитя: капюшон»⁷⁹.

Католическая церковь, в целом несколько более консервативная в отношении современного искусства, тем не менее, также регулярно вступает в подобные коллаборации. В. Барашков упоминает позитивно принятую католической общественностью символическую инсталляцию *Himmelwerd's* (2012) Стефана Кнора в Бамбергском соборе в Германии, представлявшую собой объекты на тросах в пространстве храма, аллюзию на ветхозаветный сюжет «Лестница Иакова». Этот пример интересен тем, что художник разрабатывал инсталляцию совместно с молодежью различных христианских конфессий, таким образом вовлекая людей в «активную жизнь церкви и для формирования ее современной символики». С. Кнор продолжил сотрудничество с католической церковью проектом «Навстречу небу» (40 кубов, содержащих молитвы верующих) в соборе св. Стефана в Вене в 2015 г.⁸⁰ В 2021 г., во время пандемии коронавируса, сам приход обратился к худож-

77. Семендяева М. Как современное искусство захватывает храмы // Афиша. Daily. 29.05.2014 [https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/kak-sovremennoe-iskusstvo-zahvatyvaet-hramy/, доступ от 15.11.2023].

78. Martyrs and Mary by Bill Viola // *St Paul's Cathedral* [https://www.stpauls.co.uk/martyrs-and-mary-by-bill-viola, доступ от 15.11.2023].

79. Mother and Child: Hood by Henry Moore // *St Paul's Cathedral* [https://www.stpauls.co.uk/mother-and-child-hood-by-henry-moore, доступ от 15.11.2023].

80. Барашков В. Основные тенденции эстетико-выразительной модернизации христианских религиозных образов в Европе начала XXI века // Религиоведение. 2018. № 2. С. 122–130.

нице Билли Таннер с просьбой украсить собор для моральной поддержки прихожан. Таннер создала инсталляцию в виде свешившейся лестницы на башне собора в качестве символа надежды и веры в спасение. Открытие инсталляции сопровождалось танцевальным перформансом⁸¹.

Кристиан Болтански, один из известнейших современных французских художников⁸², предпочитавший жанры фотографии и инсталляции, часто работал с храмовыми пространствами различных христианских конфессий: у католиков Болтански представлял «Святую неделю» (1994) в церкви Сент-Эташ в Париже и «Адвент» (1995) в церкви Сан-Доминго де Бонваль в Сантьяго-де-Компостела, у протестантов — “NA” (2017–2018) в Старой Церкви в Амстердаме. В одном из интервью художник объяснил свои взгляды на взаимоотношения искусства и религии:

Самые ранние отношения, которые у нас возникают с искусством, — это когда мы впервые идем в церковь. Вы находитесь в символическом порядке и в царстве таинственного. То же самое происходит и с искусством. Музеи сегодня стали новыми церквями⁸³.

Мысль о том, что современное визуальное искусство в храме может не десакрализировать пространство, а создавать новые или возрождать сакральные смыслы, обращаясь к воображению человека, кажется, становится достаточно популярной.

В Новой церкви Амстердама продолжают проводиться свадьбы членов королевской семьи и другие официальные церемонии, в остальное же время старинный⁸⁴ собор уже несколько десятилетий работает как выставочное пространство с посещаемостью в среднем 250 тыс. человек в год⁸⁵.

Известен своими зачастую резонансными выставками Кафедральный собор Иоанна Богослова в Нью-Йорке. Например, выставка «Исследования (с мыса Доброй Надежды)» художницы из Южной Африки Джейн Александер была посвящена проблема-

81. Billi Thanner 33 Tugenden Live Performance Himmelsleiter Stephans Dom Choreographie Nadja Puttner. 02.04.2021. [<https://www.youtube.com/watch?v=i132kNrWhLc>, доступ от 15.11.2023].

82. К. Болтански скончался 14.07.2021.

83. Semin, D. (1997) *Christian Boltanski*, p. 11. London: Phaidon.

84. Освящен в 1409 г.

85. Официальный сайт Новой церкви в Амстердаме [<https://www.nieuwekerk.nl/en/de-nieuwe-kerk/>, доступ от 15.11.2023].

тике апартеида и его последствий, а использование пространства храма дало возможность обострить диалоги на социальные темы⁸⁶.

Британский художник Люк Джеррам создал в 2016 г. проект «Музей Луны» и гастролирует с ним по всему миру, зачастую выбирая в качестве экспозиционных площадок различные церкви: надувная модель Луны в приблизительном масштабе 1:500 000 к оригиналу на основе снимков НАСА побывала не только во многих музеях мира, но и в нескольких кафедральных соборах Соединенного Королевства⁸⁷.

Помимо приведенных примеров, в мире существуют, вероятно, десятки, если не сотни христианских церквей и общин, активно взаимодействующих с современным искусством. Однако случаев, когда прихожане и руководство церкви, не являясь профессиональными художниками, принимают участие в создании предметов современного искусства или создают по-настоящему масштабные выставки исключительно силами общины, найти достаточно трудно.

В России существуют выставочные проекты современных художников в пространстве храмов (например уже упоминавшиеся выставки в катакомбах Петрикирхе или «Двоесловие/Диалог» 2010 г. в притворе храма св. великомученицы Татианы при МГУ, иногда проводит выставки Феодоровский собор в Санкт-Петербурге⁸⁸), однако такое взаимодействие современного искусства и христианской церкви не является типичным.

Заключение

Лютеранская церковь, начинавшаяся в 2013 г. «с одного пастора и обгоревшего здания»⁸⁹, на конец 2023 года насчитывает 270 прихожан⁹⁰ и десятки тысяч посетителей культурных проектов кирхи в месяц⁹¹. Задавшись вопросом, каким образом со-

86. Официальный сайт Собора Иоанна Богослова в Нью-Йорке [<https://www.stjohndivine.org/art/previous-exhibitions/>, доступ от 15.11.2023].

87. Официальный сайт Музея Луны [<https://my-moon.org/>, доступ от 15.11.2023].

88. Раздел «Выставки». Официальный сайт Феодоровского собора в Санкт-Петербурге [<https://feosobor.ru/artfeo/exhib/>, доступ от 15.11.2023].

89. Интервью Е. Раскатова и С. Ивашкевич в эфире Радио «Петербург». 29.12.2022.

90. Данные предоставлены общиной церкви св. Анны 23.11.2023.

91. Статистика по выставкам 2023 года: «Страсти» — продолжительность 86 дней, 30 тыс. посетителей; «Сотворение» — продолжительность 177 дней, 128 тыс. посетителей (данные предоставлены общиной церкви 29.11.2023).

временная церковь может служить городу, что в себе совмещать и чем быть полезной людям, руководство Анненкирхе пришло к идее коммуникации с городом через искусство и активный выход в медиапространство, включая социальные сети, телевидение, радио, различные интернет-ресурсы. Осуществление этих планов стало возможным, с одной стороны, благодаря выработанной миссионерской стратегии, а с другой — с помощью чуткой реакции на социальные и культурные изменения, происходящие вокруг.

Привлечение современных культурных проектов в Анненкирхе повысило ее узнаваемость и сформировало медийный имидж, привлекательный для энергичных креативных людей, которые, в свою очередь, примыкают к общине и помогают в создании и проведении таких мероприятий.

Поддержание памяти о культурной значимости «церкви с историей», подчеркиваемое онлайн- и офлайн-экскурсиями, постами в социальных сетях и интервью в СМИ, помогло общине сформировать понимание (основанное в том числе на общественном мнении), каким именно образом стоит подходить к вопросу реставрации, и убедить в своей точке зрения официальные структуры. Проект, который готовится под руководством главного архитектора Москвы С. Кузнецова, подразумевает частичную консервацию для сохранения привлекательности Анненкирхе в качестве атмосферного выставочного пространства.

Работающие в пространстве соборов современные художники зачастую рассматривают религию как то, что должно объединять людей, а искусство — как метод для достижения этой цели, и в этом мнении достаточно органично перекликаются со стремлением христианской церкви, которая решается вступать с ними в коллаборацию⁹².

История возрождения общины церкви св. Анны позволяет сделать вывод, что миссионерский успех Анненкирхе напрямую связан с позиционированием церкви как открытого общественного пространства, а проводимые в ее стенах выставки современного искусства, основанные на христианской традиции и смыслах, — один из главных инструментов для привлечения гостей и, как следствие, потенциальных прихожан.

92. См., например: Bill Viola TateShots//Tate [<https://www.youtube.com/watch?v=TuD4JVFXXq8>, доступ от 15.11.2023].

Библиография / References

Полевые материалы

- Полевые материалы автора. Интервью с настоятелем Анненкирхе пастором Е. Раскатовым, 03.12.2022.
- Полевые материалы автора. Интервью с настоятелем Анненкирхе пастором Е. Раскатовым, 25.08.2023.
- Полевые материалы автора. Интервью с арт-директором Анненкирхе С. Ивашкевич, 05.12.2022.
- Полевые материалы автора. Интервью с арт-директором Анненкирхе С. Ивашкевич, 28.08.2023.
- Полевые материалы автора. Статистические данные о проведенных выставках, предоставленные общиной Анненкирхе в 2022–2023 гг.

Литература

- Алашкин А. Протестантские общины в Петербурге XVIII века. СПб: ИД «Петрополис», 2012.
- Барашков В. Основные тенденции эстетико-выразительной модернизации христианских религиозных образов в Европе начала XXI века // Религиоведение. 2018. № 2. С. 122–130.
- Берлин А. Питомцы знаменитой школы. // Ленинградская панорама. 1987. № 9. С. 36–38.
- Ивашкевич С. Техническая сторона мероприятий // Лекториум, выпуск от 24.11.2020 [https://www.youtube.com/watch?v=_lUF3BlvrOM, доступ от 15.11.2023].
- Интервью Е. Раскатова и С. Ивашкевич в эфире Радио «Петербург». 29.12.2022.
- Как лютеранская церковь стала площадкой для современных художников // The Village. 08.10.2014 [<https://www.the-village.ru/city/interview/166777-lyuteranskuyu-tserkov>, доступ от 28.12.2022].
- Лучшие площадки «Ночи музеев». 25.04.2019 [<https://kudago.com/spb/list/luchshie-ploschadki-nochi-muzeev/>, доступ от 15.11.2023].
- Официальный интернет-сайт проекта teamLab [<https://www.teamlab.art/>, доступ от 15.11.2023].
- Официальный сайт Музея Луны [<https://my-moon.org/>, доступ от 15.11.2023].
- Официальный сайт Новой церкви в Амстердаме [<https://www.nieuwekerk.nl/en/de-nieuwe-kerk/>, доступ от 15.11.2023].
- Официальный сайт проекта «Открытая кирха» [<https://openkirche.ru>, доступ от 15.11.2023].
- Официальный сайт Собора Иоанна Богослова в Нью-Йорке [<https://www.stjohndivine.org/art/previous-exhibitions/>, доступ от 15.11.2023].
- Официальный сайт сообщества *Art and Christianity* [<https://artandchristianity.org/awards>, доступ от 15.11.2023].
- Официальный сайт сообщества *Christian Artists Seminar, UK* [<https://www.christianartists.org/>, доступ от 15.11.2023].
- Петров А., Борисова Е., Науменко А. Памятники архитектуры Ленинграда. Л: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1958. С. 205.
- Петровская Е. Мыслить образами. От иконы к динамическому знаку. // Вопросы философии. 2018, № 11.

- Раздел «Выставки». Официальный сайт Феодоровского собора в Санкт-Петербурге [<https://feosobor.ru/artfeo/exhib/>], доступ от 15.11.2023].
- «Рок-клуб Спартак: Культовые места 90-х, которых больше нет» // Best90.ru [<https://best90.ru/kultovye-mesta/klub-spartak-kultovye-mesta-90-x-kotoryx-bolshe-net.html>], доступ от 15.11.2023].
- Семендяева М. Как современное искусство захватывает храмы // Афиша. Daily. 29.05.2014 [<https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/kak-sovremennoe-iskusstvo-zahvatyvaet-hramy/>], доступ от 15.11.2023].
- «Спартак» погубил огонь // Газета «Коммерсантъ Санкт-Петербург» № 223 от 07.12.2002, стр. 4 [<https://www.kommersant.ru/doc/567618>], доступ от 15.11.2023].
- Официальный сайт Анненкирхе [<https://www.annenkirche.com>], доступ от 15.11.2023].
- Страница сообщества «Анненкирхе, лютеранская церковь св. Анны» в социальной сети ВКонтакте [<https://vk.com/annenkirche>], доступ от 15.11.2023].
- Страница сообщества «Человек как материал» в социальной сети ВКонтакте [<https://vk.com/event75890069>], доступ от 15.11.2023].
- Телеграм-канал С. Кузнецова «Я — Сергей Кузнецов», запись от 28.11.2022 [<https://t.me/uragankuznetsov>], доступ от 15.11.2023].
- Трофименков М. Другое кино. «Голливудские ночи» взялись за кинотеатр «Спартак» // Газета «Коммерсантъ Санкт-Петербург» № 134 от 31.07.2001, стр. 4 [<https://www.kommersant.ru/doc/563532>], доступ от 15.11.2023].
- Узланер Д. Постсекулярный поворот. Как мыслить о религии в XXI веке. М.: Издательство Института Гайдара, 2020. С. 15.
- Фирсанова О. Благотворительные заведения немецких евангелическо-лютеранских приходов Санкт-Петербурга (середина XIX — начало XX века). // Научное мнение. 2014. № 9-3. С. 79–82.
- Фирсанова О. Евангелическо-лютеранские церкви как центры духовно-культурной жизни немецкой диаспоры в Санкт-Петербурге // Управленческое консультирование. 2014. № 6(66). С. 177–183.
- Флорковская А. Религиозная тема и поиски современного искусства // Искусствознание. 2015. № 3–4.
- Шульц С. Храмы С.-Петербурга (история и современность). Справочное издание. СПб: ГЛАГОЛЬ, 1994. С. 252.
- Bill Viola TateShots // Tate [<https://www.youtube.com/watch?v=TuD4JVFXxq8>], accessed on 15.11.2023].
- Billi Thanner 33 Tugenden Live Performance Himmelsleiter Stephans Dom Choreographie Nadja Puttner. 02.04.2021 [<https://www.youtube.com/watch?v=i132kNrWhLc>], accessed on 15.11.2023].
- Joselit, D. (2013) *After Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Casanova, J. (1994) *Public Religions in the Modern World*. Chicago: Chicago University Press.
- Martyrs and Mary by Bill Viola // *St Paul's Cathedral* [<https://www.stpauls.co.uk/martyrs-and-mary-by-bill-viola>], accessed on 15.11.2023].
- Mother and Child: Hood by Henry Moore // *St Paul's Cathedral* [<https://www.stpauls.co.uk/mother-and-child-hood-by-henry-moore>], accessed on 15.11.2023].
- Semin, D. (1997) *Christian Boltanski*, London: Phaidon.

НАДЕЖДА АЛЕКСАНДРОВА

Пророческая живопись как форма визуальной культуры пятидесятничества

DOI: <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-1-95-114>

Nadezhda Aleksandrova

Prophetic Art as a Form of Visual Culture in Pentecostalism

Nadezhda Aleksandrova — Kazan Volga Federal University (Kazan, Russia). kazan-religioved@yandex.ru

The focus of this article is prophetic painting in Pentecostalism as a special kind of spiritual “call from God” and as a creative practice in which believers through painting enter into relations with God. The task of the article is to understand what place the painting occupies in the practices of “the gifts of the Holy Spirit” in Pentecostalism. The author considered the eschatological, prophetic, redemptive perspectives of art in Pentecostal teaching and practice. Based upon interviews with participants in master classes and materials in artists’ blogs, the author shows the ideas of Pentecostal artists about prophetic painting. The author considers prophetic painting as a spontaneous performance of worship and as a form of visual prophecy that provides the feelings of reality, authenticity of action of the Holy Spirit in the life of believers.

Keywords: prophetic painting, Pentecostalism, gifts of the Holy Spirit, art of worship, performance.

СЕГОДНЯ пятидесятничество по праву считается глобальным направлением христианства. Пятидесятническое движение вобрало в себя широкое культурное и национальное разнообразие, что значительно осложняет характеристику его визуальной культуры. Отдельно можно выделить азиатскую, африканскую, американскую визуальные традиции, и каждая отличается образами, цветами и техниками, через которые передаются ключевые для пятидесятничества смыслы. Пятидесятничество выражает себя в ярких повествованиях, основанных

на избранных библейских сюжетах, рассказывающих о духовном опыте рождения свыше, о даре ангельских языков, об исцелении и пророчестве. Все эти нарративы призваны сообщить миру о действии Святого Духа, продемонстрировать силу Бога в жизни христианина. Живопись становится не только особым индивидуальным призванием от Бога для служения церкви, но и религиозной практикой общения с Богом, доступной всем пятидесятникам. Сила искусства в таком значении подразумевает пророческий и искупительный потенциал. Харизматические пятидесятники отрицают, что искусство должно выполнять в церкви какую-либо прикладную функцию, потому что искусство значимо само по себе как преобразующая сила. Ян Карпович, служитель церкви «Свет Христов», считает, что художники сейчас как никогда нужны церкви. Художник может представить Слово и открыть сердца для истинной жизни и красоты Христовой. Миру нужны поэты, пророки и художники, способные показать мир обновленным Святым Духом¹.

Отношение пятидесятников к искусству

Классические пятидесятники считали живопись духовно опасным явлением, верили, что можно духовно погибнуть, если увлечься творчеством. Рыбарчик предлагает возможные причины такого негативного отношения. Классические пятидесятники более прагматичны. Их служение направлено на воплощение слова Божьего в мире в виде помощи нуждающимся, евангелизации. Они менее были склонны к эмоциональным переживаниям и, как следствие, не испытывали потребности в эстетизации молитвенного пространства². Классические пятидесятники представляли собой маргинализированное меньшинство по отношению к американской культуре, поэтому смотрели на американское искусство (в том числе живопись) как на падшее и греховное. Традиционные пятидесятники придают большое значение освященности своей повседневной жизни. Пятидесятники боятся, пишет Йонг, что увлечение театром и занятия живописью, скульптурой

1. Полевые материалы автора: Я. К., служитель церкви «Свет Христов», руководитель пророческого служения Давир, 2022.
2. Rybarczyk, E. J. (2012) "Pentecostalism, Human Nature, and Aesthetics: Twenty-First Century Engagement", *Journal of Pentecostal Theology* 2: 241.

или другими видами искусства истощат духовную жизнь³. Художественная деятельность долгое время считалась средством потакания плоти, поскольку эта деятельность не свята и не освящена. Если человек слишком погружается в творческий процесс и растворяется в своем творении, то может даже потерять спасение. После крещения Святым Духом человек пребывает в особом состоянии освященности, и взаимодействие со светской культурой, лишенной Бога и норм, эту освященность нивелирует.

С 1970 г. меняется положение дел: молодые пятидесятники начинают поднимать вопросы о роле искусства в жизни церкви. Феликс-Янгер пишет, что искусство обладает преобразующей силой⁴. Оно способно представить мир иначе — обновленным Святым Духом. Сила представить мир иначе родственна эсхатологическому видению искупленного творения, а значит, выполняет пророческую функцию — наполняет сердца верующих надеждой и любовью к грядущему Царству Божьему. Пророческий потенциал искусства пятидесятники понимают по-разному. Фариси рассматривает художественные способности как разновидность духовных даров⁵. Крещение Святым Духом наделяет верующего духовными дарами для служения и свидетельства о Царстве Божьем. Художник может применять творческие способности как для созидания и служения церкви, так и для передачи красоты мира. Настоящим, подлинным искусством является только отражение красоты преображенного мира. В пятидесятническом мировоззрении категория прекрасного помещена в эсхатологическую перспективу, поэтому не может быть красоты более чарующей, чем грядущее царство.

Вальтер Брюггеман определяет пророческий потенциал искусства через категорию пророческого воображения, которое выступает как альтернатива сознанию сегодняшнего мира и как возможность для художника и Христовой церкви противостоять культуре общества потребления. Пророческое воображение призвано снять оцепенение перед ограниченной, инструментальной рациональностью и подарить надежду. Надежда в данном контек-

3. Yong, A. (2000) *Discerning the Spirit(s): A Pentecostal-Charismatic Contribution to Christian Theology of Religions*, p. 154. Sheffield: Sheffield Academic Press.
4. Félix-Jäger, S. (2015) *Theological Reflections in a Pentecostal Philosophy of Art and Aesthetics*, p. 67. Leiden, Boston: Brill.
5. Faricy, R. (1982) "Art as a Charism in the Church", *Thought* 57: 94–99.

сте понимается как трансформационная сила, способная вдохновить на изменения и преобразование. Брюггеман пишет:

Преобразующая сила пророческого воображения через вдохновение Духа производит невообразимую силу, которая вытаскивает нас за пределы настоящего к Божьему будущему⁶.

Позиция, определяющая пророческую перспективу в пятидесятилетнем искусстве, предельно расширяет само понимание искусства. Пятидесятилетнее искусство не обязательно должно быть посвящено религиозной тематике. По-настоящему религиозным его делает не изображение Святого Духа или Иисуса Христа, а источник вдохновения художника и его видение мира, которое он транслирует в своих картинах через образы, символы. Пророческая художница Дженифер Кох признается в своем блоге, что любит рисовать не в церкви, а на базаре. Живопись, по ее словам, производит изменения в душах всех людей. Образы, которые проявляются на ее картинах, как для верующих, так и для неверующих необычайно схожи. В этом она видит тот факт, что Святой Дух касается абсолютно всех душ⁷. Преображенное эсхатологическое видение мира притягивает взгляды не только христиан. Единственное отличие в том, что христианин интуитивно считывает смысл послания, а неверующий человек не может объяснить себе, чем очаровывает его данное полотно⁸. Работы американской художницы Мэри Мак-Клири — прекрасный пример того, как светский сюжет может демонстрировать эсхатологическое видение. Ее картины не несут прямого христианского посыла. Она создает коллажи с бытовыми сюжетами, но в ее работах скрыты христианские мотивы. Так, работа *Trotrline* (2009)⁹, на первый взгляд, демонстрирует игру детей, сюжет кажется легким и забавным. Приятный на вид пожилой мужчина вовлекает нескольких мальчиков в игру, чтобы посмотреть, кто сможет съесть пончики, привязанные на веревочке. Но автор наме-

6. Brueggemann, W. (2012) *The Practice of Prophetic Imagination: Preaching an Emancipating Word*, p. 99. Minneapolis: Fortress Press.

7. Блог пророческой художницы Дженифер Кох [<https://msh.spb.ru/prorocheskie-kartiny>] доступ от 30.12.2022].

8. Сайт пятидесятилетней художницы Мэри Мак-Клири [<https://www.marymccleary.com/bio>], доступ от 30.12.2022].

9. Сайт пятидесятилетней художницы Мэри Мак-Клири, картина *Trotrline* (2009) [<https://www.marymccleary.com/collages/2006-2010/6512/2>], доступ от 30.12.2022].

кает нам, что в работе есть скрытые смыслы. Истинный смысл работы может прочитать только внимательный зритель. На бейджиках ребят нет имен и каких бы то надписей. На них шрифтом Брайля напечатана ссылка на библейский стих: «И не удивительно: потому что сам сатана принимает вид Ангела света» (2 Кор 11:14). Коллаж пророчествует о банальности, обыденности зла. Зло творят обычные люди, которые привыкли к нему. Если зло подается с сахарной пудрой и доброжелательной улыбкой, мы воспринимаем его как само собой разумеющееся. Исследователи творчества Мэри Мак-Клири считают, что пророческий посыл можно увидеть не только в скрытой символике работы, но и в технике, и материалах, которые выбирает автор. Коллаж полностью состоит из маленьких кусочков вещей, палочек, гвоздей, стекла и раскрашенных зубочисток — всего того, чему мы не придаем значения. Сама техника исполнения придает оптическую и тактильную яркость, граничащую с галлюциногенностью, пророчествующую нам о том трансе рутины, в котором утопает современный человек, и призывает пробудиться¹⁰. Подобно тому, как переработанные бытовые безделицы являют нам изображения на коллажах, художница призывает зрителя преобразить свою повседневность.

Пятидесятическое искусство имеет искупительную перспективу, которая пятидесятиками понимается по-разному. Произведение искусства должно указывать на искупление, совершенное Христом на Кресте, для призвания к духовному преобразению. Шерри отмечает, что искусство не имеет прямого отношения к спасению, оно не может искупать само по себе. Творение художника указывает на искупление через отражение Царства Божьего. В такой перспективе произведение художника не значимо само по себе. Но функционально через него, через изображение красоты преображенного космоса, как через канал, может изливаться благодать духовных изменений. В самом творении художника благодати нет, но она заключена в силе преобразовывать мир, производить душевные изменения в человеке. Шерри, продолжая свои размышления, утверждает:

Искупление означает возвращение того, что было утрачено или испорчено, к первозданной красоте через пересмотр значений поступ-

10. Félix-Jäger, S. *Theological Reflections in a Pentecostal Philosophy of Art and Aesthetics*, p. 144.

ков прошлого. Искусство выполняет свое искупительное предназначение тогда, когда способно вытолкнуть человека из привычного фона переживаний и заставляет взглянуть на себя и на мир через предложенную автором метафору¹¹.

Искупительная сила искусства заключается в том, что искусство учит освящению через соотнесения себя и своей жизни с библейскими максимами. Искусство позволяет взглянуть на повседневность своего бытия через христианские образы. Так, картины Николаса Эванса демонстрируют быт и работу шахтеров¹². Шахтеры изображены в библейских позах, а библейские герои помещены в шахтерский быт. Иисус проповедует в угольной шахте своим ученикам, а полицейский, несущий жертву завала, изображен в позе Иосифа, снимающего Иисуса с креста. Художник явно проводит параллель между искупительной жертвой Сына Божьего и жертвами сынов человеческих. Джон Харви считает, что неслучайно на картинах Николаса Эванса трансцендентные сущности облачились в осязаемые земные одежды — тем самым автор придает особый искупительный смысл тяжелому труду шахтера. Эванс с подросткового возраста работал на угольной шахте вместе с отцом, после смерти отца у художника происходит кризис, и он переживает рождение свыше. На жизнь Эванса выпало несколько трагедий на угольных шахтах, поэтому шахтер в его картинах представлялся не героем-борцом, а символом христианского искупления. Христос рядом, Он проповедует шахтерам, или они на себе несут Его крест. Картина «Аберфан» Николаса Эванса является ярким примером освещения исторических событий в библейском контексте¹³. Данная работа стала символом памяти об аберфанской трагедии, символом крестной жертвы и апогеем творчества художника.

11. Sherry, P. (2003) *Images of Redemption. Art, Literature and Salvation*, p. 151. London: Continuum.

12. Фотография Николаса Эванса на фоне картин, сайт национального музея Уэльса [https://museum.wales/collections/online/object/c5a2c6c7-10e3-3642-b806-de756c3377f9/Nicholas-Evans/?fieldo=string&valueo=Nicholas%20Evans&field1=with_images&value1=1&index=0, доступ от 30.12.2022].

13. Эванс Николас. «Аберфан». 1966. Сайт национального музея Уэльса [https://museum.wales/collections/online/object/4a7cee5a-1451-3c55-b822-36cc6fa1f4cf/Painting/?fieldo=string&valueo=Nicholas%20Evans&field1=with_images&value1=1&page=5&index=50 доступ от 30.12.2022].

Роль живописи в пятидесятнических церквях

Еще начиная с отцов Реформации в протестантизме оспаривалась литургическая роль искусства. С точки зрения Жана Кальвина, в церкви приемлемо только то изображение, которое учит правильной морали и христианским ценностям. Живопись, которая изображает библейские сцены, призвана научить зрителей христианским добродетелям и милосердию¹⁴. Современные пятидесятники по-разному относятся к дидактической роли живописи в церкви. Часть проповедников предельно расширяет понимание ее назначения. Картины пятидесятников призваны донести миру христианский нарратив как одно из возможных видений мира в постмодерную эпоху. Стивен Феликс-Янгер утверждает, что эпоха постмодерна обесценила жизнеспособность метанарратива, разные видения мира борются между собой за достоверность. Пятидесятническое мировоззрение предлагает свое особое повествование в современном искусстве¹⁵. Художник-пятидесятник, творя и выставляя свои картины, вступает в диалог с миром искусства. Так, работы христианского художника Макото Фуджимура представляют собой диалог между современным абстракционизмом и японским традиционализмом. Он не стремится проповедовать в своих работах. Его произведения — результат духовной практики, в которой художник ищет божественного руководства в творчестве. Сам автор неоднократно признавался, что его рукой движет Святой Дух. Художник считает, что христианское искусство не должно учить христианским нормам, оно должно вопрошать зрителей о сущности их бытия. Искусство должно вызывать вопросы и тем самым направлять человека к размышлению¹⁶. Фуджимура против того, чтобы целью христианского искусства было научение или откровенная христианская пропаганда. С точки зрения художника, через картину со зрителем говорит сам Бог, если автор творит ее под божественным руководством. Художник, доверяясь Богу, пишет то, что ему открывается, и в этом является образ Христа, тогда как агрессивная христианская пропаганда в искусстве больше напоминает китч, который

14. Кальвин Ж. Наставления в христианской вере. Книга 1. М.: Изд-во Аслан, 1997. С. 98.

15. Félix-Jäger, S. *Theological Reflections in a Pentecostal Philosophy of Art and Aesthetics*, p. 198.

16. Fujimura, M. (2020) *Art and Faith: A Theology of Making*, p. 38. London: Yale University Press.

призван вызвать сентиментальность или чувствительность, подменив этим потребность в трансцендировании.

Стивен Феликс-Янгер называет христианский китч дешевой благодатью и противопоставляет его настоящему искусству. Дешевая благодать не способствует духовной целостности личности. Сложный конгломерат религиозных чувств подменяется сентиментальностью и душевной чувствительностью. Так и христианский китч лишен целостности и представляет собой конгломерат клишированных христианских сюжетов, которые вызывают у зрителя чувства, но не производят внутренней трансформации.

Искусство в пространстве поклонения

Формально литургическим искусством выступает то, которое создает молитвенную атмосферу. В пространство поклонения могут включаться картины, которые важны не сами по себе, а как инструмент, помогающий верующему направить свое внимание на Бога. Но инструментальной ролью живопись в пространстве поклонения не ограничивается. Живопись может выступать формой молитвы, поклонения и прославления Бога. Одни художники ищут Бога или глубины общения с Ним, радикально, харизматически взывая к Нему. Другие доверяются руководству Святого Духа и в спонтанной, интуитивной манере создают картины. Включение практики изобразительного искусства в пространство поклонения в пятидесятнических церквях произошло недавно. Пятидесятнические теологи, исследователи и пасторы еще не выработали понимания того, как относиться к пророческой живописи. В трудах некоторых пятидесятнических проповедников можно встретить настороженность, напоминание о необходимости различения духов, которые вдохновляют пророческих художников. Но, несмотря на настороженность, данная практика приобретает глобальный характер, создаются школы пророческой живописи (*Patmos Art, Bethel's Creative Arts*), перформанс искусства поклонения становится еще одной разновидностью практики даров Святого Духа.

Пророческая живопись как перформанс

Спонтанные перформансы во время поклонения в церкви — это форма поклонения художника-пятидесятника, в которой автор полностью поддается божественному руководству. Творчество

человека в такой трактовке — участие в творчестве Бога. Задача спонтанной практики пророческой живописи (*art worship*), как и любого перформанса, — создание и поддержание ощущения подлинной реальности и действительности происходящего.

Религию и искусство роднит способность к трансцендированию. Они позволяют через самопознание и самовыражение в активном творческом акте возвыситься над действительностью. Но религиозная перспектива отличается от эстетической тем, что

вместо отстранения от проблемы факта и намеренного воссоздания атмосферы подобия и иллюзии она углубляет интерес к факту и стремится к созданию атмосферы абсолютной реальности¹⁷.

Если искусство стремится возвыситься в иллюзорную перспективу сферы прекрасного, то религия конструирует подлинную реальность, которая для пятидесятника есть реальность с Богом. Этой реальностью делится художник-пятидесятник в пророческой живописи. Так описывает свой опыт пророческой живописи девушка-пятидесятница:

Звучит музыка прославления. Я выбираю синюю краску на мастихин. Более темные штрихи становятся городом. Я чувствую вокруг нас злобное отчаянье, исходящее от города, это пустые разговоры, зависть, страх и боль, которые окружают города. Я беру белой краски и рисую небо, добавляю розовый, чтобы показать зарождающийся восход. Останавливаюсь, хочу запечатлеть результат на фото мобильного телефона и слышу: «Еще не конец, не смотри на тьму, сейчас радость придет, и тьма превратится в свет». Рисую ангельские крылья в облаках. Ангелы восходят и спускаются. «Не отчаивайся!» Я набираю на палец желтой краски и рисую желтые точки в городе. Точки — это души людей, находящихся в близких отношениях с Богом. Что хотел сказать мне этим Бог? Когда видишь вокруг себя зло, не отчаивайся, есть добро: ищи его в душах людей. Будь проводником добра в мире¹⁸.

17. Гирц К. Интерпретация культур. М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. С. 130.

18. Полевые материалы автора: Н. Т., пророческий художник, Церковь «Свет Христов», Москва, 2022.

Пророческая живопись — не просто законченное произведение, это процесс создания и интерпретации. Художник рассказывает о Боге и дает зрителю переживание Бога — как свидетелю откровения. Так зарождается эмоциональная идентификация зрителей с происходящим и, как следствие, ощущение достоверности. Ни у кого из участников не возникает идеи, что художник может инсценировать откровение, потому что они сами являлись участниками сотворчества Бога и художника.

Ощущение подлинности происходящего достигается в том числе за счет музыкально-изобразительного единства. Музыканты и пророческий художник создают пространство диалога. Они не сговариваются, но импровизируют, вдохновляя друг друга. Венди Монзо, известная пятидесятилетняя пророческая художница, следующим образом описывает роль музыки прославления в ее живописи:

Когда я выхожу на сцену перед рисованием, у меня нет плана, нет почти ничего. Ничего — это нормальное состояние перед практикой поклонения. Звуки музыки поклонения наполнили меня, и стал появляться свет. Я стала набирать краску кистью и красить. Музыка и цвет несли меня — и наступает какое-то переполнение. Тогда вырисовывается образ быстрого переполняющего потока. Эта Слава Божья, которая светом снисходит на нас в данный момент¹⁹.

Музыка и живопись в перформансе искусства поклонения *art worship* выступают не только точками входа в подлинную реальность, но и основанием духовных трансформаций участников.

Дэвис солидарен с мнением, что пророческая живопись не может рассматриваться только как передача знания о Боге. Для исследователя это трансформирующая сила, способная преобразовать духовное видение участников. Пророческий художник актом своего творения создает вокруг себя особого рода мизансцену, через которую происходит преображающее действие Святого Духа. Участники семинара пророческой живописи описывают практику как творческий поток, который дарует свободу видеть, как Отец преображает через художника мир. Перформанс освобождает от рутинности и тем самым воспроизводит искупительную силу искусства.

19. Сайт пророческой художницы Венди Монзо [<https://www.wendymanzo.com/>], доступ от 30.12.2022].

Пророческая живопись как визуальная форма пророчества

Пятидесятнические художники расходятся во мнениях, как определить пророческую живопись. Наиболее характерные ответы представляют следующие формулировки: «пророческое искусство — это искусство, созданное Богом»; «пророческое искусство — это дар Духа Святого, данный для служения»; «пророческое искусство — это откровение в видениях»; «пророческое искусство — это неиссякаемый поток благодати». Венди Монзо определяет пророческое искусство как вдохновленное Святым Духом спонтанное творчество²⁰.

Пятидесятники считают, что пророчество передается верующему через действия Святого Духа, наполняя его. Акт откровения задействует сердце, разум, волю и творческие способности пророка. Пророчество приобретает множество форм: устное откровение, песни и гимны прославления, музыка и видение. Часть пророчеств, описанных в Библии, были даны через картины и образы. Пророческий художник говорит словами Бога через образы. Пророческое искусство в такой интерпретации — это духовный дар и призвание служить своим талантом и мастерством. Пророческая живопись может быть буквальной передачей образа, а также символической или абстрактной. Художник может использовать слова или стихи из Библии.

Картина не всегда требует интерпретации художника. Пятидесятники считают, что Святой Дух направляет понимание смотрящих и открывает им в их сердцах Слово. Примером пророческого искусства как визуального пророчества может служить свидетельство, описанное Дженни Кох. Художница, как и обычно, выходила на сцену с группой прославления. Музыка зазвучала, а творческий процесс транслировался на большом экране, так что создавалось впечатление соучастия в создании картины. Слова песен поклонения и разворачивающийся процесс творчества слились воедино. После служения одна из присутствующих девушек, которая еще не пережила крещения Святым Духом, свидетельствовала, что Господь коснулся ее в тот самый момент, когда Дженни Кох рисовала на сцене. На этой картине была изображена женщина, на которую обрушился сильный поток ветра и про-

20. Сайт пророческой художницы Венди Монзо [<https://www.wendymanzo.com/>], доступ от 30.12.2022].

извел в ней изменения²¹. Новообращенная увидела в этом образе себя и приняла это сообщение как откровение Бога ей.

Пророческая живопись — это футуристический вызов реальности здравого смысла, где яркость и интуитивность противопоставлены инструментальной рациональности. Пророческая картина выбрасывает художника и зрителей из упорядоченности их бытия, побуждает к рефлексии открывшихся образов и символов. Пророческая живопись подобна интуитивной живописи, когда художнику в потоке хаотичных мазков краской приходит видение образов и ассоциаций, которые впоследствии дорабатываются в цельную картину. Автор через цвет и форму выражает свой внутренний мир на холсте и вместе с тем производит новые образы. Особенность интуитивной живописи заключается в том, что художник не должен заранее осмысливать композицию. Композиция рождается в процессе, а сам процесс настолько поглощает художника, что у него искажается представление о времени и пространстве, возникает ощущение инаковости происходящего. Возникшее наитие подсказывает, что образы и символы рождаются не в потоке, а приходят как божественное руководство.

Роль божественного руководства

Пятидесятнические художники придают большое значение руководству Святого Духа в творческой деятельности, по-разному описывают ощущения божественного руководства и его роль в своем творчестве. На основании рассмотренного нами материала мы выделили три характерных описания божественного водительства.

Божественное водительство как прикосновение Бога. Бог через Святой Дух вдохновляет художника на создание картины. Художник творит самостоятельно, проявляя мастерство и талант, но результат отмечен Божественным присутствием. Результат творения отмечен Богом, на него невозможно не обратить внимание, он обладает принудительной релевантностью. Картина несет в себе качество, которое кардинально отличает ее от других произведений. Рядом с такими картинами происходят откровения, исцеления.

21. Дженифер Кох. Картина «Ветер перемен» [<https://jenniferkoch.webs.com/apps/photos/photo?photoId=94544072>, доступ от 30.12.2022].

Божественное водительство как сверхъестественное вмешательство. Человек абсолютно подчиняется Божественному руководству. Бог действует через человека. Пророческая живопись — это не талант, отшлифованный многими часами практики, это дар, данный для служения. Этой точки зрения придерживался также Николас Эванс:

Я позволяю Богу выражать себя через мои руки. Так бывает только у проповедника, когда он стоит за кафедрой и открывает собравшимся слова Бога. Бог рисует через меня, мои руки, мое видение, мою оценку того, кто я есть²².

Эванс не имеет художественного образования. Впервые он берет за краски в 75 лет. Первые свои картины он рисует пальцами и тряпками на загрунтованной доске, которую нашел в гараже. По его словам, он чувствовал призыв от Бога для передачи тех видений, которые являлись ему.

Божественное водительство как сотворчество Бога и человека. В процессе творения равноценно задействованы как божественное руководство, так и усердие и талант художника. Модель сотворчества Бога и человека часто ассоциируется с библейской богодухновенностью. Библия является в равной мере результатом труда человека и Бога. Бог открывает художнику видение и активно направляет его в творчестве, но человек сам выбирает форму передачи откровения. В интервью с художниками можно встретить следующие интерпретации:

Бог — в искусстве, чтобы внести изменения. Он хочет сотрудничать с людьми. Он хочет вести и вдохновлять художников и музыкантов через Святой Дух. Он хочет нести миру весть. Бог дает художнику видение иногда только для него, а иногда открывает видение для церкви²³.

Художник не теряет в сотворчестве с Богом собственной идентичности, он, напротив, приобретает целостность своей личности, потому что служит своему призванию соединиться с Богом. Наталья

22. Цит. по: Harvey, J. (1999) *Image of the Invisible: The Visualization of Religion in the Welsh Nonconformist Tradition*, p. 89. Cardiff: Published University of Wales Press.

23. Полевые материалы автора: С.Л., пророческий художник, Церковь «Свет Христов», Москва, 2022.

Красильникова считает, что подлинная целостность пророческого художника достигается в потоке творения, где разум, чувства и дух соединяются с Волей Господа.

Формы пророческой живописи

«Воплощение Слова» как форма представлена тремя разновидностями: это либо стихийная визуализация библейского стиха (работы Натальи Красильниковой), либо серия картин по визуализации псалмов или евангельских стихов (работы Ребекки Броган), либо воплощение Слова, о котором молятся в церкви (работы Венди Монзо). Данный формат пророческой живописи представляет собой очень глубокую личную практику внутреннего диалога художника с текстом Писания. Наталья Красильникова считает, что есть два способа получить образ Слова. Первый — рефлексия над сложными местами Писания. Художник фиксирует те образы, которые приходят при разборе Библии; он не просто иллюстрирует стих писания, создается новое прочтение, выраженное образом. Стивен Феликс-Янгер называет такой опыт визуального прочтения «священным взглядом»: это возможность смотреть на текст не через рациональное осмысление, а через чувственное переживание²⁴. Участники мастер-классов по пророческой живописи признаются, что научились чувствовать текст Священного Писания через цвет и образы. Каждый стих Писания обладает своим уникальным оттенком цвета, но не каждому художнику по силам распознать его. С точки зрения пятидесятнического учения, у человека и Бога складываются личные отношения. Бог открывается по-своему каждому человеку. По этой же логике пятидесятнические художники осмысливают свой опыт визуального прочтения Писания. Текст открывается только тому, кто имеет духовные силы его прочитать. Поэтому среди пятидесятнических художников распространены многочасовые практики молитвы на языках, в которых они призывают духовные силы помочь визуально прочитать текст.

Второй способ получить образ Слова — это поиск художником мест Писания, на которые он откликается лично. Наталья Красильникова считает, что личное касание Словом сердца художни-

24. Félix-Jäger, S. *Theological Reflections in a Pentecostal Philosophy of Art and Aesthetics*, p. 56.

ка — это личный призыв Бога нести данное слово. Так, возникают серии картин, иллюстрирующих псалмы или евангельские стихи.

«Воплощение образа» как форма представлена двумя разновидностями: визуализации видений откровения (работы Ольги Голиковой, Ольги Плешаковой) либо визуализации образов, которые приходят во время молитвы (работы верующих церкви Свет Христов). Визуализация пророческих видений часто транслирует классические библейские образы (образ глиняного сосуда, образ сеятеля, льва). Но интерпретируются эти образы в актуальной для церкви на данный момент трактовке. Так, Хелен Колдер в своем блоге рассказывает, что в фойе ее церкви в Мельбурне представлена работа пророческой художницы Дженифер Кох, на которой изображены три глиняных сосуда, стоящие под проливным дождем²⁵. Картина символизирует человека, который приходит на поклонение, чтобы наполниться благодатью Святого Духа. Смысл послания, которое транслирует картина, заключается в том, что человек пуст и только благодать Святого Духа наполняет его. К этому же образу обращается Ольга Плешакова, но трактует его в противоположном значении. Образ глиняного сосуда, излучающего свечение, интерпретируется автором как призыв раскрыть в себе дары Святого Духа. Бог одарил человека различными достоинствами, и человек призван реализовать их.

«Воплощение образа» для пророческих художников всегда связано с личным опытом переживания и свидетельством об этом опыте. Художник на общих собраниях, демонстрируя картину и свидетельствуя о своем опыте откровения, вписывает этот опыт в общую историю библейских откровений. Библейские образы для художников обеспечивают символическую основу для осмысления того, что они испытали или пережили, придавая этому опыту значение в общей истории спасения человечества. Данное размышление хорошо иллюстрирует пример Натальи Красильниковой. Молясь и размышляя о событиях на границе с Украиной, она получает видение о трех воинствующих Ангелах, которые стоят на страже России. Художница по мотивам своего видения пишет картину «Ангелы на страже земли»²⁶. Интерес эта картина представляет не тем, что в ней образно-эстетически осмыслены исторические реалии, а тем, что

25. Блог пророческой художницы Дженифер Кох [<https://msh.spb.ru/prorocheskie-kartiny>, доступ от 30.12.2022].

26. Полевые материалы автора: К. Н., пророческий художник. Москва, 2022.

автор, используя библейские образы, транслирует эсхатологическую перспективу пятидесятнического видения мира. Пророческие картины, воплощающие образы, — это одновременно и трансляция восприятия событий в эсхатологической перспективе, и инструмент формирования этого видения у единоверцев. Картина воздействует на верующих, затрагивая аффективные аспекты личности, которые ускользают от сознательной артикуляции. В живописи пятидесятнические художники работают не с представлением о мире, а с чувством мира. За аффективными состояниями и религиозными переживаниями, которые испытывают пятидесятники во время поклонения или молитвы на языках, стоят не только теологические концепции пятидесятнического учения, но и не сводимое ни к чему интуитивное представление, чувство мира, которое конструирует для пятидесятника мир определенным образом. Пятидесятник воспринимает свою жизнь и мир в интуитивно-образной форме через те образы, которые он получает в видениях или во взаимодействии с общиной. Пророческая живопись становится тем источником, через который зритель-пятидесятник расширяет спектр эмоциональных переживаний и перенимает новые образы для восприятия мира.

«*Личное пророчество*» — это форма пророческой живописи, в которой картина создается для человека в ходатайственной молитве. Пятидесятники обычно не ожидают, что пророчество предскажет будущее. Личное пророчество представляет собой сообщение, которое дает понимание, уверенность, подтверждение убеждения или направление. Характерной формой личного пророчества в пятидесятнической живописи является взаимное написание картин друг другу. В церкви «Свет Христов» есть такая практика, когда художники после воскресной проповеди выходят пророчествовать, вынося картины и воспроизводя классический пятидесятнический нарратив «Бог любит тебя, Он хочет тебе сказать». Далее следует личное пророчество и пояснение картины. На картинах может быть реалистичное изображение чего-либо или символическая иллюстрация слова, стиха Писания. Главный смысл личного пророчества, который транслируют картины, — это участие Бога в жизни каждого верующего. В пятидесятнических церквях верующие должны ощущать себя безоговорочно любимыми Богом. Участие единоверцев в жизни друг друга в виде ходатайственных молитв, взаимных пророчеств не оставляет места для переживания чувства одиночества, а взаимная практика

обмена пророческими картинами усиливает социальную сплоченность общины.

«*Картины неба*» — данная форма пророческой живописи связана с одной из особенностей пятидесятнического восприятия отношений человека и Бога. Пятидесятники открыты чуду и удивлению. Они находятся в активном ожидании действия Бога в их жизни. Подобная установка толкает верующего к поиску трансцендентного. Все пророческие художники солидарны в представлении, что для того чтобы получить откровение, художнику необходимо отключить рациональное восприятие. Каждый выбирает тот путь, который ему ближе. Венди Монзо считает, что образ открывается художнику тогда, когда соединяются три элемента пророческой живописи — музыка, молитва и спонтанные мазки краской; так художник возвышается над рутинной и слышит Бога²⁷. Дженифер Кох практикует долгую молитву на языках, чтобы отстраниться от повседневных забот и сконцентрироваться на Боге²⁸. Наталья Красильникова считает, что христиане недооценивают роль транса. Отключение рациональности дарует возможность художнику просто быть. Художница дает довольно интересную трактовку христианского транса:

Инструменты, которые дал Бог, чтобы погружаться в транс, — это в первую очередь молитва на языках. Благодаря молитве на языках мы способны услышать, что хочет Господь нам сказать. Это способность увидеть образы, услышать звуки, которые мы будем играть, или слова, которые мы будем говорить или петь. И вообще мы знаем, что любое погружение в молитву, настоящее глубокое погружение — всегда наслаждение, потому что Бог дает нам благодать Святого Духа для наслаждения. Невидимую Божью силу и славу мы не можем никогда увидеть человеческими глазами. Через измененное состояние сознание можно увидеть духовную красоту, увидеть духовную славу²⁹.

«*Картины неба*» как форма пророческой живописи — это спонтанный, интуитивный, сюрреалистичный творческий акт. Ху-

27. Сайт пророческой художницы Венди Монзо [<https://www.wendymanzo.com/>], доступ от 30.12.2022].

28. Блог пророческой художницы Дженифер Кох [<https://msh.spb.ru/prorocheskie-kartiny>], доступ от 30.12.2022].

29. Полевые материалы автора: К. Н., пророческий художник. Москва, 2022.

дожники призывают верующих отказаться от рационализации веры, от своих ограничений в практике поклонения и прославления и довериться Богу. Написание картины происходит буквально в измененном состоянии сознания. Художники часто описывают свое творчество как полное растворение в Боге:

Это замечательное чувство освобождения — почти священное упоение благодатью, которое, казалось, текло по моим рукам. Живопись открывает потоки благодати. Работая над картиной сутки напролет, ты эмоционально не истощаешься, а только наполняешься благодатью и обновляешься в Святом Духе³⁰.

Так, «картина неба» может быть перформансом, если художник рисует ее во время прославления, или визуальной формой пророчества, если откровение приходит к художнику вне молитвенного пространства, и он работает над ней не стихийно, а дорабатывает еще какое-то время после откровения. Главное, что сам посыл «картины неба» заключается в подрыве инструментальной рациональности. Абстрактные образы и визуальное исполнение представляют мир странным даже для пятидесятников, привыкших к аффективным религиозным практикам, тем самым побуждая зрителя изменить восприятие, довериться своему воображению и увидеть преображенный мир.

Выводы

Практика пророческой живописи зарождается в пятидесятничестве как результат пересмотра отношения к роли и месту живописи в церкви. Живопись перестала играть только дидактическую функцию назидания и наставления. Задачей пророческой живописи является эсхатологическое видение, которое ведет к искуплению. Искусство способно показать преображенный мир, сделать его явным и реальным в зале поклонения. Пророческая живопись как перформанс прекрасно справляется с этой задачей. Иеротопия разворачивается в зале поклонения, когда все церковные искусства (музыка, тексты песен, пророческая живопись) создают целостность и достоверность происходящего. Верующие переживают трансцендентное. Пророческая живопись в пятиде-

30. Полевые материалы автора: С.Л., пророческий художник, Церковь «Свет Христов», Москва, 2022.

сятнических общинах представлена не только как форма искусства, религиозная практика личных пророчеств, но и как особый опыт общения с Богом.

Библиография / References

Полевые материалы автора

- Петрова Т., практикует пророческую живопись. Церковь «Слово Жизни», Москва, 2022.
- Васильева З., практикует пророческую живопись. Церковь «Слово Жизни», Москва, 2022.
- Наумова Е., практикует пророческую живопись. Церковь Славы Божьей, Москва, 2022.
- Евсеева А., практикует пророческую живопись. Церковь Славы Божьей, Москва, 2022.
- Севастьянова В., практикует пророческую живопись. Церковь Славы Божьей, Москва, 2022.
- Герасимова Н., практикует пророческую живопись. Церковь Славы Божьей, Москва, 2022.
- Карпович Я., руководитель пророческого служения Давир, Москва, 2022.
- Красильникова Н., пророческий художник. Москва, 2022.
- Сауткина Л., пророческий художник. Церковь «Свет Христов», Москва, 2022.
- Нумова Т., пророческий художник. Церковь «Свет Христов», Москва, 2022.

Источники

- Сайт пятидесятнической художницы Мэри Мак-Клири [<https://www.marymccleary.com>, доступ от 30.12.2022]
- Блог пророческой художницы Дженифер Кох [<https://msh.spb.ru/prorocheskie-kartiny>, доступ от 30.12.2022]
- Сайт пророческой художницы Венди Монзо [<https://www.wendymanzo.com/>, доступ от 30.12.2022]
- Блог пророка и пророческого художника Хелен Колдер [<https://www-enlivenpublishing-com>, доступ от 30.12.2022]
- Галерея пророческих картин Церкви «Слово Жизни» в Щелково [<https://wolrus-schelkovo.ru/galereya-prorocheskih-kartin>, доступ от 30.12.2022]
- Галерея пророческих картин Церкви «Свет Христа» [<https://msh.spb.ru/prorocheskie-kartiny>, доступ от 30.12.2022]
- Сайт пророческой художницы Ребекки Броган [<https://www-enlivenpublishing-com>, доступ от 30.12.2022]
- Галерея работ Николаса Эванса на сайте национального музея Уэльса [https://museum.wales/collections/online/object/c5a2c6c7-10e3-3642-b806-de756c3377f9/Nicholas-Evans/?fieldo=string&valueo=Nicholas%20Evans&field1=with_images&value1=1&index=0, доступ от 30.12.2022]

Литература

- Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

- Воскобойников О.С. 16 эссе об истории искусства. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2022.
- Гириц К. Интерпретация культур. М.: Российская политическая энциклопедия. 2004.
- Кальвин Ж. Наставления в христианской вере. Книга 1. М.: Изд-во Аслан, 1997.
- Крейнат Дж. Виртуальность и мимесис: к эстетике ритуальных перформансов как воплощенных форм религиозной практики // Религия, ритуал, театр. Х.: Изд-во Гуманитарный центр. 2018. С. 219–243.
- Куропатина О.В. Ведомые святым духом: транс и перформанс в пятидесятничестве // *Studia Religiosa Rossica*: научный журнал о религии. 2019. № 3. С. 68–80.
- Тульпе И.А. Мифология. Искусство. Религия. СПб.: Наука, 2012.
- Тульпе И.А. Религиозное искусство: проблема взаимоотношения религии и искусства // *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*. 2018. Том 19. Выпуск 4. С. 245–254.
- Brueggemann, W. (2012) *The Practice of Prophetic Imagination: Preaching an Emancipating Word*. Minneapolis: Fortress Press.
- Davis, R.T. (2022) “Pentecost and the pneumatological imagination: A methodological synthesis of the full gospel and the many tongues of Pentecost”, *Journal of Pentecostal and Charismatic Christianity* 42: 110–124.
- Faricy, R. (1982) “Art as a Charism in the Church”, *Thought* 57: 94–99.
- Félix-Jäger, S. (2015) *Theological Reflections in a Pentecostal Philosophy of Art and Aesthetics*. Leiden, Boston: Brill.
- Fujimura, M. (2020) *Art and Faith: A Theology of Making*. London: Yale University Press.
- Harvey, J. (1999) *Image of the Invisible: The Visualization of Religion in the Welsh Nonconformist Tradition*. Cardiff: Published University of Wales Press.
- Jacobsen, D. (2006) *A Reader in Pentecostal Theology: Voices from the First Generation*. Indiana: University Press.
- Martin, D. (2017) *Secularisation, Pentecostalism and Violence. Reception, Rediscoveries and Rebuttals in the Sociology of Religion*. New York: Routledge.
- McQueen, L.R. (2012) *Toward a Pentecostal Eschatology: Discerning the Way Forward*. Dorset, UK: Deo Publishing.
- Rybarczyk, E.J. (2012) “Pentecostalism, Human Nature, and Aesthetics: Twenty-First Century Engagement”, *Journal of Pentecostal Theology* 2: 240–259.
- Sherry, P. (2003) *Images of Redemption. Art, Literature and Salvation*. London: Continuum.
- Wolterstorff, N. (1980) “Art in Action: Toward a Christian Aesthetic”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39(2): 209–210.
- Yong, A. (2000) *Discerning the Spirit(s): A Pentecostal-Charismatic Contribution to Christian Theology of Religions*. Sheffield: Sheffield Academic Press.

София Рубцова

Дух и материя. Материалы и техники во взаимодействии с христианскими смыслами в отечественном искусстве XXI в.

DOI: <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-1-115-138>

Sofia Rubtsova

Spirit and Matter: Materials and Techniques in Interaction with Christian Meanings in the Russian Art of the 21st Century

Sofia Rubtsova — Russian State University Named after A. N. Kosygin (Technology. Design. Art) (Moscow, Russia). rubtsova-sn@rguk.ru

The article discusses the problem of representing spiritual Christian meanings with materials and techniques of the secular art. The author draws analogies between the role of materials and techniques, their symbolic meaning in liturgical art and in contemporary Christian culture. The articles analyzes the works of contemporary artists, created both in traditional materials such as wood and metal, and using modern technologies. Based on both academic works devoted to this issue and interviews with artists, the author identifies trends emerging in modern secular Christocentric art: the use of ruined materials or modern digital tools; the prevalence of the material expressiveness over the image; the rethinking the techniques and symbols of the icon. The results obtained, from the author's point of view, allow us to show the modern artistic tendency towards abstract forms using elements of iconography and updating the language of modern art in a Christian context.

Keywords: Christianity, Christian art, Christocentric art, icon, iconography, contemporary art, material, artistic technique, religious image, symbol, light.

ИСКОННО в христианском искусстве материал произведения и технические приемы играли чрезвычайно важную роль в создании священного образа. Изображения, со-

зданные в различных материалах или нанесенные на разнообразные поверхности камня, ткани, дерева и др., получали изначально сильную смысловую основу. Однако с каждым новым витком развития христианской культуры, балансирующей между духовными и прочими аспектами, сложившимися традициями и новаторскими течениями в секулярном искусстве, изменялось соотношение в использовании тех или иных материалов и техник, добавлялись новые коннотации.

В современном секулярном искусстве (станковом) христианской тематики материалу также придается большое значение, но его согласованность с образом спустя века претерпела изменения: материал как основа формообразования художественного произведения нередко берет на себя основную роль в передаче духовного содержания, потому особенно остро ставится вопрос о его символическом значении и влиянии на коннотационный строй произведения. В связи с этим необходимым представляется определение преемственной связи между иконой и светским христоцентричным искусством сегодня в процессе формирования нового художественного образа.

Актуальность данного исследования обуславливается ростом интереса к светскому искусству христианской тематики в художественной среде в России в последние годы (в особенности с 2010-х гг.) — системно организуемые выставки привлекают внимание как новых для художественного дискурса зрителей, так и научного сообщества. Основа в изучении проблемы символического содержания материалов в создании священного образа была заложена в трудах многих исследователей — Е.Н. Трубецкого¹, П.А. Флоренского², В.Н. Лазарева³ и др. Сегодня данный круг вопросов в науке продолжают развивать в рамках светского религиозного искусства И.А. Тульпе⁴, А.К. Флорковская⁵, Р.В. Багдасаров⁶, А.И. Шаманько-

1. *Трубецкой Е.Н.* Умозрение в красках. Этюды по русской иконописи. М.: Республика, 1994.
2. *Флоренский П.А.* Иконостас. СПб.: ТОО «Мифрил»: Рус. кн., 1993.
3. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М.: Искусство, 1986.
4. *Тульпе И.А.* Мифология. Искусство. Религия. СПб.: Наука, 2012.
5. *Флорковская А.К.* Религиозная тема в актуальном искусстве Москвы. 1990–2000-е // Художественная культура. 2020. № 4(35). С. 92–127.
6. *Багдасаров Р.В.* Христианская живопись в России второй половины XX века // Человек. 2000. № 5. С. 54–67.

ва⁷, В. В. Барашков⁸ и другие. Последний делает акцент в исследованиях на современной западноевропейской практике переосмысления сакрального образа в искусстве, раскрывая его многогранные возможности в различных пространствах и аспектах диалога церкви и культуры. В исследованиях вышеуказанных авторов обозначается связь смыслового содержания рассматриваемого искусства с первообразом, однако апеллирование к проблеме выразительности материалов и техник происходит гораздо реже. Накопленный к настоящему времени художественный опыт в области христоцентричного искусства недостаточно осмыслен в науке, что требует незамедлительного изучения. Актуальной представляется и проблема терминологического характера. В данном контексте будет употребляться понятие «христоцентричное искусство» (термин, предложенный Г. Чахалом⁹) — искусство, объединяющим центром которого является Спаситель, «задающий направление вектора развития творческой личности, дороги к себе». Данный термин включает ряд областей творчества, варьирующихся в зависимости от степени свободы художника в работе с сакральным образом. Так, в христоцентричное искусство входит как литургическое, так и светское переосмысление христианской проблематики.

Целью данного исследования представляется определение методов использования материалов и техник в создании коннотационной многослойности художественного образа. Его методология включает системный подход к феномену светского христоцентричного искусства XXI века. Метод сравнительного анализа, а также формально-стилистический и семиотический подходы приводят к выводу о сложном процессе взаимодействия художественных и духовных смыслов.

Размышления на тему выбора материала в литургическом искусстве всегда начинаются с постановлений VII Вселенского собора, который позволяет использовать различные материалы, а,

7. Шаманькова А. И. От храма в пейзаже — к «Распятию». Христианские мотивы, образы, сюжеты в отечественной живописи второй половины XX века. М.: БуксМАрт, 2019.
8. Барашков В. В. Основные тенденции эстетико-выразительной модернизации христианских религиозных образов в Европе начала XXI века // Религиоведение. 2018. № 2. С. 122–130.
9. Чахал Г. Перспективы и практики христоцентричного искусства // Academia. 2021. № 2. С. 170–177.

следовательно, и техники, для создания образа¹⁰. Особенно это справедливо в связи с убежденностью церкви в том, что на каждом этапе создания сакрального образа — выбор материала, техники, композиции — отсутствует случайность. Произвол недопустим, так как «символ совпадает с реальностью тогда, когда он адекватно ее воспроизводит» — когда происходит процесс преобразования материального в духовное¹¹.

Каждый материал в церковном искусстве имеет символическую основу. Поэтому выбор и применение техники в нем — большая ответственность: «красочная звучность, драгоценность, благородство цвета, разнообразие фактуры иконы — это отблеск красоты Царства Небесного»¹², суть и естество вещей, участвующих в литургии¹³. Дерево в ряду материалов является первостепенным, так как оно обеспечивает основу практически всему традиционному христианскому искусству — иконе и храмовой архитектуре. С одной стороны, у него есть функциональное значение — доступность (для европейских территорий, тогда как для древней Палестины — ценность), мягкость фактуры — легкость обработки, но при этом недолговечность. В каждой церкви существует своя традиция использования дерева в иконе: например, легкая липа, ольха или же кипарис, наиболее устойчивый к влаге и насекомым. Необходимо отметить, что дерево как основа иконной плоскости соединяет материальное и идеальное¹⁴. С другой стороны, в нем заложена символически разветвленная система — от обозначения неразрывной связи с природой до символа «участия Божьего в судьбе человеческой»: древо гофер для ковчега Ноя; Мамврийский дуб, у которого Аврааму явился Бог; Неопалимая Купина; древо ситтим для Ковчега Завета, эпизод со смоковницей и, наконец, Крест Спасителя (по преданию состоит из трех вечнозеленых деревьев, дарованных тремя Ангелами праотцу Аврааму, — пегма, кедр и кипариса, который символически приравнивают к золоту). С Древа добра и зла начи-

10. Федоров А., игумен. Церковное искусство как пространственно-изобразительный комплекс. СПб: Сатисъ, 2007. С. 172.

11. Раевская Н. Ю. Священные изображения и изображения священного в христианской традиции. СПб.: Сатисъ, 2011. С. 52.

12. История иконописи. VI–XX века: Истоки, традиции, современность / Под ред. Т. В. Моисеевой. М.: АРТ-БМБ, 2014. С. 16.

13. Кошаев В. Б. ОНТО. Искусство христианского мира (I — начало II тыс. н. э.). Часть 1. Теория и дидактика предмета. М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2017. С. 56.

14. Никольский М. В. Символика изобразительно-выразительных средств иконописи // Социально-экономические явления и процессы. 2012. № 4. С. 180.

нается и древом жизни в Откровении заканчивается библейская история¹⁵. Сам Бог сравнивает себя с деревом в Ос 14:9: «Я буду как зеленеющий кипарис: от Меня будут тебе плоды»¹⁶.

Металлу же (кроме золота и других драгоценных металлов) меньше посвящено внимания в библейской истории, однако на символическое значение также указывается — в частности, железо связано с твердостью, силой и прочностью¹⁷. Наиболее раннее упоминание об иконах, выполненных на металле, возникает в житии преподобномученицы Феодосии девы, в Цареграде за святые иконы пострадавшей (730 г.)¹⁸. А на Руси были известны киотные кресты, иконки, созданные с помощью литья и украшенные эмалью, и проч. Сегодня металл в создании христоцентричного образа в светском искусстве интересен потому, что он доступен (в том числе после переработки объектов), пластичен для трансформаций, однако при этом футуристичен по облику, что не препятствует дополнению сакральными смыслами: через аналогии и ассоциации (например с окладами), а также возможность отражения света поднимаются необходимые христианскому контексту вопросы. Сегодня металл становится средством самостоятельного высказывания, так как он отвечает вызовам времени.

Также необходимо указать на другие материалы, распространенные в литургическом искусстве: ткань, камень, слоновая кость, финифть, смальтовая мозаика и прочее — в каждом случае на этапе выбора материала и техники мастером происходит художественный акт, раскрывающий различные грани смыслов. В данном исследовании не представляется возможным обратиться к каждому имеющемуся материалу, поэтому внимание будет акцентировано на самых распространенных для церковного искусства и востребованных в творчестве современных художников — дереве и металле.

Традиция и современность

Мастера, творчество которых будет рассматриваться в данной статье, выбраны неслучайно: они работают в один временной период

15. Райкен Л., Уилхойт Д., Лонгман Т. (ред.), Скороходов Б.А. (пер.). Словарь библейских образов. СПб: Библия для всех, 2005. С. 265.

16. Там же. С. 266.

17. Там же. С. 319.

18. Постернак О.П. Религиозная живопись на металле: история и технология // Технологии и технологии в сакральном искусстве. Христианский мир. От древности к современности. М.: Индрик, 2012. С. 157.

(в частности, в настоящее время) и экспериментируют с различными техниками и материалами, оставаясь при этом в пространстве христианской культуры небезразличными к развитию сакральной образности вне храма. Указанные серии работ, не отвечающие полному спектру творчества каждого из них, обозначают зрелость творческой манеры и позиции относительно христианского образа сегодня, а также подтверждают экспозиционную активность в рассматриваемой области. Художники имеют, возможно, разное отношение к историческому развитию отечественной церковной культуры и отличные друг от друга подходы к переосмыслению иконы, однако обозначают созвучную друг другу позицию о продолжении развития традиционного образа после событий 1917 года. И. Затуловская, по определению Д. В. Сарабьянова, «последняя амазонка русского авангарда»¹⁹, выстраивает смысловую прямую от Египта, коптов и Византии к феномену русской иконы и к художественным традициям авангарда²⁰. Н. Рындин констатирует, что искусство авангарда было актуально и лаконично, но оглядывалось на икону. Его подход, а также метод М. Дёмина и А. Дьякова во многом созвучны тем художественным приемам, которые были востребованы век назад как последний отголосок иконы в советском пространстве: линия, пятно, форма, цвет и т.д. По словам Г. Чахала, «в своем творчестве [он] не раз уже затрагивал проблему воцерковления русского Авангарда»²¹, называя его «диалектическим отрицанием отрицания» более раннего периода²². Этому посвящены произведения «Работа над ошибками русского Авангарда» (2013) и «Метасупрематизм» (2020), которые возвращают находки авангарда к коннотационным и образным истокам — кресту и архитектурным канонам: восьмерику на четверике,

19. Долинина К. Христос, батон, подсолнух. Ирина Затуловская в Русском музее // Коммерсантъ. 03.10.2003 [<https://www.kommersant.ru/doc/416547>, доступ от 15.11.2022].

20. Смолев Д. Ирина Затуловская: «Если мифы — то наши мифы, которые меня всегда волнуют» // The Art Newspaper Russia. 24.03.2022 [<https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220324-qvkn/>, доступ от 16.11.2022].

21. Сегеда А. Художник Гор Чахал: «Мне ближе визуализация богословских вопросов и отражение личного духовного опыта» (часть вторая) // «Православие.фм». [<https://pravoslavie.fm/interview/hudozhnik-gor-chahal-mne-blizhe-vizualizatsiya-bogoslovskih-voprosov-i-otrazhenie-lichnogo-duhovnogo-opyita-chast-vtoraya/>, доступ от 16.11.2022].

22. Штейнер А. Киевское восстание. Арсений Штейнер о выставке художника Гора Чахала «Христоцентризм» // Свободная пресса. 08.08.2015 [<https://svpressa.ru/culture/article/129124/>, доступ от 15.11.2022].

созданию Евангелистов на парусах. Стоит вспомнить и переосмысление этапа отечественного искусства А. Дьяковым — его «Белый квадрат» (2015) является и оммажем, и ответом работе К. Малевича: художник трансформировал ощущение тяжести и безысходности от последнего в движение к свету по образовавшемуся коридору в бесконечность. Полученный результат стал безоговорочно транслировать христианскую идею.

Однако произведения мастеров, называемых в данной статье, не были бы частью современного искусства, если бы транслировали идею только в традиционной, хоть и переосмысленной форме. Каждый мастер развивается в рамках широкого спектра явлений истории искусств, и это влияет на формирование христианского образа. Творчество И. Затуловской описывают в таких выражениях, как «неопримитивистский минимализм», «арте повера»; сама же художница отмечает близость к экспрессионизму и символизму, а лучше к всего — к реализму (не натурализму) — «реареализму» (В.И. Иванов) или «расширенному реализму» (М.В. Матюшин)²³. Художница известна удивительным талантом создания образа несколькими штрихами на поверхностях любого материала и размера. Сама Затуловская отмечает, что это не главная отличительная черта ее творчества, гораздо важнее — заложенная идея, с которой должен быть созвучен материал. В связи с этим художница перестала использовать холст (он слишком идеален для нашей действительности²⁴) и обратилась к полуразрушенным, практически выброшенным бытовым материалам, реабилитируя их «потерянную пользу»²⁵ в современном искусстве. Категория времени для Затуловской является определяющей, ведь она в том числе проявляет признаки жизни, выступает соавтором в рассуждении о надмирном. В результате складывающаяся метафора «спасения»²⁶ материала, как и цельность, сдержанность и внутренняя глубина образа, стремление уместить в его лаконич-

23. Лепешонкова Н.В. О детстве, дедушке, маме и живописи // Устная история. 27.02.2015. [https://oralhistory.ru/talks/orh-1850, доступ от 15.11.2022].

24. Церковь и мир. 04.05.2014 [https://www.youtube.com/watch?v=eht26PBzMQ, доступ от 18.11.2022].

25. Интервью с художником. Выставка произведений живописи, скульптуры и графики «Глазами женщины» // РОСИЗО. 09.03.2021 [https://vk.com/rosizo?z=video-52462366_456239137%2F53d95dc8ef7e20817b%2Fpl_post_-52462366_4109, доступ от 18.11.2022].

26. Мамонов Б. Спресованное время Ирины Затуловской // Фома. 16.02.2014 [https://foma.ru/spresovannoe-vremya-irinyi-zatulovskoj.html, доступ от 15.11.2022].

ную форму «реальность», а также отсутствие детализации и неяркий колорит изображений («смывание краски» — «след от прожитого процесса»²⁷ — будто отпечаток времени на иконе) роднят творчество Затуловской с иконой.

В свою очередь, А. Дьяков в своем творчестве компилирует черты вышеуказанного «авангарда и минимализма, конструктивизма и кинетизма»²⁸. Г. Чахал в своих художественных поисках прошел этап концептуализма. Мастера широкого спектра форм, они — кураторы выставок, основываясь на древней христианской традиции, выстраивают образ не только с помощью известных в литургическом искусстве материалов, но и добавляют технические новации к выражению богословских идей в художественном пространстве.

Например, М. Дёмин — художник и по образованию реставратор. Последнее отразилось на переосмыслении мастером иконописного образа: он, как и Затуловская, использует руинированные материалы и стремится через них передать дух времени²⁹, однако таким образом он исследует древнерусскую культуру и старается через личное впечатление от диалога с ней поделиться своим опытом с современным человеком, указать ему на важность историко-культурных корней. Стоит отметить, что творчество двух вышеназванных художников связано с народными художественными традициями — в частности, М. Дёмина вдохновляет Русский Север. От традиций создания иконного образа художник заимствует работу с исконными материалами, лаконичный колорит и первостепенную роль света, но привносит абстрактность (от наименования работ до отсутствия ликов). Абстрактным экспрессионизмом во многом вдохновляется и Н. Рындин — для художников внутреннее переживание образа и процесс его создания становятся чуть ли не в ряд с результатом. Рындину также близка и концепция «второй жизни» в современном искусстве для руинированных материалов и объектов, однако трактует он ее иначе.

27. Интервью с художником. Выставка произведений живописи, скульптуры и графики «Глазами женщины» // РОСИЗО. 09.03.2021 [https://vk.com/rosizo?z=video-52462366_456239137%2F53d95dc8ef7e20817b%2Fpl_post_-52462366_4109, доступ от 18.11.2022].

28. Танкер Т. Алексей Дьяков: «Вдохновение — это благодать за тяжелый труд» // DART mag. [<https://dartmag.com/3164>, доступ от 03.05.2021].

29. Художник Максим Дёмин преобразует древнерусские образы в необычные арт-объекты // Галерея «Солнцево». 15.02.2021 [<https://dzen.ru/media/sungallery/hudojnik-maksim-demin-preobrazuet-drevnerusskie-obrazy-v-neobychnye-artobekty-6027984a331cb76352ff5e7d>, доступ от 19.11.2022].

Художник создал собственный манифест — «манифест девиантилизма»³⁰, — в котором обозначает утрату, физическое разрушение и смерть оболочки — руину — как наследие русской культуры и как ее новое начало. Рындин использует разрушения в роли созидательного инструмента, который проявляет динамику образа и строит новое выражение последнего, но на остатках утрат. Такой подход транслирует преемственность в христианском искусстве (мастер использует иконографии или же переосмысляет известные утраченные/руинированные произведения), а также желание художника указать на проблему сохранения древнерусской культуры.

Дерево: методы работы

Дерево избрали основным материалом для серий произведений несколько художников. Однако каждый из них вкладывает в его использование разные идеи и получает отличный от другого результат. Тем не менее, в совокупности этих поисков происходит обнаружение созвучных идей и трансляция всеобщих христианских смыслов. «Настоящие ясли» Затуловской погружают в размышления о духовном через предмет, материальное, начиная с названия: возможно, для произведения использован подлинный предмет, однако гораздо важнее то, что «настоящее» в чуде рождения Спасителя — это преувеличенно скромные условия для появления Царя (ил. 1). Поставленные набор ясли одновременно напоминают пещеру-вертеп, и в такой конфигурации делают зрителя соучастниками События. В созданном образе пространства, которое формально выполнено из грубой древесины, Младенец несоизмеримо мал, невесом и прозрачен — противопоставлен суровому миру, в который Он явился. Однако Спаситель даже в этот момент не оставлен Богом-Отцом — Его обволакивает свет Вифлеемской звезды, который написан художницей столь реалистично, что поневоле происходит поиск его незримого источника. На одной из выставок Затуловской зрительница отметила: «От этих картин свет, как от икон»³¹, — что как нельзя лучше ха-

30. Манифест девиантилизма. 07.09.2022 [https://vk.com/wall239034218_787?hash=b86bc06cc2103034f7, доступ от 20.11.2022].

31. Гнездилова О. Ирина Затуловская: «Живопись еще теплится и иногда доставляет людям счастье» // Умбра. 09.03.2021 [<http://umbra.media/reportazhi/irina-zatulovskaya-zhivopis-eshhyo-teplitsya-i-inogda-dostavlyayet-lyudyam-schaste/>, доступ от 20.11.2022].

рактирует особенности данного произведения, в котором суровая материальность не препятствует образу, а трансформируется в переживание духовного.



Ил. 1. Затуловская И. «Настоящие ясли»

Дерево как материал в творчестве М. Дёмина раскрывается абсолютно разным образом. «Работа № 1» из серии *Lignum* (2021), названием непосредственно связанной с деревом в латыни, формально представляется соединением деревянных досок, в которых при ближайшем рассмотрении угадываются детали — гвозди и мазки красной масляной краской. Дерево в данном случае — материальная основа образа и самостоятельное произведение, «живая» материя. Подобное впечатление создают разномасштабность, частичная несостыкованность досок, а также фактурность поверхности, их шероховатость. Образ Распятия возникает без изображения такового, он рождается из выразительных способностей материала и обозначенных символов Крестных мук: так происходит переосмысление известного образа путем ассоциативного и тактильного подходов к переживанию события. Иной подход работы с деревом представляет «Композиция без названия» («Троица», 2022): путем избирательного обжига доски М. Дёмин создает иллюзию света изнутри — Ангелы становятся огненными столпами, хотя буквально огню они не подвержены. Рисунок дополнен контурными очертаниями, белыми движениями и золотом нимбов, однако главный инструмент образного выражения тринитарной идеи — теплый цвет дерева, отра-

жающий свет. Художник, с одной стороны, переосмысляет подход к иконографии, апеллируя к свойствам материала, а с другой — отдает дань художественной традиции в рамках богословского учения о Фаворском свете и исихии³². Третий коннотационный вариант работы с деревом, прослеживающийся в творчестве художника, — это создание контраста между разными материалами. «Работа № 4» из серии *Lignum* (2021) (ил. 2), основанная на иконографии «Елеуса», сопоставляет аккуратное, переливающееся различными оттенками, тактильно «теплое» дерево с поврежденным ржавым металлом и гвоздями. С помощью выразительных свойств материалов изначально абстрактный образ расширяет смысловое поле первообраза — над привычно светлыми и нежными ликами нависает «тяжесть», метафора будущей утраты и горя.



Ил. 2. Дёмин М. «Работа № 4» из серии *Lignum* (2021)

Рындин создает из дерева серии работ и отдельные произведения, которые недавно были объединены выставкой «Двери» (14.01.2022 — 30.01.2022): двери, круги от кабельных катушек (серия «Реинкарнация») перфорируются, и из просветов отверстий разных модулей выстраивается образ. Ключевым произведением вышеуказанной экспозиции было «Благовещение»

32. Климков О. С. Опыт безмолвия. Человек в созерцании византийских исихастов. СПб.: Алетейя, 2001.

(2022) (ил. 3), основанное на образе Андрея Рублева. Особенностью произведения становится сохранение утрат первообраза, которые, с помощью инверсии, становятся уже непосредственной частью изображения. Конструируя таким способом образ, художник пересматривает форму и содержание иконографии (обратно действиям М. Демина): просверленное пространство, суть, пустота излучает свет, формируя образ как концентрацию духовности. Примечательно, что за условностью и обобщенностью техники не теряются детали: разные диаметры просверленных отверстий очерчивают границу между небом и архитектурой, а Богородица наделена нимбом — святостью внутри света. Помимо символичности дерева как материала, важное значение обретает и форма произведения — дверь как устремленная вертикаль и врата к Спасению или, в случае рассматриваемого произведения, Благовещение как начало самого главного пути. Также ценен и цвет — голубой (синий или голубой в церковном обиходе приписываются образу Богородицы и всем богородичным праздникам³³) может рассматриваться как небесный, а коричневый (как дериват красного) в данном случае может обозначать земное начало.



Ил. 3. Рындин Н. «Благовещение» (2022)

33. Языкова И. К. Со-творение образа. Богословие иконы / Серия «Современное богословие». 3-е изд. М.: Издательство ББИ, 2019.

Работа с инверсией и дуальностью, которая столь импонирует Рынди́ну, прочитывается в работе «Апостолы» (2022) (ил. 4), созданной для выставки «Мыслящий ландшафт» (09.07.2022 — 21.08.2022). Ее результатом является создание многослойности смыслового содержания образа. В данном случае стоит обозначать не только диалог материалов (как и в случае творчества М. Демина), но и сопряженность произведения с пространством, что отсылает к иконографической программе «Деисуса» или по форме напоминает створки диаконских дверей в иконостасе. Зеркальная композиция произведения наводит на размышления о встрече. Возможно, деяния апостолов, концентрирующие свет христианского учения, становятся выходом, дорогой к Богу для верующих. Они словно протягивают руки, бережно выводя каждого из-за беспросветной стены-тьмы. Или же она становится камнем веры, незыблемым Абсолютом, от которого благодатью (ангелами) перешла мудрость апостолам.



Ил. 4. Рынди́н Н. «Апостолы» (2022)

Металл: методы работы

Примечательно, что одним из последних «медиумов», как сам определяет художник материал для произведений, для Рынди́на стал металл. Совсем недавно мастером была задумана новая серия — «Оклады» (2022), где первым стало «Преображение» (2022) на кровельном железе. Металлический лист, перфориро-

ванный гвоздями, в контексте образа Феофана Грека, становится еще более сильным по выразительности материалом, чем дерево: при подсвечивании изнутри все полотно произведения заливает свет, но темный — Фаворский, и, подобно образам в окладах, остаются только силуэты и лик Спасителя — Абсолютного света. Холодная поверхность металла переливается и дополнительно отражает свет. Таким образом воплощается замысел автора: «разрушая предмет физически — создается духовность неодушевленного предмета»³⁴.

Вышеназванный М. Дёмин также основательно обратился к металлу в своем творчестве с 2023 г. Его новые образы в серии *ferrum*, выполненные в узнаваемом авторском ключе, продолжают линию размышлений о Свете: силуэты святых проступают чистой сверкающей поверхностью над ржавчиной, показателем временности и грешности всего окружающего. Данную методику художник использует для передачи идеи преодоления разрушения через вездесущий Божественный свет.

В контексте работы с данным материалом интересно рассмотреть и «Пьету» (2017) И. Затуловской (ил. 5). Иконография, переосмысляющая «Снятие с Креста» и свойственная западноевропейскому христианству, представлена на листе деформированного ржавеющего железа, на котором время оставило отверстия как пробоины. Художественные поиски «живого» у мастера отражаются и в рассматриваемом произведении: в выражении великой скорби, которая больше человеческого понимания и даже сил Богоматери — Она, насколько возможно, пытается удержать Сына, но Предназначение, силу времени победить не удастся. Спаситель же словно висит в воздухе — Христос не сломлен, лишь Его тело пришло в состояние покоя. Созданный образ напоминает о том, что Спаситель есть Свет, осветивший косность мира (железо). Композиции созвучна полукруглая форма утраты металла, имеющая несколько трактовок: это буквально рана на теле Спасителя, и «разодранная завеса» во время землетрясения (Мф 27:51), и всеобщая потеря для верующих. Отвлеченная живопись Затуловской, как след от прожитого, но сокрытого процесса, и главенство сурового и холодного металла в данном произведении доказывает, что минимальность выразительного ряда проявляет глубину духа.

34. Манифест девиантилизма. 07.09.2022 [https://vk.com/wall239034218_787?hash=b86bc06cc2103034f7, доступ от 20.11.2022].



Ил. 5. Затуловская И. «Пьета» (2017)

Образ Света через свет

Продолжая размышления о роли света в произведениях современных художников, стоит отметить, что выбор техники и материала связан с переживанием этого сакрального явления, в связи с чем мастера стремятся представить с помощью материальных средств напрямую или опосредованно переосмысление света, трансформируя его в Свет. У Н. Рындина светотеневая структура формирует из мерцающих просветов образ; М. Дёмин создает эффект свечения изнутри материала или же полупрозрачной вуалью аэрозоли; И. Затуловская транслирует свет символически. Однако существует художник, занимающийся христианской проблематикой в искусстве, который работает со световыми элементами напрямую, — это А. Дьяков. Художник и скульптор одной из задач своего творчества называет не только обозначение проблем через современное искусство, но и указание на решение: им всегда становится свет, который трансформируется из физического в духовный и побеждает тьму³⁵. Его «Тессеракт» (2013), собранный из люминесцентных ламп, представляет собой сложную геометрическую фигуру, которая, по мысли художника, разворачивается в четвертое измерение. Человеческое сознание не может его представить, однако

35. Свет и песок как материал художника: рассказывает скульптор Алексей Дьяков. 18.04.2020 [<https://www.youtube.com/watch?v=Lxu1HFIsWx4>, доступ от 20.11.2022].

мастер конструирует произведение таким образом, чтобы было проявлено внешнее как внутреннее, а внутреннее — как внешнее³⁶. Неслучайно данная система в раскрытии смысла проявляется в форме светящегося Креста, ведь еще одно измерение образа — духовное. Переосмысление формы креста происходило в творчестве Дьякова и ранее в «Вертикальном преодолении» (2008): там луч света проходил насквозь темный корпус распятия, составляя его вершину и указывая на конечную точку света где-то бесконечно высоко в небесах. Особенным этапом в творчестве Дьякова является создание собственной техники: «лайтбокс» или «лайтхолст». Знаменательным в серии произведений такого типа становится «Проявление» (2015), основанное на иконографии Преображения (ил. 6). Художник, обнажая лишь формы свечения, оставляет за рамками образ Спасителя и свидетелей чуда, то есть обозначенное Явление, чтобы акцентировать внимание на Божественной силе и невозможности человека ее полноценно увидеть и представить. Созданный образ показывает, что верующему приоткрывается лишь точка в бесконечности, аккумулирующая в себе Вселенную, и ее ослепляющее свечение, прорезающее мрак человеческой слепоты. Художественные размышления, близкие положению о «пресветлой мгле», продолжают в «Божественном Мраке» (2020). Дьяков подразумевает под данным понятием «Свет несозерцаемый и неприступный для человека»³⁷, однако его лайтхолст свидетельствует о том, что этот Свет присутствует в жизни каждого в самые безвыходные времена. Мастер переворачивает понятие мрака в Мрак и приводит его к Свету — проявлению Ангельского. Примечательно, что световые элементы произведения реагируют на движение, что также приобретает символическое значение, ибо без устремленного движения к Богу, в статике, которую не оправдывает страх шипов (символ, также ранее возникавший в творчестве художника), помощь не обнаружит себя и не придет. Так воплощается миссия искусства А. Дьякова — указание пути к очищению³⁸.

36. Лекция Алексея Дьякова в рамках проекта «Актуальная Россия: искусство памяти. 2020» [https://www.youtube.com/watch?v=RrWR6_otO1U, доступ от 20.11.2022].

37. Каталог I Биеннале Христоцентричного искусства. М., 2021. С. 86.

38. Свет и песок как материал художника: рассказывает скульптор Алексей Дьяков. 18.04.2020 [<https://www.youtube.com/watch?v=LxuiHFIsWx4>, доступ от 20.11.2022].



Ил. 6. Дьяков А. «Проявление» (2015)

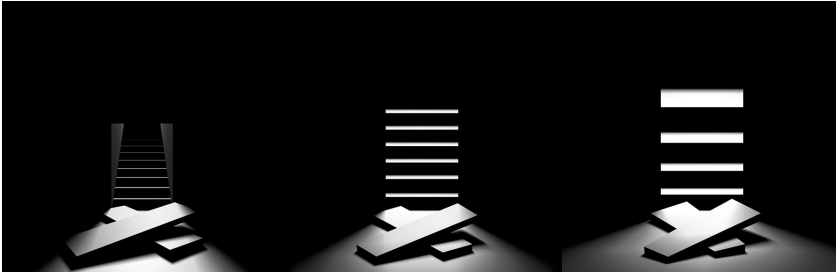
Применение медиатехнологий

Следующим этапом по сложности после электрических элементов в искусстве представляется полноценное использование медиа как художественного средства. Достаточно важно, что цифровые технологии могут применяться и как вспомогательный, и как самостоятельный инструмент. Стоит обратиться к тому, что вышеупомянутая серия дверей Н. Рындина родилась с помощью *iPad*: кистями, образующими точку, изначально перерабатывались репродукции, а затем уже графы. Однако путем упрощения рисунка художник пришел к своего рода оцифрованному образу, имеющему следующие этапы трансформации: от образа руинированного первоисточника, обычно созданного на доске, к его цифровому видоизменению и возвращению на деревянную поверхность в новом качестве и смысловом контексте. Автономность цифровые технологии (фотография, печать, видеоарт и проч.) получают под руководством Г. Чахала. Именитый мастер, о котором написано немало, с помощью современных технологий ведет диалог со зрителем на современном языке — о богословской проблематике. Вышеупомяну-

тая тема «тьмы и Тьмы» рассмотрена в «медиальной акции» — видео «Просветление очернением» (2013). Также художник в рамках произведения и, соответственно, проекта «Неодолимая благодать» предлагает свой выход к свету, перечеркивая черным действительность: «Церковь и та Божественная энергия, которую Она несет миру — неодолимы никем и никогда»³⁹. Постепенное заштриховывание поверхности рождает крест — символ, который изначально объединил всех верующих в борьбе со злом. Метод же работы со светом необычно продемонстрирован Чахалом в серии цифровых фотографий «Перспективы свободы» (2014) — телесная, душевная, духовная (ил. 7). Работы созданы на основе иконографии «Сошествие Христа во ад» и переосмыслены в рамках работы с перспективой: первая из серии демонстрирует путь от Распятия к спасению в форме различаемой глазом лестницы, во второй — образ начинает деформироваться по правилам иного измерения, в последней — путь вверх представляется чистым светом, а крест становится разбитыми створками врат в ад. Движение от прямой к обратной перспективе во многом подчеркивается игрой света и тени, что также включает Чахала в художественный диалог с мастерами, апеллирующими в прямой или опосредованной форме к свету как основополагающему инструменту трансляции христианских идей. В данном случае его высказывание наиболее близко к произведениям А. Дьякова. Необходимо отметить, что переосмысление перспективного построения продолжилось в одном из последних произведений художника — видеоинсталляции «Умная молитва» (2021). В данном формате переосмысление образа — «окна в умопостигаемое пространство»⁴⁰ с помощью молитвы — становится более выразительным: в динамике заметно, что, отдаляясь, зерна четок становятся только крупнее.

39. Чахал Г. Неодолимая Благодать. 2013 [<https://www.chahal.ru/data/texts/tr/tblagor.html>, доступ от 20.11.2022].

40. Каталог I Биеннале Христоцентричного искусства. М., 2021. С. 40.



Ил. 7. Чахал Г. «Перспективы свободы» (2014)

Необходимо отметить, что в данном исследовании рассматривается творчество художников, которые не занимаются христианским искусством с позиции прямого иллюстрирования евангельских сюжетов, а обращаются к соответствующей проблематике через абстрактные формы. Современный зритель, в свою очередь, постепенно приобщается к новому способу выражения христианских смыслов. Художники последовательно выстраивают и усложняют диалог между традиционным содержанием и актуальной формой, хотя это и не является самоцелью. Поэтому в рассматриваемых произведениях присутствует иконография и символика на разных уровнях. Определяющим для данного исследования является этап формирования языка материала и техники. В данном случае особенности их изначальных свойств ставятся художниками выше (образно, семантически) написанного, рукотворного образа, но остаются контролируемые мастерами в рамках заданной концепции. Так работает И. Затуловская, создающая обобщенный образ из нескольких мазков на поверхности, и М. Дёмин, формирующий образ обжигом внутри самого материала. Второй уровень — работа с силуэтами иконографических программ: в творчестве Дёмина, Рындина или же Дьякова происходит переосмысление не столько самого символа, сколько трансцендентного пространства внутри и вокруг него, применяется такой выразительный прием, как «пустота». К нему редко добавляется текст (если только это не основа произведения, как у Г. Чахала, или «третий уровень»⁴¹ выражения смысла, после материала и изображения, у И.

41. Смолев Д. Ирина Затуловская: «Если мифы — то наши мифы, которые меня всегда волнуют» // The Art Newspaper Russia. 24.03.2022 [<https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220324-qvkn/>, доступ от 16.11.2022].

Затуловской); гораздо чаще это работа со светотенью как важный инструмент трансляции богословских идей, использование (или же отсутствие) цветовых акцентов. Художники используют локальные, чистые цвета, не забывая об их символическом значении в христианском искусстве. Например, большая часть упомянутых художников использует золотой для обозначения наиболее сакральных элементов или Света в своем прообразе образа; также белый и красный — традиционные цвета иконы; часто появляется черный, иногда возникает и синий (нередко фигурирует в творчестве Чахала). Последний наиболее близко приближается к абстрактной форме выражения проблематики — художник обращается к столь сложным темам богословия, что в образности практически отрывается от предметности. Он, как и в определенной степени другие художники, оперирует геометрическими формами, сведенными к символу, который, с одной стороны, очищен от дополнительной бытовой нагрузки (за нее отвечает материал), с другой — имеет смысловую глубину духовного порядка.

Подводя итог данному исследованию, следует обозначить ряд важных выводов. Материал и реализованная в нем техника являются важным инструментом в современном высказывании на христианскую тему. Мастера разных поколений — И. Затуловская, Г. Чахал, А. Дьяков, Н. Рындин, М. Дёмин — стремятся в творчестве к абстрактной форме переосмысления образа и используют материалы и техники работы с ними как основное средство выражения идеи. Однако материал не получает полной самостоятельности, несмотря на превосходство над рукотворным изображением, — он действует в рамках концепции художника, а также символической и общехристианской исторической традиции.

Необходимо отметить, что значение материала, применяемого в современном христианском искусстве, созвучно традиционному, однако произведения получают дополнительный набор коннотаций в связи с другими элементами высказывания (название, композиция, колорит и прочее) и концептуальными особенностями актуального искусства. Современные мастера стараются создать новый выразительный язык, основанный на христианской традиции, но с применением новых технологий (световые элементы, цифровые техники фотографии, видеоарт и т. д.) и результатов художественных поисков XX–XXI вв. Однако необходимо констатировать, что творче-

ство каждого указанного мастера находится в диалоге с более чем тысячелетней традицией христианского искусства — соблюдаются принципы преемственности и ответственности перед первообразом. В связи с этим классические образцы христианской культуры всегда становятся основой для переосмысления, тогда как «элементы современности» — это вспомогательные механизмы в переводе на актуальный художественный язык.

Последний, в силу тяготения к абстрактной форме, с одной стороны, представляется более сложным вариантом обращения к христианской проблематике, с другой — расширяет границы образа от материального до духовного, дает возможность обозначить те богословские понятия или же личные переживания художников, которые невозможны в случае иной формы описания и фиксации. Подобный формат последовательно влияет на восприятие произведения зрителем: процесс требует подготовленности в рамках христианского и современного искусства, готовности к соавторству. Тем не менее, данные обстоятельства постепенно преодолеваются, и аудитория все более приветствует предложенный контекст. Большинство художников рассматриваемого дискурса не оставляют в неведении как опытного, так и нового зрителя: во-первых, формулируют концептуальное название, оставляют аннотации или проводят экскурсии. Во-вторых, современное отечественное искусство христианской тематики постепенно переходит к абстрактной форме высказывания (что составляет тему для самостоятельного исследования), в которой художники видят дополнительные возможности дешифровки: для интеллектуального уровня — символы или силуэты иконографий, для ассоциативного или чувственно-тактильного — выразительность материалов.

Выводы

Таким образом, выбор того или иного подхода для создания образа формирует разнообразие художественных высказываний христианской тематики, однако творчество указанных художников имеет множество параллелей, указывающих на соединение определенных тенденций:

- стремление использовать «живые» материалы руинированной формы (чаще всего дерево или металл), позволяя материи получить «второй шанс» для раскрытия

христианского образа и применяя утраты как средство выразительности;

- интерес к оперированию электрическими элементами, цифровыми формами как художественными инструментами XXI в.;
- внимательное отношение к технике создания произведения — новые нестандартные подходы не только переформулируют традиционный образ, но и рождают непосредственность восприятия и необычный ракурс зрения на проблематику;
- формирование при помощи материала и техники образа, предельно лаконичного по форме, но масштабного по содержанию;
- важность трансляции и смысловой трансформации света с помощью материала или же вспомогательных элементов как ключевой составляющей иконного образа;
- сохранение интереса к отечественной культуре, христианскому наследию, а также природе. Художники стремятся сохранить указанные ценности и приумножить их в современной культуре с помощью нового художественного языка, синтезирующего традиции и современность. Роль материалов и техник создания произведения — не последняя в обозначенном процессе.

Библиография / References

- Багдасаров Р. В. Христианская живопись в России второй половины XX века // Человек, 2000. № 5. С. 54–67.
- Барашков В. В. Основные тенденции эстетико-выразительной модернизации христианских религиозных образов в Европе начала XXI века // Религиоведение, 2018. № 2. С. 122–130.
- Гнездилова О. Ирина Затуловская: «Живопись еще теплится и иногда доставляет людям счастье» // Умбра. 09.03.2021 [<http://umbra.media/reportazhi/irina-zatulovskaya-zhivopis-eshyho-teplitsya-i-inogda-dostavlyaet-lyudyam-schaste/>, доступ от 20.11.2022].
- Долинина К. Христос, батон, подсолнух. Ирина Затуловская в Русском музее // Коммерсантъ. 03.10.2003 [<https://www.kommersant.ru/doc/416547>, доступ от 15.11.2022]
- Интервью с художником. Выставка произведений живописи, скульптуры и графики «Глазами женщины» // РОСИЗО. 09.03.2021 [https://vk.com/rosizo?z=video-52462366_456239137%2F53d95dc8ef7e20817b%2Fpl_post_-52462366_4109, доступ от 18.11.2022].
- История иконописи. VI–XX века: Истоки, традиции, современность / Под ред. Т. В. Моисеевой. М.: АРТ-БМБ, 2014.

- Каталог I Биеннале Христоцентричного искусства. М., 2021.
- Климков О. С. Опыт безмолвия. Человек в созерцании византийских исихастов. СПб.: Алетейя, 2001.
- Кошаев В. В. ОНТО. Искусство христианского мира (I — начало II тыс. н. э.). Часть 1. Теория и дидактика предмета. М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2017.
- Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986.
- Лекция Алексея Дьякова в рамках проекта «Актуальная Россия: искусство памяти. 2020». 2020 [https://www.youtube.com/watch?v=RrWR6_otO1U, доступ от 20.11.2022].
- Лепешонкова Н. В. О детстве, дедушке, маме и живописи // Устная история. 27.02.2015 [https://oralhistory.ru/talks/orh-1850, доступ от 15.11.2022].
- Мамонов Б. Спрессованное время Ирины Затуловской // Фома. 16.02.2014 [https://foma.ru/spresovannoe-vremya-irinyi-zatulovskoj.html, доступ от 15.11.2022].
- Манифест девиантилизма. 07.09.2022 [https://vk.com/wall239034218_787?hash=b86bс0бсс2103034f7, доступ от 20.11.2022].
- Никольский М. В. Символика изобразительно-выразительных средств иконописи // Социально-экономические явления и процессы / Под ред. М. В. Никольского. 2012. № 4. С. 177–182.
- Постернак О. П. Религиозная живопись на металле: история и технология // Техники и технологии в сакральном искусстве. Христианский мир. От древности к современности / Коллектив авторов. М.: Индрик, 2012. С. 157–174.
- Раевская Н. Ю. Священные изображения и изображения священного в христианской традиции. СПб.: Сатись, 2011.
- Райкен Л., Уилхойт Д., Лонгман Т. (ред.), Скороходов Б. А. (пер.) Словарь библейских образов. СПб.: Библия для всех, 2005.
- Свет и песок как материал художника: рассказывает скульптор Алексей Дьяков. 18.04.2020 [https://www.youtube.com/watch?v=Lxu1HFI5Wx4, доступ от 20.11.2022].
- Сегеда А. Художник Гор Чахал: «Мне ближе визуализация богословских вопросов и отражение личного духовного опыта» (часть вторая) // Православие.фм. [https://pravoslavie.fm/interview/hudozhnik-gor-chahal-mne-blizhe-vizualizatsiya-bogoslovskih-voprosov-i-otrazhenie-lichnogo-duhovnogo-opyita-chast-vtoraya/, доступ от 16.11.2022].
- Смолев Д. Ирина Затуловская: «Если мифы — то наши мифы, которые меня всегда волнуют» // The Art Newspaper Russia. 24.03.2022 [https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220324-qvkn/, доступ от 16.11.2022].
- Танкер Т. Алексей Дьяков: «Вдохновение — это благодать за тяжелый труд» // DART mag. [https://dartmag.com/3164, доступ от 03.05.2021].
- Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках. Этюды по русской иконописи. М.: Республика, 1994.
- Тульпе И. А. Мифология. Искусство. Религия. СПб.: Наука, 2012.
- Федоров А., игумен. Церковное искусство как пространственно-изобразительный комплекс. СПб: Сатись, 2007.
- Флоренский П. А. Иконостас. СПб.: ТОО «Мифрил»: Рус. кн., 1993.
- Флорковская А. К. Религиозная тема в актуальном искусстве Москвы. 1990–2000-е // Художественная культура. 2020. № 4(35). С. 92–127.
- Художник Максим Дёмин преобразует древнерусские образы в необычные арт-объекты // Галерея «Солнцево». 15.02.2021 [https://dzen.ru/media/sungallery/

- hudojnik-maksim-demin-preobrazuet-drevnerusskie-obrazy-v-neobychnye-artobekty-6027984a331cb76352ff5e7d, доступ от 19.11.2022].
- Церковь и мир. 04.05.2014 [<https://www.youtube.com/watch?v=eht26PBzvMQ>, доступ от 18.11.2022].
- Чахал Г. Неодолимая Благодать. 2013 [<https://www.chahal.ru/data/texts/tr/tblagor.html>, доступ от 20.11.2022].
- Чахал Г. Перспективы и практики христоцентричного искусства // Academia. 2021. № 2. С. 170–177.
- Шаманькова А.И. От храма в пейзаже — к «Распятию». Христианские мотивы, образы, сюжеты в отечественной живописи второй половины XX века. М.: БуксМАрт, 2019.
- Штейнер А. Киевское восстание. Арсений Штейнер о выставке художника Гора Чахала «Христоцентризм» // Свободная пресса. 08.08.2015 [<https://svpressa.ru/culture/article/129124/>, доступ от 15.11.2022].
- Языкова И.К. Со-творение образа. Богословие иконы / Серия «Современное богословие». 3-е изд. М.: Издательство ББИ, 2019.

ГОР ЧАХАЛ

Диалог Церкви и современного искусства: европейский опыт

DOI: <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-1-139-166>

Gor Chahal

Dialogue between the Church and Contemporary Art: European Experience

Gor Chahal — Painter. mail@chahal.ru

Despite the overwhelming secularization of culture in the last century, the dialogue between the Church and contemporary art in Europe continues. The Catholic Church in Europe supports several art centers for contemporary art that stays in dialogue with Christianity. The ideology of such activities can be defined as a cautious attempt to introduce Christian discourse into the debates of the modern postsecular society. Since 2004 the author, a practicing artist, has been involved in some international projects of this kind, and in this essay he shares his experiences and thoughts.

Keywords: secularization, contemporary art, Gor Chahal.

НЕСМОТЯ на процесс секуляризации, продолжающийся в течение нескольких веков и буквально опрокинувший европейскую культуру в начале XX века с ног на голову, диалог Церкви и современного искусства в Европе полностью никогда не прерывался. А начиная со II Ватиканского собора 1962–1965 гг. этот диалог получил формальную поддержку Католической церкви. В Ватикане с 1973 года начал действовать музей современного католического искусства. Тема Первой Сингапурской биеннале современного искусства 2006 года была сформулирована как «Верю!». В парижском Центре Жоржа Помпиду в 2009 году состоялась масштабная выставка «Следы сакрального» в искусстве XX века и международная конференция «Религия: новые перспективы». В ноябре 2010 года Папа Бенедикт XVI встретился с 250 всемирно известными представителями художе-

ственного мира в Сикстинской капелле с целью обсудить возможности возобновления активного диалога между искусством и Церковью сегодня.

В настоящее время в Европе действует несколько международных художественных центров современного искусства, связанного с христианством. Одним из наиболее интересных из них, на мой взгляд, является *Kulturzentrum bei den Minoriten* в австрийском городе Грац¹. Основан он был в 1975 году и с тех пор активно развивает и расширяет свою культурную деятельность под руководством профессора Венского Университета доктора богословия Йоханнеса Раухенбергера (*Johannes Rauchenberger*). Центр представляет изобразительное искусство, современную музыку, поэзию и литературу, связанные, иногда довольно опосредованно, с христианством. Центр издает международный художественный журнал *Kunst und Kirche* о современном искусстве и архитектуре. При этом специфически миссионерских задач программа центра перед собой, видимо, не ставит. Здесь часто можно увидеть откровенно критические высказывания в отношении церкви. Хотя, с другой стороны, как известно, любое упоминание есть реклама. Возможно, кураторы руководствуются этим принципом и в отношении Христа.

В 2013 году Ватикан открыл свой павильон на Венецианском биеннале. С 2015 года регулярно проходит Кафедральное биеннале современного искусства на Мальте. Идеологию деятельности этих институций можно определить как осторожную попытку ввести христианский дискурс в проблематику современного постсекулярного общества. С 2004 года я принимал участие в некоторых международных проектах этого направления, о которых постараюсь рассказать в этой статье.

В 2010 году упомянутый выше Культурный центр миноритов в Граце организовал масштабную международную выставку *Reliqte* (реликвии, мощи) с участием пятидесяти художников из разных стран. В пресс-релизе куратор писал о проблемах современной христианской культуры, веками господствовавшей в Европе, а сейчас оказавшейся на ее задворках. Тема христианской иконографии и мотивов ныне считается безнадежно устаревшей, отжившей. Казалось бы, никаких серьезных дискуссий вне академического или богословского мира не происходит. Публич-

1. Zentrum für Gegenwart, Kunst und Religion der Diözese Graz-Seckau [<https://www.kultum.at/kulturzentrum>].

ная сфера склонна уклоняться от темы религии, сводя ее к фундаментализму, в лучшем случае опираясь на общую концепцию духовности или даже отодвигая это наследие на обочину истории. Тем не менее, в последние годы вновь начали появляться разнообразные и новые формы художественного анализа этой богатой основы. Таким образом, вопрос в том, что побуждает художников вытаскивать эти реликвии из «подвала истории», нам очень интересен².

Я участвовал в этой выставке станковой работой из проекта «Ступени» 2005 года о визуальной интерпретации движения личности в умопостигаемом пространстве, осуществляемого путем духовной практики (практики сопричастности). Целью человеческой жизни, учит преподобный Серафим Саровский, является стяжание Святого Духа. Приобщиться его, как известно, невозможно постепенно, поэтапно, поскольку Он всегда действует во всей своей полноте и по Благодати сердце (сердцевина) человека сразу Ему приобщается целиком, в том смысле, что открывает для себя новое, умопостигаемое пространство (пространство любви, пространство Духа), посредством которого смыкаются, объединяясь друг с другом, единичные индивидуальные «Я» (В. Соловьёв).

Пространство это в целом имеет бесконечномерную древовидную структуру (мировое древо). Листвой оно выходит в физический мир, а корнями простирается в мир трансцендентный. При этом для каждой личности (листика мирового дерева) это пространство представляется одномерным, единственное измерение которого — степень личного обожения, уподобления Богу. Чем более человек походит на Его образ, тем ближе он к центру (трансцендентным корням) умопостигаемого мира, тем полнее он ощущает радость присутствия Духа Свободы.

Ведь свобода — внеприродна, она не имеет отношения к физической реальности, в которой понятие свободы подменяется степенью неосознанности социумом причинно-следственных связей, определяющих эту реальность. Свобода — специфически человеческое измерение бытия. Проблема лиминальности — ситуация поиска самоидентификации, осуществления акта творчества, ситуация реализации свободы, к которой в конечном итоге и сводится цель любой коммуникации, целиком лежит в умопо-

2. «Reliqte, reloaded»: Zum Erbe christlicher Bildwelten heute [<https://www.kultum.at/einrichtung/137/galerie/gegenwartskunstreligionr/reliqtireloadedzumerbechr>].

стигаемом пространстве, поскольку лиминальность в отношении к человеческому бытию есть позиция абсолютной вненаходимости, и именно такова позиция человека в бытии, так как абсолютным центром, определяющим его полноту, является только Бог.

Расстояния здесь измеряются нравственными категориями — степенью сопричастности с Абсолютом. Непрерывная духовная практика, вызывающая резонансные психофизические состояния человека, выводящие его из поверхностного актуального бытия в бытийное ствольное пространство потенциалов (прообразов или первопричин) чувственного мира, и есть очищающее, просвещающее и совершенствующее движение человека в умопостигаемом пространстве — пространстве, которое, как всегда утверждало богословие и как показывает философское осмысление открытий теоретической физики последнего столетия, оказывает универсальное воздействие на актуальный мир.



Ил. 1. Гор Чахал, «Ступени». D 120 см, холст, прямая UV-печать, 2007

В 2012 году в венском музее Бельведер открылась крупная международная выставка под названием *Gold*, посвященная использованию золота в искусстве. Среди 200 произведений искусства, представленных в залах Нижнего Бельведера, оранжереи и дворцовых конюшен, имелись многочисленные работы на религиозные темы. Выставка призвана была осветить историю использования золота в искусстве разных эпох. На суд зрителя были представлены картины разного содержания, формы и стиля, а также скульптуры и рельефы. Древнейшим из экспонатов являлся так называемый фаумский портрет, располагавшийся на мумии II в. Выставлялись образцы церковного искусства, древней иконописи. Также были представлены работы художников эпохи барокко и модерна — Джандоменико Тьеполо, Уильяма Блейка. Значительную часть выставки составляли произведения искусства современных художников, среди которых работы Стефана Балькенхоля, Георга Базелица, Вилли Баумайстера, Энди Уорхола, Джеймса Ли Биярса, Сильви Флери, Ричарда Гамильтона, Ива Кляйна, Ими Кнебеля, Эмиля Орлика, Герхарда Рихтера, Виктора Вазарели³.

Кратко идею выставки можно описать как попытку проследить, что именно человечество сакрализовало на протяжении своей истории, поскольку отношение к золоту во все времена было по большей части сакральным.

На этой выставке я участвовал с работой «Жирный крест», посвященной концу современной секулярной культуры, постепенно утратившей признаки какого-либо развития и перешедшей в циклическую форму существования по принципу вариативных повторов сезонной моды. На этой культуре я символически и ставил этот жирный крест.

Биеннале современного искусства в кафедральном соборе Мдины, кафедральном музее и других площадках этого древнего города на Мальте проходила с 13 ноября 2015 года по 7 января 2016 года. По словам организаторов, она была призвана создать стимулирующую современную среду, в которой различные произведения искусства художников из разных культурных слоев были бы представлены вместе под одной темой. Тема 2015 года — «Христианство, духовность и Другое». «Другое» означало здесь веру и неверие, теиста и атеиста, агностика и политеиста. Биеннале в Мдине уходит своими корнями в предыдущую биеннале

3. "Gold" [<http://www.belvedere.at/en/ausstellungen/rueckblick/gold-e11739>].

христианского и сакрального искусства 1990-х годов, но проходящее в 2015 году мероприятие радикально расширяло ее творческий спектр. Идея, что все искусство духовно, остается центральной концепцией. Этот тематический подход чрезвычайно важен для оценки и понимания события и играет центральную роль в концепции художественного руководителя, стремящегося организовать биеннале современного искусства как духовное пространство⁴.



Ил. 2. Гор Чахал, «Жирный Крест». 170 x 180 см, холст, золото, 2007–2008

На биеннале были представлены пять моих проектов.

1. “Égalité” (2015 год). Визуальная интерпретация философской категории равенства как равенства людей перед Богом. Три

4. The Mdina Cathedral Contemporary Art Biennale [<http://mdinabiennale.org>].

скульптуры упрощенного (виртуального) образа молящегося человека (стоя с воздетыми руками, коленопреклоненно и в земном поклоне), вытянутые вверх до одинакового размера. Скульптуры напечатаны на 3D-принтере и хромированы до зеркальной поверхности так, чтобы зрители в них отражались. Такое «равенство» подразумевает и антиномию: чем больше смирения в человеке перед Богом (ниже поклон), тем значительнее становится его образ.



Ил. 3. Вид экспозиции во внутреннем дворике кафедрального музея Мдины, 2015

2. «Перспективы свободы» (2014 год). Произведение по мотивам иконографии «Сошествие Христа во ад». Типология перспективы в изобразительном искусстве связана с характером изображения. Прямой перспективе свойственно отражение физического, телесного пространства. Параллельной — душевного, интеллектуального, умопостигаемого мира. Духовное пространство отражает обратная перспектива.

3. «Наши перспективы» (2014–2015). Инсталляция в алтаре кафедрального собора Мдины. Текст на латыни: «Есть у Меня и другие овцы, которые не сего двора, и тех надлежит Мне привести: и они услышат голос Мой, и будет одно стадо и один Пастырь» (Ин 10:16).

Работа внедрена в композицию алтаря, служа его передней стенкой. В средние века передние стенки алтарей зашивали по праздникам съёмными гобеленами с тематическими изображениями и текстами. В дальнейшем традиция была утеряна. Похожая инсталляция у меня была в Австрии в 2010 году.



Ил. 4. Вид экспозиции проекта Гора Чохала «Перспективы свободы» в кафедральном музее Мдины, 2015

4. «ПИРАМИДА СНОВ/SNOW PYRAMID». Визуально-поэтический ленд-арт-проект о тонкостях перевода с одного культурного кода на другой. *Snow pyramid* — снежная пирамида — пирамида зеркальных подушек в семантически чистом поле. «Постелите мне степь, занавесьте мне окна туманом, / в изголовье поставьте упавшую с неба звезду...» — пел Юрий Визбор. Работа имеет широкий спектр коннотаций, включая христианское представление о смерти как временном упокоении, сне.

5. «Имя Бога». Для биеннале я специально сделал вариант известной работы на латыни. Видеопроекция осуществлялась на алтарь кафедрального собора Мдины.

В 2017 году Культурный центр миноритов в Граце организовал очередную масштабную выставку *VULGATA. 77 Zugriffe auf die Bibel* (ВУЛЬГАТА. 77 Обращений к Библии), посвященную 500-летию Реформации. Проект исследует Библию в широком спектре произведений современного искусства с работами 33 известных современ-

ных художников. В 2019 году в связи с 40-летием Фонда Библии и культуры эта же выставка прошла в *Bischöfliche Dommuseum* (Епископальном Кафедральном музее) в Майнце (Германия). Идея выставки заключалась в попытке своего рода перевода Библии на современный художественный язык, подобно тому как Лютер перевел ее с латыни, чтобы она вновь стала понятна народу. Суть в том, что Библия сейчас снова стала чужой для общества, публичное обращение к ней исчерпывается цитатами или служит опровержением существующему в настоящее время миропониманию. Поэтому очень важно через обращение современных художников к древнему тексту попытаться вновь пробудить интерес в обществе к источнику творческой энергии и духовной силы нашей культуры⁵.

На выставке я создал новый вариант работы «Имя Бога», осуществив трехдневный перформанс, наклеивая все именованья Божии, используемые в книгах Библии, на белую стену. После чего на мониторе, размещенном рядом с законченной работой, демонстрировалась видеодокументация процесса ее создания.



**Ил. 5. Вид инсталляции Гора Чахала «Наши перспективы»
в кафедральном соборе Мдины, 2015**

5. “VULGATA. 77 Zugriffe auf die Bibel” [https://www.kultum.at/einrichtung/137/galerie/einmuseuminderzeit/2017_neu/ausstellungen2017/article/16284.html].



**Ил. 6. Вид инсталляции Гора Чахала «ПИРАМИДА
СНОВ / SNOW PYRAMID» в кафедральном соборе Мдины, 2015**



**Ил. 7. Вид видеоинсталляции Гора Чахала «Имя Бога»
в кафедральном соборе Мдины, 2015**





Ил. 8–11. «Имя Бога». Перформанс Гора Чахала на выставке «VULGATA. 77 Zugriffe auf die Bibel». Kulturzentrum bei den Minoriten, Грац, Австрия, 2017

Во второй раз, в 2017–2018 гг., кафедральная биеннале современного искусства в Мдине на Мальте исследовала различные проявления средиземноморской идентичности, визуализированные прошлым и современным искусством. Художники создали работы, ориентированные на взаимодействие с постоянной экспозицией кафедрального музея Мдины и предполагавшие инсталлирование в его пространство⁶.

На этот раз я участвовал двумя проектами.

«Перед лицом Господа» (2017). Как художник, я довольно часто совершаю действия «по наитию», убежденный в их необходимости, но еще не осознавая их смысла. Осмысление обычно приходит потом, после окончания работы. Невозможно адекватно оценить незаконченное произведение. С годами я все больше задумываюсь о *ретропричинности*. Осмысление жизни приходит по мере ее завершения. Шеллинг указывал на обратное влияние конца на начало действия: начало становится понятным только в конце, прошедшее раскрывается только через свои последствия. Это особенно верно в отношении смерти: подобно тому как в каждый отдельный момент последующее придает смысл предыдущему.

6. APS Mdina Contemporary Art Biennale [<https://www.mdinabiennale.com/about>].

щему, можно сказать, что окончательный конец выявляет смысл всей продолжительности существования; придавая всему завершенность, конец высвечивает значимость отдельной жизни и ее историческую роль. Смерть превращает жизнь в биографию, задним числом упорядочивает ее, дает ей новое освещение, а иногда даже нравственный смысл. Смерть задним числом высвечивает смысл жизни. Вся человеческая жизнь в целом — это более или менее гениальная импровизация. Бергсон считал, что в самом бессвязном хаосе всегда может проявиться какая-то упорядоченность... Как бы жизнь ни была неопределенна и бесформенна, у нее, так же как у звездной пыли, есть свой смысл и порядок; но этот смысл и этот порядок проявятся только под конец, когда жизненный путь уже будет пройден. Пока человек жив, смысл жизни и ее конечная цель остаются ему недоступны.

Тема ретропричинности, несомненно, очень актуальна для христианского мировоззрения. Илиотропион свт. Иоанна Тобольского учит соотносить человеческую волю с Божественной на таком же основании. «Старайся делать, что должен, а понимание придет по завершению жизненного пути при встрече с Создателем». Как-то в детстве я почти утонул. До сих пор помню, как в последний миг перед потерей сознания вся моя недолгая жизнь промелькнула перед глазами, как в видеоклипе. Потом меня откачали, спасли.

Проект выставки продолжает серию опытов по полифоническому объединению традиционного литургического и современного искусства, в данном случае, создавая пространственный образ человека, ходящего пред лицом Господа. Центральная работа представляет собой раскатанный по полу вдоль всего помещения основного зала кафедрального музея г. Мдины рулон бумаги, на котором золотым порошком отпечатаны следы ног потока людей, ходивших по нему. Следы эти по началу незаметны и проявляются постепенно, сливаясь в золотую дорожку в конце пути.

Хотя движение, если смотреть на следы, было направлено вперед, от чистого листа к заполненной золотом поверхности, зритель через какое-то время понимал, что такое движение в реальности невозможно. Технически все происходило наоборот. Окуная ноги в золотой порошок, художник двигался спиной от конца дорожки к началу, оставляя следы порошком на бумаге, пока ноги не становились чистыми. Зритель же ощущал движение следов как бы в обратной перемотке, как визуальный образ ретропричинности. Таким образом, мы словно имели две «стрелы време-

ни». Стрелу действия, направленную в будущее, и стрелу разума, направленную в прошлое.



Ил. 12. Вид инсталляции Гора Чахала «Перед лицом Господа» в кафедральном музее Мдины. Мальта, 2017

«Святой Георгий поражает Сая Твомбли» (2016). Серия работ по мотивам иконографии «Чудо о св. Георгии». Она мягко, с легким привкусом постиронии, описывает взаимоотношения между правдой и ложью, добром и злом, традицией и современностью. Как-то заметил, что у одного из моих любимых художников Сая Твомбли среди множества его экспрессивных каракулей нет ни одной прямой линии.

21–23 апреля 2019 г. в Граце проходил ежегодный международный мультимедийный (музыка + видео) фестиваль на открытом воздухе *Klanglicht* (Звонкий свет). Девятнадцать масштабных аудиовизуальных инсталляций демонстрировались в разных местах города в вечернее время. Годом ранее Христианский центр современного искусства Граца впервые принял в нем участие. На этот раз он решил пригласить меня и показать в городской церкви Граца мою видеоработу «Ступени» (2005) в сопровождении аудиомикса из фрагментов лекции прот. Иоанна Мейендорфа о свт. Григории Паламе и четырех «песен старца» (Алексей Хвостенко, Камиль Чалаев), который я делал для своей мультимедийной выставки «Свободная любовь», проходившей в ЦДХ в 2011 году.



Ил. 13. Экспозиция проекта «Св. Георгий поражает Сая Твомбли» в кафедральном музее Мдины, Мальта, 2017

Описывался наш проект в прессе так:

Традиционная духовность трансформировалась в сегодняшний день. В монастырях на Афоне так называемый исихазм процветал в XIV веке. В центре этого учения — мистическое переживание Фаворского света посредством непрерывной молитвенной практики. Богослов Грегор Палама, почитаемый как святой в православной традиции, обеспечил богословскую основу учения и описал этот опыт как физическое видение Бога в своих трудах. Русский художник Гор Чахал пытается превратить эту духовную традицию православной церкви в современный язык формы. В его видео 2005 года «Ступени» молитвенное вербальное пространство создает такое притяжение, которому трудно противостоять. Видеоинсталляция в городской церкви Граца сочетает в себе открытое, визуальное глубокое пространство с соблазни-

тельным вокалом русского поэта-авангардиста и подпольного певца Алексея Хвостенко⁷.

В 2023 году проект был показан вновь. На этот раз — в старейшей церкви Граца *Leechkirche* (XIII в.) в рамках возродившегося после перерыва, вызванного пандемией коронавируса, фестиваля *Lange Nacht der Kirchen* католических стран Западной Европы. Фестиваль был основан в 2005 году в Австрии, но с каждым годом количество участников увеличивается. До пандемии коронавируса в нем участвовало около 3000 церквей во многих европейских городах. Организован он по принципу известной нам «Ночи музеев». Раз в году церкви открывают свои двери для публики на всю ночь. Там проходят выставки современного религиозного искусства, музыкальные и художественные перформансы, поэтические и литературные чтения, лекции на тему диалога Церкви и современного искусства и т. п. Аудитория исчисляется сотнями тысяч, много молодежи. Для меня было особенно ценно, что в современной ситуации «отмены русской культуры» кураторы фестиваля пригласили к участию художника из России. Это дает надежду на возможность сохранения культурных связей между Россией и Европой даже в это очень непростое время.

В 2004 году по рекомендации главного редактора международного журнала по современной фотографии и мультимедиа EIKON Андреа Домесле (*Andrea Domesle*) я получил стипендию в недавно открытом венском *Museums-Quartier*, активно внедрявшем новые технологии и мультимедийные практики в пространство музея современного искусства. По окончании этой стипендии я сделал в музее небольшую персональную выставку «Солнце Правды, Добра и Красоты», на которой впервые показал одноименный проект, который впоследствии демонстрировался в разных вариациях на многих музейных площадках в России и за рубежом.

7. KLANGLICHT-2019 [<http://www.chahal.ru/data/news/media/KLANGLICHTPRESS.pdf>].



**Ил. 14. Видеоинсталляция Гора Чахала «Ступени»
в Stadtpfarrkirche на фестивале Klanglicht 2019, Грац, Австрия,
2019**

Вот краткое описание экспозиции. Проект «Солнце Правды, Добра и Красоты» явился результатом моих длительных размышлений о нарастающем кризисе человечности в современном секуляризовавшемся⁸ обществе и ясного осознания необходимости своего рода Религиозного Возрождения Культуры, способного противостоять неотвратимо надвигающейся на нас нечеловеческой (постчеловеческой) глобальной техноцивилизации. Воистину, Враг у ворот! Проект включает четыре работы.

8. Авторский неологизм, описывающий результат процесса секуляризации с резко негативным оттенком.

1. «Моя земля». Очередное напоминание о нашем мире, во прахе лежащем и на прахе стоящем. Видеопроекция на пол или видео на плоском мониторе, лежащем на полу (вмонтированном в пол) бесконечного погружения вглубь земли, состоящей из усопших предков, каждая частица которых при увеличении оказывается состоящей, в свою очередь, из предков предков.

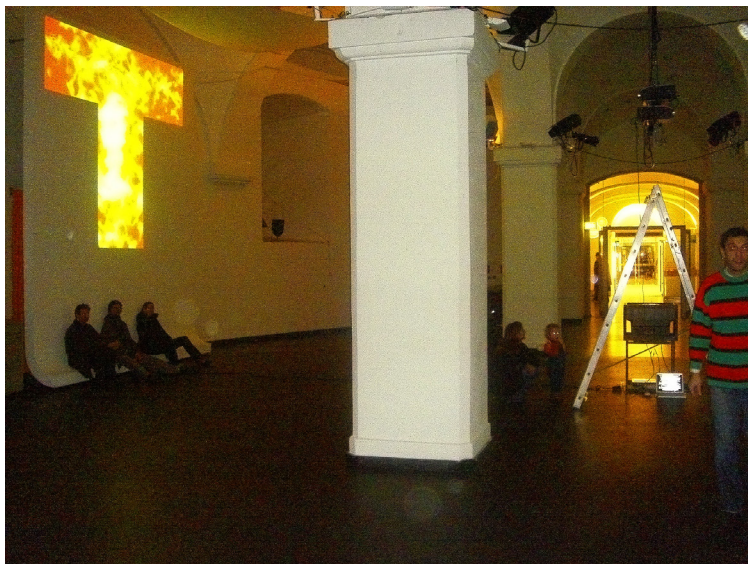
2. «Имя Бога». Попытка изображения невыразимого метаимени Бога через собирание всех имен Божиих, используемых в книгах Библии. Имя это по святоотеческому преданию есть ключ, открывающий двери Царствия Небесного. Видеопроекция на стену (экран), представляющая собой FLASH-анимацию бесконечной длительности, каждый кадр которой — неповторяющаяся композиция Имен Божиих, поскольку расположение этих имен в кадре строится компьютером с использованием генератора случайных чисел во время демонстрации видеоанимации. Имена эти целиком прочитать невозможно, можно только увидеть их визуальную композицию.

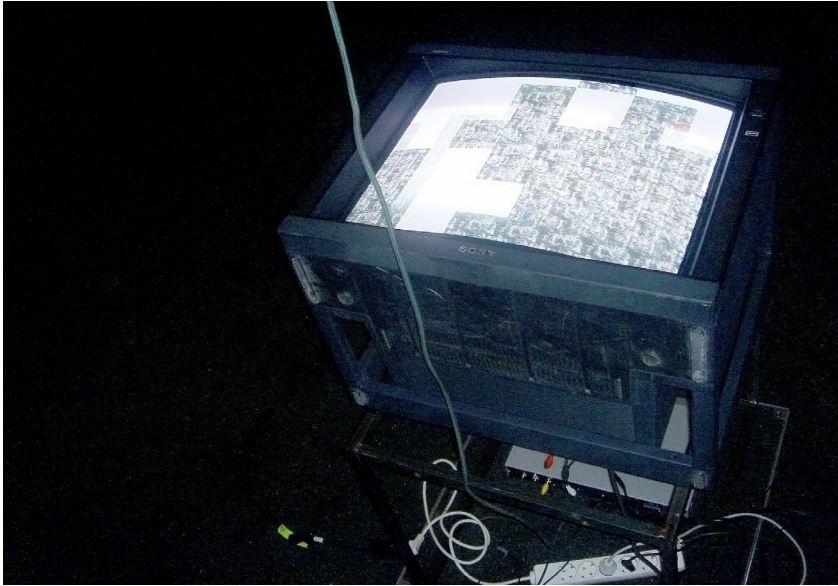
3. «Преображение». Видеопроекция на стену (экран) виртуальной (нерукотворной) скульптуры Преображения Христа. Бог, пожелавший устроить сей мир, Сам является светом для Своих вечных созданий, и ничто иное; ибо какая нужда в ином свете тем, у кого есть величайший? (Григорий Назианзин).

4. «Солнце Правды, Добра и Красоты». Изображение той же скульптуры, видимое одновременно с трех сторон (образ Преображения Голгофы по словам «Место Лобно Рай Бысть»), образующее хоровод — танец, издревле символизировавший Солнце.

В музее, к сожалению, не нашлось плоского монитора, который можно было бы уложить на пол. Поэтому в центре зала была установлена стремянка, взобравшись на которую зрители могли сверху увидеть работу «Моя земля».

В 2007 году Йоханнес Раухенбергер, директор Культурного центра миноритов в Граце пригласил меня сделать персональную выставку в центре. Выставка имела характер ретроспективы моих работ, связанных с христианской тематикой. Называлась она *Grace Major* («Неодолимая благодать») и включала корпус проектов и работ разных лет, из которых я бы выделил следующие.





Ил. 15–17. Виды экспозиции выставки Гора Чахала «Солнце Правды, Добра и Красоты», MuseumsQuartier, Вена, 2004

«Хор», проект 2000–2002 гг. Христианское богословие всегда рассматривало ангелов как коммуникационные каналы между Истиной и людьми. Ангел (посланник, вестник) — служебная умопостигаемая сущность, функции которой — доносить Истину от Источника к потребителю. Причем интересно, что само по себе внимание ангелам непроизвольно просвещает, очищает и совершенствует наблюдателя (познание через созерцание). Такое, можно сказать, внедрение культуры сверху в наше общество со времен Крещения Руси представляется исторически традиционным и по-прежнему актуальным.

Основываясь на многочисленных трудах по христианской ангелологии, я попытался изобразить невыразимое музыкальными средствами звучание хора серафимов (высшего ангельского чина, непосредственно предстоящего Богу и, таким образом, получающего информацию из первых рук), пение которых (передача Истины нижестоящей духовной иерархии) не столько слышно, сколько *видно*, поскольку поют они в молчании, как и непрестанно движутся, находясь в покое. Созерцая эти картины-акции, зритель незаметно для себя (невольно) станет приобщаться к Божественной Истине (в той степени, конечно,

в которой изображение близко истинному), т.е. просвещаться, очищаться и совершенствоваться духовно, что и является на мой взгляд задачей настоящего искусства, актуального в любом историческом контексте.

«Мария», проект 2002 года. Идея личного бессмертия, несомненно, является фундаментом всего здания человеческой культуры. Зародившись в первобытных обрядах инициации и посвящения, пройдя красной нитью сквозь все основные мировые религии, инициировав развитие искусства, науки и техники, в наше время, благодаря достижениям последней, наконец получает возможность практического воплощения. На наших глазах происходит *преображение* локальной жизнеформы — человека — в глобальную *человечность*, что неминуемо должно повлечь за собою кардинальную революцию в общественном сознании. Достаточно упомянуть об актуализации и дальнейшем замещении коллективистских критериев оценки жизнедеятельности социума личностными (тенденции, играющей все более заметную роль в современной художественной практике). Обращая внимание зрителей на теозис Марии, мне хотелось в очередной раз напомнить, что пора уже всем нам наконец повзрослеть и задуматься о настоящем, о человеческом.

«Солнце Правды, Добра и Красоты» — вариация описанного выше проекта 2003 года.

«Освящение», проект 2005 года. Используя известные поисковые системы в интернете, я собрал фотографические изображения различных святых мест для людей разного вероисповедания, перевел их в форму нерукотворных, почти абстрактных (хотелось уловить границу между образом и символом, вербальным и невербальным) рисунков и в пространстве выставочного зала попытался построить из этих «квантовых единиц святости» некое единое (идеальное) святое *метапространство*. Благо высокая степень условности рисунка, благодаря интерполяционным особенностям зрительного восприятия, позволяет легко компоновать между собой различные ландшафтные формы практически произвольным образом. На выставке была представлена вертикальная форма организации святого метапространства (фреска золотым оракалом на стене).

Хочется подчеркнуть, что, хотя на поверхностный взгляд проект может показаться экуменическим, проблема представляется более глубокой. Идея была в том, чтобы объединить не различные вероисповедания, а результаты их применения в духовной

практике. Здесь речь идет скорее о веротерпимости — в том смысле, что, как гласит народная мудрость, на гору с разных сторон могут вести различные тропинки, но все они соединяются на ее вершине. Кроме тех, которые туда не приводят. Эту-то вершину я и пытался визуализировать.





Ил. 18–21. Виды экспозиции выставки Гора Чахала “Grace Major”. Minoriten Galerien im Priestseminar, Грац, Австрия, 2007

В 2010 году государственная австрийская организация *Kunst im öffentlichen Raum in Niederösterreich* (Искусство в публичных пространствах Нижней Австрии) пригласила меня сделать *site specific project* в одном из наиболее известных барочных монастырей Австрии *Stift Melk*. Результатом явилась инсталляция «За горизонтом» в действующем соборе монастыря. Стоит отметить, что современное искусство в этом храме выставлялось впервые. Вот выдержка из пресс-релиза:

Для своей временной инсталляции в церкви бенедиктинского монастыря Мелк Гор Чахал использовал древнюю забытую ныне традицию *pala d'Oro*, украшения передней стенки алтаря богато украшенными тканями. Художник установил девять широкоформатных фотографий, в которых представлены центральные темы Священного Писания. Для восьми боковых алтарей и главного алтаря собора были созданы три группы натюрмортов: „Жертва“, „Хлеб и вино и сущий Господь!“ и „Чудо“.

Название инсталляции „За горизонтом“ относится к перспективному изображению в живописи, доведенному до совершенства в эпоху Возрождения, которое позволяет визуализировать пространственные отношения предметов в физически осязаемом мире с помощью описательной геометрии. В центральной перспективе точка схода, как известно, находится на горизонте. Изображение иерархически подчинено взгляду зрителя. Этой оптической иллюзии художник противопоставляет созерцательную форму изображения, известную нам со времен средневековья. Используя специальную линзу, Гор Чахал получает обратную перспективу, в которой предметы сужаются к переднему плану, как в древней иконописи, как будто зритель стоит в точке схода на линии горизонта и заглядывает дальше. Техника позволяет представить вещи, лежащие за воображаемой линией горизонта, и рассматривается как метафора существования трансцендентного мира⁹.

Выставка продолжалась полгода. За это время монастырь посетили около полумиллиона паломников со всего света.

9. “Gor Chahal. Eine installation im benediktinerstift melk” [<https://www.publicart.at/de/projekte/alle/?pnr=705>].





Ил. 22–25. Виды экспозиции “Hinter dem Horizont”. Kunst im öffentlichen Raum in Niederösterreich, Stift Melk, Австрия, 2010

В заключение можно отметить, что, несмотря на подавляющее влияние секулярной культуры, диалог Церкви и современного искусства в Европе достаточно успешно развивается. Среди основных отличий его от российской ситуации я бы выделил готовность Церкви предоставлять свои храмы для временных выставок современного религиозного искусства и более свободный подход к выбору экспозиционного материала. Европейские кураторы не опасаются включать в свои выставки произведения, критически отражающие религиозную проблематику. Очевидно, что аналитический взгляд там преобладает над миссионерским. Другой яркой особенностью является отсутствие границ между литургическим и светским художественным языком, в отличие от восточной и, в частности, русской традиции. Традиционное религиозное искусство там практически утеряно. Поэтому зачастую выставки современного искусства и делаются в храмах, чтобы хоть как-то связать современность и историческую традицию. Я считаю, что в этом отношении российская современная культура имеет существенное преимущество, которое нам следует беречь и развивать, сохраняя уникальные особенности литургического художественного языка Православия и не идти по пути замещения иконы религиозной картиной. Литургический и светский художественные языки могут успешно дополнять друг друга. Во всяком случае, в своих кураторских проектах я строго следовал, следуя и буду следовать этому принципу.

ЕВГЕНИЙ КОНОНЕНКО

Моделирование смыслов в современной архитектуре мечети

DOI: <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-1-167-193>

Evgenii Kononenko

Modeling Meanings in Contemporary Mosque Architecture

Evgenii Kononenko — State Institute for Art Studies (Moscow, Russia). j_kononenko@inbox.ru

The article discusses the ability of mosque architecture to express meanings beyond those that are purely religious — first of all, to serve as an instrument of political rhetoric. In contemporary Islamic architectural practice (including Russia) following historical patterns, into which other meanings are invested, is becoming widespread. Using the historic neo-Ottoman trend in the architecture of the Republic of Turkey as an example, the author demonstrates the use of a mosque to proclaim the current doctrine of neo-Ottomanism, which combines nationalist and religious ideas. The spread of this trend as a result of the “diplomacy of architecture” led to a narrowing of the scale of formal searches in the construction of mosques at the turn of the 20th–21st centuries, and very different meanings could be invested in the same borrowed architectural forms (pan-Turkism, pan-Islamism, appeal to national traditions). The recent competition of projects for the Kazan Cathedral Mosque demonstrates, on the one hand, an attempt to limit the spread of neo-Ottoman forms and create a new example of the national style, but, on the other hand, it showed the dependence on existing patterns and the inability of architects to offer a clear alternative to these forms, which would be close to believers and understandable to the citizens. The ability of the architectural image of a contemporary mosque to rhetorically convey certain meanings (even not taken into account by customers and architects) is more important than the very fact of creating a mosque as a religious building.

Keywords: contemporary mosque, neo-Ottomanism, political rhetoric, architectural projects, “diplomacy of architecture”.

ЛЮБОЙ разговор о мечети как исламском культовом сооружении следует предварять важным замечанием о том, что мечеть не является храмом, т.е. «домом Бога», — это лишь место для поклонения, молитвы (собственно, арабское слово *масджид*, от которого и происходит «мечеть», содержит корень *сдж* — «поклонение»). Здание мечети не моделирует представления о пространстве и мироздании¹, а исламская интерпретация места молитвы вовсе не сводится к архитектурным сооружениям. Слово *масджид* в Коране появляется только в сурах, ниспосланных Пророку в Медине, когда возникла очевидная необходимость отделить место поклонения Богу от Каабы, оставшейся в покинутой Мекке².

Исламские первоисточники не настаивают на совершении поклонения именно в мечети. Пророк Мухаммад сказал: «(Вся) земля была сделана для меня местом совершения молитв и средством очищения, и поэтому, где бы ни застало человека, принадлежащего к моей общине, (время) молитвы, он (может) молиться (на этом месте)» (*Бухари*. Сахих. 335). Праздничные коллективные молитвы вообще рекомендуется совершать на открытой местности, для чего служат «временные мечети» (*намазго, мусалла*)³. В городах, заложенных арабами на завоеванных землях, жители первоначально молились в «нарисованных» на земле мечетях, только спустя несколько десятилетий получавших архитектурное оформление⁴.

Однако возникает парадокс:

В исламской культуре мечеть играет огромную роль именно как архитектурное сооружение. Мусульмане могут совершать намаз в любом месте, но <...> придают первостепенное значение строительству и художественному оформлению мечетей <...> Им чрезвычайно нужна мечеть-здание, причем здание заметное, привлекающее вни-

1. Подробнее см.: Кононенко Е.И. Пространство мечети: «временная ритуализация» // Культура Востока. Вып. 4. Границы сакральных пространств. М.: ГИИ, 2019. С. 72–83.
2. См.: Червоная С.М. Современная мечеть. Отечественный и мировой опыт Новейшего времени. Торунь: Польский институт исследований мирового искусства; Изд-во Тако, 2016. С. 12–13.
3. См.: Стародуб Т.Х. Мечеть. Термин и архитектурный тип // Вестник Московского университета. Серия 13. Востоковедение. 2006. № 4. С. 56.
4. Creswell, K. A. C. (1989) *A Short Account of Early Muslim Architecture*, pp. 6–7. Cairo: The American University in Cairo Press.

мание высотой, красотой внешнего и внутреннего убранства, особыми составляющими архитектурного целого⁵.

Пророк неоднократно оговаривал ценность молитвы именно в мечети, указывал на достоинства отдельных молитвенных зданий и отмечал заслуги их строителей (*Бухари. Сахих.* 450; 660; 662; 1189; 1190). В Халифате быстро возникла практика возведения зданий мечети в любом населенном пункте как знак приобщения местности к «миру ислама». Хронист XII в. Садр ад-Дин ал-Хусайни отмечал закладку мечетей на завоеванных территориях Закавказья как особую заслугу султана Алп-Арслана⁶. Архитектурные достоинства зданий мечетей оценивались современниками и являлись предметом гордости местных жителей.

Однако же, поощряя строительство мечетей, мусульманские источники не инструктировали, как именно их нужно строить: в отличие от, например, постановлений церковных соборов о христианском храмостроении, в исламе конструкция, планировка, оформление пространства ритуала не потребовали ни теологического обоснования, ни символического объяснения, ни иконографического закрепления. Вероучение ислама оказалось безразлично к архитектуре в целом. Поскольку ислам отказался от любых образов как инструмента религиозной пропаганды, то и мечеть как пространство, предназначенное для отправления культа, должна была быть лишена и образности, и религиозной символики. Выдающийся исследователь культуры ислама О. Грабар вынужден был признать:

Концепции конкретного сооружения как материально завершенного целого не существовало <...> Мечеть раннеисламского времени следует определять с позиций конкретных социальных нужд как некий тип, а не как более или менее совершенную или удачную копию некой идеальной композиции⁷.

5. Червонная С. М. Современная мечеть. С. 19.

6. Садр ад-Дин ал-Хусайни. Ахбар ад-даулат ас-сельджукийа (Сообщения о Сельджукском государстве. Сливки летописей, сообщающих о сельджукских эмирах и государях). М.: Восточная литература, 1980. С. 52.

7. Грабар О. Формирование исламского искусства. М.: Садра, 2016. С. 142.

Можно говорить о том, что все формальные эксперименты в исламской культовой архитектуре заведомо лишаются символическо-теологического обоснования. Это не значит, что архитектура мечети не может быть наделена определенной символикой; но подобные интерпретации могут существовать исключительно на правах индивидуального опыта, не подкрепляясь аргументацией священными текстами⁸.

Архитектура здания мечети — это оболочка, никак не связанная с культовой функцией, не ограниченная этой функцией и лимитированная лишь логичными требованиями соответствия шариату. Подобно тому как пространство мечети может быть использовано для учебных занятий, собраний общины, политических мероприятий⁹, ее архитектурная оболочка создается под влиянием внешних по отношению к исламской практике факторов — климатических особенностей, местных архитектурных традиций, доступности строительных материалов, образованности заказчиков и подготовленности мастеров-исполнителей.

Но есть еще один фактор — возможно, самый важный. О коммуникативной функции архитектуры, т. е. ее способности выражать, отражать и моделировать определенные идеи, смыслы, сказано очень много¹⁰. Исходя из этой способности, произведения архитектуры определяются и как «прогностические модели», и как «идеологические симулякры» — т. е. средства пропаганды пока еще не реализованных идей¹¹. Культовая архитектура являлась для правителей мусульманских государств важнейшим инструментом политической риторики, либо воспроизводя авто-

8. Кононенко Е. И. Архитектура мечети как объект интерпретации // Вестник СПбГУ. Серия 15. Искусствоведение. 2018. Т. 8. № 1. С. 113–130.

9. Кононенко Е. И. Пространство мечети: «временная ритуализация». С. 72–74.

10. См., в частности: von Beyme, K. (1996) “Politische Ikonologie der Architektur”, in Hipp, H., Seidl, E. (eds) *Architektur als politische Kultur*, ss. 19–34. Berlin: Dietrich Reimer; Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Петрополис, 1998. С. 208–258; Hattenhauer, D. (1984) “The rhetoric of architecture: A semiotic approach”, *Communication Quarterly* 32 (1): 71–77; Ванеян С. С. Тело символа. Архитектурный символизм в зеркале классической методологии. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 545–590, 739–744; Bianco, L. (2018) “Architecture, values and perception: Between rhetoric and reality”, *Frontiers of Architectural Research* 7: 92–99.

11. Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре. М.: Стройиздат, 1986. С. 103–104; Batuman, B. (2016) “Architectural mimicry and the politics of mosque building: negotiating Islam and Nation in Turkey”, *The Journal of Architecture* 21(3): 334, 340–342.

ритетные образцы (ретроспекция), либо предлагая новые ориентиры (проспекция)¹². Выбор метода визуализации риторики зависел от прокламируемых политических целей: ретроспекция однозначно подразумевала отсылку к предшественникам (в т. ч. хронологически отдаленным) и «встраивание» в определенный алгоритм деятельности («подобно предкам»), проспекция демонстрировала разрыв с прошлым, самостоятельность и амбиции инициаторов архитектурного заказа.

Отсутствие единых нормативов архитектуры мечети и факкультативность факторов, ее определяющих, предельно затрудняют попытки классифицировать имеющийся огромный корпус произведений¹³. Часто в качестве основы наиболее общей типологии избирается «географический» критерий, связывающий принципиальные композиционные различия культовых зданий с наиболее крупными историко-культурными регионами «мира ислама»: мечеть арабская (колонная), иранская (айванная), турецкая (центрально-купольная), и для обобщения информации (например в учебных курсах о культуре ислама) такой градации обычно достаточно. При более детальном рассмотрении материала следует учитывать традиции отдельных регионов, культурные контакты и влияния, династические интересы, отношения вассального подчинения, различия между центрами и провинциями и т. д.

Особенно актуальными подобные градации становятся при выборе ориентиров для строительства современных мечетей, причем именно в тех случаях, когда предельно актуализируется фактор политической риторики: обращение к тому или иному историческому образцу отчетливо демонстрирует идеологические послылы.

Неоосманская мечеть: традиция или политика?

Так, например, произошло в Турции, где закладка новых мечетей была приостановлена после провозглашения Республики (1923 г.): реализация принципов светского государства на несколько десятилетий практически исключила культовое

12. См.: Schlanger, J. (2001) "Introspection, retrospection, prospection", *Revue de métaphysique et de morale* 4: 527–541.

13. См.: Червоная С.М. Современная мечеть. С. 393–400.

строительство из архитектурной практики, отрицавшей старые османские формы и ориентировавшейся на интернациональный модерн. Когда же в 1940-х годах культовое строительство было возобновлено, у молодых турецких архитекторов не оказалось ни необходимого опыта, ни векторов поисков, и логичным оказалось прямое цитирование османских проектов (мечеть Шишли в Стамбуле, 1945–1949). Появление «республиканских» мечетей в столице Анкаре также пошло по пути стилизации османских памятников (Мальтепе-джами, 1954–1959). Показательным оказался «инцидент Коджатепе» — победителем международного конкурса здания «главной мечети новой Турции», каковой должна была стать Коджатепе-джами в Анкаре, стал проект В. Далокая, на тот момент оценивавшийся как «ультрасовременный» и содержащий ряд новаторских инженерных решений; в процессе затянувшегося строительства эта концепция мечети Коджатепе была заменена консервативным «ностальгическим» проектом Х. Тайла (ил. 1), отказавшегося от каких-либо модернистских поисков образа и в очередной раз воспроизведшего тип «большой османской мечети» с купольным залом, парными минаретами и большим двором, окруженным галереями¹⁴.

«Инцидент Коджатепе» проиллюстрировал программную ориентацию турецкой архитектуры на исторические образцы, легализовал неоосманский тренд и сделал его нормативом в государственном заказе культовых сооружений. Последовательная исламизация турецкого общества в 1980–2000-х гг. сопровождалась активным возведением мечетей, и выбор конкурсных жюри однозначно падал на неоосманские проекты, направленные на появление современных версий «большой османской мечети». Эти проекты сознательно ориентированы на уподобление великим памятникам прошлого, демонстративно отсылая к традиционным ценностям и используя для этого риторические коннотации национального визуального «бренда».

14. Кононенко Е.И. «Большая османская мечеть» // Культура Востока. Вып. 3. «Визитные карточки» восточных культур. М.: ГИИ, 2018. С. 92–117.



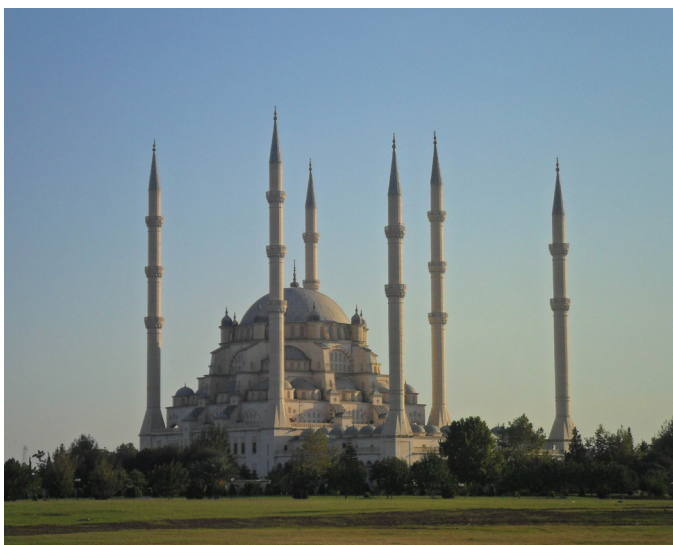
Ил. 1. Мечеть Коджатеппе, Анкара. Арх. Х. Тайла. 1967–1987

В 1998–1999 гг. в память о разрушительном землетрясении и в качестве символа восстановления разрушенного города в Адане был реализован проект «самой большой мечети Турции» (арх. Н. Динч, диаметр центрального купола 32 м, проектная вместимость — 28 500 молящихся, минареты достигают высоты 99 м). Как и в Анкаре, зодчий воспроизвел традиционную планировку классической «большой османской мечети»: купольный зал, прямоугольный двор, шесть минаретов (ил. 2). Ориентиры проекта понятны из слогана: «Супруг Селимие, брат Султанахмед, товарищ Коджатеппе»¹⁵.

Другим показательным примером современного прочтения османской мечети стала Мимар Синан-джами в Стамбуле (2007–2012, арх. Х. Ченальп). В ее названии увековечено имя великого османского архитектора XVI в., чьи творения безусловно вдохновили новый проект; при этом одной из озвученных Р.Т. Эрдоганом (тогда премьер-министром) задач было появление на азиатском берегу Босфора «султанской мечети», не уступающей Фатих,

15. *Türkiye Diyanet Foundation. Our Mosques* (2011), p. 13. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı. Имеются в виду крупнейшие постройки «золотого века» османской архитектуры (XVI–XVII вв.) — Селимие-джами в Эдирне и Султанахмед-джами («Голубая мечеть») в Стамбуле.

Сулеймание и Султанахмед-джами в европейской части¹⁶. 27-метровый купол опирается на шестигранное основание, и использование конструктивного гексагона было подано как развитие одного из предложенных Синаном вариантов композиции применительно к «большой османской мечети»; на турецком сайте, посвященном проблемам реставрации, высказывается предположение, что если бы Синан, завершив Селимие-джами, успел спроектировать еще одну огромную мечеть, он обратился бы именно к гексагональной конструкции¹⁷. Таким образом, современная турецкая мечеть получает новый смысл, являясь одновременно типологической «цитатой» и практическим воплощением нереализованного, но реконструируемого замысла, оказываясь плодом ретроспективного и проспективного методов риторики одновременно.



Ил. 2. Мечеть Сабанджи, Адана. Арх. Н. Динч. 1998–1999

16. Batuman, B. (2016) “Architectural mimicry and the politics of mosque building: negotiating Islam and Nation in Turkey”, p. 321–322.

17. <http://www.restoraturk.com/index.php/mimarlik/279-atasehir-mimar-sinan-camii> (обр. 25.07.2019); см. также: Dural, M. (2017) *Çağdaş Cami Mimarisinde Kubbe Ögesinin Algısal Etkisinin Mimari Eğitim Seviyesine Göre Farklılaşması*, s. 39. İstanbul: Yüksek Lisans tezi.

Крупнейшим проектом начала XXI в. стала мечеть на холме Чамлыджа на азиатском берегу Босфора. Возведение огромной мечети, видимой из любой точки Стамбула, было анонсировано премьер-министром Р. Эрдоганом в 2012 г.¹⁸, и поскольку строительство велось под его личным контролем и вблизи правительственной резиденции, новый комплекс в обиходе получил название «Эрдогание»¹⁹. Однако обсуждение проектов показало, что турецкая общественность устала от постоянного тиражирования неоосманских форм: несмотря на престижность госзаказа и ожидаемое финансирование, Палата архитекторов бойкотировала участие в конкурсе, а ведущие специалисты отказались войти в жюри, образованное правительственными чиновниками и представителями религиозных организаций.

Победивший проект Б. Мизрак и Х. Гюль Тоту (ил. 3) предусматривал возведение откровенной имитации Султанахмед-джами, только на этот раз с семью минаретами (в центре двора предполагалась высотная часовая башня, от которой затем отказались)²⁰. В состав комплекса Чамлыджа вошли, помимо библиотеки, ряд учреждений, не характерных для османских комплексов, — музей исламского искусства, конференц-залы, выставочные галереи, художественные ателье; таким образом, факультативная (по отношению к культовой) функция нового ансамбля оказалась смещена с социально-благотворительной к культурной составляющей, однако наделение религиозного комплекса новой функцией выглядит лишь как попытка оправдания масштабного строительства в глазах скептиков.

Утверждение и реализация проекта мечети Чамлыджа, осуществленные вопреки мнению как архитекторов и кемалистских политических течений, так и жителей Стамбула, вызвали шквал критики со стороны политологов и социологов, увидевших в очередной неоосманской мечети визуализацию личных «неотоманских» амбиций президента Эрдогана²¹. На этом фоне интересно мнение Б. Батумана, проанализировавшего этапы развития имитационного неоосманизма в мусульманской архитектуре

18. Проект был анонсирован 29 мая 2012 г., в день 559-й годовщины взятия Константинополя Мехмедом II; подробнее см.: Batuman, B. (2016) "Architectural mimicry and the politics of mosque building: negotiating Islam and Nation in Turkey", p. 336.

19. См., например: Cagaptay, S. (2019) "Making Turkey Great Again", *The Fletcher Forum of World Affairs* 43(1): 170.

20. Çamlıca'ya yapılacak cami taklit mi? *Milliyet*. 16.11.2012.

21. См.: Cagaptay, S. (2019) "Making Turkey Great Again", pp. 170–171.

Турции: в отличие от поисков середины XX в., оправданных «консервативной ностальгией по золотому веку», «архитектурная мимикрия» начала XXI в. оценена турецким архитектуроведом как средство создания идеологии, сочетающей представления о национальной идентичности (актуальные еще со времен младотурок) с исламистскими ценностями (младотурками и кемалистами отвергнутыми)²².



**Ил. 3. Мечеть Чамлыджа, Стамбул. Арх. Б. Мизрак, Х. Гюль
Тоту. 2012–2017**

Таким образом, архитектура мечети в целом и тип «большой османской мечети» в частности сохраняют функцию инструмента политической риторики, прокламируя и визуализируя потенциальное совмещение национальной и религиозной идей и игнорируя их несоответствие друг другу на шкале ценностей основателей Турецкой Республики.

Именно поэтому современная турецкая мечеть нуждается не в ностальгическом копировании конкретных османских образцов, а в создании их обобщенного образа, комбинируемого из элементов знаменитых построек и отсылающего ко всем прототипам сразу. Можно считать программным ответ архи-

22. Batuman, B. (2016) "Architectural mimicry...", pp. 334, 340–342.

текторов Чамлыджа-джами на обвинения в слепом подражании творениям Синана: «Это не копия. Это стиль»²³. Но, несмотря на ряд безусловных архитектурных и инженерных находок в отдельных памятниках, подражательное сходство многочисленных реплик закрепляет нелестное представление исследователей о современной турецкой мечети как об «иконографически унылой»²⁴.

Между тем обобщенный образ, в котором опознаются и элементы необходимого «стиля», и отсылки к типовой композиции османской мечети, может удачно совмещать консервативную традиционность с ультрасовременными дизайнерскими решениями.

Широкую известность получила Шакирин-джами (2009)²⁵ в Ускюдаре — одном из наиболее консервативных в религиозном отношении азиатских районов Стамбула (ил. 4). Архитектура мечети в стиле хай-тек, непривычном для культовых построек, разработана Х. Тайла, автором Коджатеке-джами в Анкаре, но конструктивное решение небольшой мечети явно вдохновлено отвергнутым проектом В. Далокая: в небольшом стамбульском памятнике наконец-то стало возможным реализовать идею лишенной фасадов самонесущей оболочки, которую технически невозможно было осуществить в 1960-х годах²⁶. Дизайн интерьера выполнен Зейнеп Фадилиоглу, владелицей дизайнерской фирмы, известной проектами гостиничных комплексов, ресторанов и клубов. Художница отмечала свое стремление «создать такую атмосферу, в которой люди могли бы чувствовать себя уютно» (что вполне оправданно для дизайнера клубных интерьеров), и, прежде чем приступить к проекту, консультировалась с теологами, социологами и даже жителями Ускюдара, чтобы ее искания были благосклонно восприняты мусульманской общиной.

23. Çamlıca'ya yapılacak cami taklit mi? *Milliyet*. 16.11.2012.

24. Шукуров Ш. М. Архитектура современной мечети. Истоки. М.: Прогресс-Традиция, 2014. С. 46. Подробнее см.: Кононенко Е. И. Турецкая мечеть: между неоклассикой и не-классикой // Искусствознание. 2014. № 3–4. С. 171–179.

25. См.: Demirer, Y. (2007) “Constructing a High-Society Mosque: The Controversy and Significance of the Şakirin Mosque in Istanbul, Turkey”, *Journal of South Asian and Middle Eastern Studies* 40(2): 3–17.

26. Кононенко Е. И. Турецкая мечеть: между неоклассикой и не-классикой. С. 177.



**Ил. 4. Мечеть Шакирин, Стамбул. Арх. Х. Тайла,
З. Фадили-оглу. 2009**

Создатели Шакирин-джами отказались от реплики конкретного памятника и не пытались воспроизвести «стиль», который будет актуален для заказчиков и авторов Чамлыджа-джами, но предложили современное прочтение привычного образа мечети, обеспечившего приемлемую степень традиционности.

При этом нельзя не заметить, что следование исторической традиции в архитектуре современной мечети становится в Турции своеобразным индикатором «правотности», политической благонадежности, а настойчивая мультипликация неоосманских образцов (в т. ч. вне Турции) воспринимается как визуализация доктрин неопантюркизма и неоосманизма, вступающих в противоречие с основополагающими принципами кемалистской республики²⁷. Слухи о намерении возвести очередную неоосманскую мечеть на стамбульской площади Таксим стали толчком к бурным антиправительственным выступлениям летом 2013 г.²⁸ По-

27. Аватков В.А. Неоосманизм. Базовая идеология и геостратегия Турции // Свободная мысль. 2014. № 3. С. 71–78; Мехдиев Э.Т. «Неоосманизм» в региональной политике Турции // Вестник МГИМО-Университета. 2016. № 2(47). С. 32–39.

28. Кононенко Е.И. В ожидании «суперпроекта»: ориентиры турецкой мечети // Азия и Африка сегодня. 2014. № 4. С. 63.

нятно, что причиной волнений были не столько архитектурные формы новой мечети (которая все равно строится), сколько та политика, которую эта мечеть должна риторически визуализировать²⁹, и это лишний раз убеждает в том, что современная архитектура мечети сохраняет функции инструмента политической риторики и остается способной транслировать те или иные идеологические послышки.

«Дипломатия архитектуры»: исламизация или османизация?

Проблема выбора образцов остро встала в конце XX — начале XXI в., как при возобновлении мусульманского строительства в новых государствах, где сильны позиции ислама (республики, возникшие после распадов СССР и Югославии), так и в условиях активизации исламских общин в Европе. В обоих случаях к утилитарной функции (обеспечить верующих местами отправления культа) добавлялась и риторическая задача — использовать культовую архитектуру для монументального выражения традиционных ценностей. К сожалению, приходится признать, что в подавляющем большинстве случаев широкий диапазон выбора оказался проигнорирован и современная мечеть приняла подражательные формы, «поставщиком» которых стала прежде всего Турция.

Причин тому оказалось несколько. Во-первых, турецкие архитектурные бюро начиная с 1970-х гг. накопили большое количество типовых проектов мечети, которые могли быть легко адаптированы к конкретным условиям строительства с учетом возможности использования местных материалов, художественных ремесел, приемов декорации. Во-вторых, эти бюро смогли предложить не только проекты, но и полный цикл строительных работ, что оказалось особенно важно в условиях отсутствия или потери местных традиций (достаточно вспомнить песенную строку «Турки строят муляжи Святой Руси за полчаса»³⁰). Одной из сторон этого же процесса стал «ностальгический» заказ турецких диаспор в Европе и Азии (мечети в Пфорцхайме,

29. Там же. С. 68; Кононенко Е. И. Турецкая мечеть: между неоклассикой и не-классикой. С. 179.

30. Борис Гребенщиков. Древнерусская тоска (группа «Аквариум», альбом «Снежный лев», 1996).

Берлине, Роттердаме, Амстердаме, Токио, Куала Лумпуре, Шардже, Бейруте), оправданный как высоким уровнем традиционности, так и этнической и языковой однородностью общин турецких мигрантов. Неоосманские мечети, часто являющиеся частью турецких культурных центров, оказались маркерами национальной принадлежности и востребованными инструментами идентификации конкретных общин среди других мусульманских диаспор.

В-третьих, «парад суверенитетов» вызвал мгновенный отклик пантюркистских и исламистских организаций, увидевших широкие перспективы для миссионерской и культуртрегерской деятельности. Поиски национальной идентичности и форм ее выражения в новых государствах встретили со стороны турецких коллег готовность делиться отработанными механизмами национального и исламского образования, просветительства, культурного обмена и религиозной политики³¹. Реализация проектов неоосманских мечетей подавалась как свидетельство исторических связей, единства «тюркского мира», восстановления приоритета национальных и религиозных ценностей, и породила особый термин — «дипломатия архитектуры» (по аналогии с китайской «дипломатией панд») ³². Первой ласточкой этого механизма стало возведение Азади-джами в Ашхабаде (1992–1998, арх. Х. Тайла), формы которой явились комбинацией османских образцов (ил. 5); за ней последовали мечети Шахидлер в Баку, Нур Астана и Хазрет Султан в Астане, Гурбангулы-хаджи в Мары, Борбордук в Бишкеке... Подобные здания спорят за титул «самой большой мечети Средней Азии», «крупнейшего культового сооружения Центральной Азии» и т. д., но говорить об их архитектурной оригинальности невозможно.

Одним из крупнейших проектов современной мусульманской архитектуры стала мечеть «Сердце Чечни» в Грозном (2006–2008), участвовавшая в конкурсе символов России и изображенная на монетах. Во всех описаниях и релизах подчеркивается ее соответствие «классическому османскому стилю» и воспроизведение образа стамбульской Голубой мечети (Султанахмед-джами, нач. XVII в.); даже авторство проекта трудно установить, зато

31. Киреев Н. Г. История Турции. XX век. М.: ИВ РАН, Крафт+, 2007. С. 352.

32. Rizvi, K. (2015) *The Transnational Mosque. Architecture and Historical Memory in the Contemporary Middle East*, pp. 60–65. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

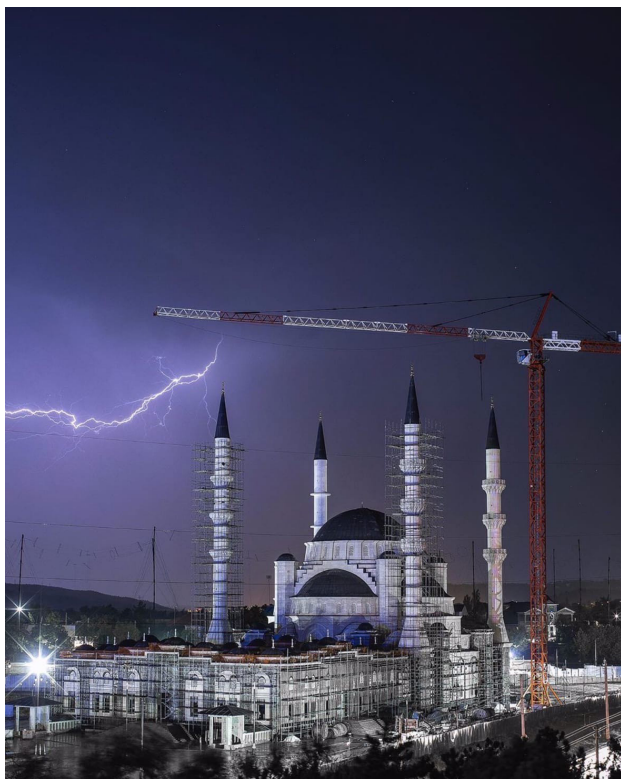
подчеркивается участие турецких строителей. При этом, к сожалению, слишком мало внимания обращается на целый ряд безусловных архитектурных находок этого памятника, не воспроизводящих некий набор образцов, но, наоборот, развивающих, дополняющих и «осовременивающих» привычный образ османской мечети.



Ил. 5. Мечеть Азади, Ашхабад. Арх. Х. Тайла. 1992–1998

Возведение Соборной мечети (Буюк Джума-джами) в Симферополе (2016–?) (ил. 6) было объявлено «знаменем всего национального и правозащитного движения крымскотатарского народа», но сами условия заказа Духовного управления мусульман Крыма оговаривали ориентацию на «османский тип», и возможность какого-либо архитектурного эксперимента оказалась подчинена консервативному представлению заказчика о том, каким должен стать «визуальный символ репатриации крымских татар»; по словам одного из авторов утвержденного проекта, «мы

обязаны были смотреть в османское зеркало»³³. Первоначально в описаниях строящейся мечети деликатно упоминался некий «крымскотатарский стиль», но из-за невозможности ответить на очевидные вопросы (в чем он проявляется? чем конкретно он отличается от «османского»? существовал ли он вообще?) эти неловкие отсылки в статье Википедии были заменены на прямолинейную констатацию «османских архитектурных форм»³⁴.



**Ил. 6. Соборная мечеть (Буюк Джума-джами), Симферополь.
2016–2023**

В 1990–2000-х гг. неоосманские проекты активно использовались при строительстве новых мечетей как в традиционно мусульманских регионах Поволжья и Кавказа, так и в городах

33. Червонная С.М. Современная мечеть. С. 190–193.

34. Например: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Соборная_мечеть_\(Симферополь\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Соборная_мечеть_(Симферополь)) (доступ от 28.07.2019, 20.01.2023).

европейской части, где росли мусульманские диаспоры (Санкт-Петербург, города Урала, Пенза, Донецк, Мариуполь). Необходимость в местах поклонения, отсутствие подготовленных архитекторов, традиционная консервативность и невзыскательность общин, а также религиозные контакты и готовность оказания помощи с турецкой стороны привели к тому, что многие постройки оказывались либо узнаваемыми версиями существующих сооружений, либо результатом приспособления «османского стиля» к местным условиям, выражающемся в возведении очередных реплик по принципу «не копия, но стиль».

Безусловно, каждая мечеть прекрасно выполняет свою культовую функцию дома коллективной молитвы, является предметом гордости *уммы* (мусульманской общины), за каждым проектом стоит увлеченная работа архитекторов, но архитектурные образы, риторические послы и прочитываемые смыслы зданий оказываются различными. Уже в первом российском научном анализе архитектуры современной мечети было отмечено:

Складывается такое впечатление, что для современной архитектуры России не существует других архитектурных стилей, кроме турецкого. Когда во многих странах Ближнего Востока мы видим отчетливые следы этого архитектурного стиля, в этом нет ничего странного, Османская империя внедряла свой архитектурный стиль. Россия никогда не была покорена Турцией, но тем не менее османский архитектурный стиль твердо закреплён в появляющихся мечетях³⁵.

Вне Турции отсылки к «традиционности» неоосманского тренда теряют актуальность, тем более что перед архитектурой российских мечетей задача выражения национальной идентичности официально не ставится; наоборот — всячески подчеркивается (во всяком случае, на государственном уровне) многонациональность традиционной мусульманской общины. Единичные попытки выделить особенности «современных российских мечетей» сводятся к самым общим выводам, не выявляющим региональную специфику, и справедливому замечанию: «Нет определенного стиля, присущего российской исламской архитектуре»³⁶.

35. Шукуров Ш. М. Архитектура современной мечети. Истоки. С. 46.

36. Ибрагимов И. А. Архитектура современных российских мечетей // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2011. № 2. С. 58.

Конкурс «Казань-22»: хотели как лучше...

Сочетание ненормативности форм и риторической многослойности мусульманских зданий объясняет повышенный интерес современных архитекторов к открытым конкурсам проектов мечетей в крупных городах: эти конкурсы воспринимаются как вызовы, предполагающие одновременно соблюдение логических ограничений, поиск наиболее выразительного образа и разработку оригинального конструктивного решения.

Международные конкурсы проектов современной мечети на многие годы определяют актуальные тренды формообразования, формируют шкалу и векторы поисков, смещают границы совмещения «традиционности» и «авангардности». Так было с «Анкарским проектом», на десятилетия укрепившим позиции неосманского тренда, так же произошло с конкурсными проектами мечетей в Багдаде, Исламабаде, Дакке, Риме, Копенгагене, Приштине³⁷.

В 2022 г. состоялся конкурс проектов Казанской Соборной мечети. Формальным поводом для проведения конкурса стало празднование 1100-летия принятия ислама в Волжской Булгарии. Данный объект должен стать знаковым культовым сооружением всего тюркского мира, и проводимый конкурс можно рассматривать как отражение имеющихся архитектурных трендов и художественных вкусов тех мастеров, которые берут на себя смелость выражать представления о том, какой может стать мемориальная мечеть в одном из главных центров российского ислама.

Предложенные условия конкурса оказались одновременно и жесткими, и оставляющими свободу для творчества. Конкурсантам было необходимо соблюсти градостроительные регламенты в охранной зоне ансамбля Казанского кремля, учесть транспортные потоки современного города, сложную гидротехническую обстановку вблизи предложенной площадки и наличие подземных коммуникаций. Техническое задание предполагало создание духовно-просветительского центра с молитвенным залом на 10 тыс. человек, наличие достаточных мест для пар-

37. Шукуров Ш. М. Архитектура современной мечети. Истоки. С. 90–122; Holod, R., Khan, H., Mims, K. (1997) *The Contemporary Mosque. Architects, Clients and Designs since the 1950s*. N.Y.: Rizzoli.

ковки автомобилей и ограничение высоты в 80 м. Таким образом, в Казани планируется не только очередное культовое сооружение, но и новое общественное пространство, вписываемое в концепцию развития крупного города, и очевидная новая архитектурная доминанта, дополняющая древний центр «третьей столицы России».

Формально ограничений на поиск образа не было, однако участникам конкурса было рекомендовано считаться с пожеланиями, исходившими как от официальных лиц, так и от представителей исламского духовенства. Одним из таких пожеланий стало стремление отказаться от ориентации на знакомый образ «турецкой мечети»: конкурсантов ознакомили с историческими памятниками Казани и предложили по возможности использовать бережно сохраняемые элементы национального искусства и спроектировать новый образцовый памятник, который сможет проиллюстрировать представление о «татарском стиле», закрепить его для будущих поколений и создать новый ориентир перспективной риторики.

Это свидетельствует, во-первых, о конкретности вкусов руководителей *уммы*, осознании своей роли в национальном масштабе, и, во-вторых, о желании создать нормативное художественное произведение, изначально учитывающее как практические нужды общины, так и особенности и традиции мусульманской и татарской культур, но одновременно и уникальный памятник, увековечивающий юбилей и соответствующий современным архитектурным трендам. Один из участников конкурса сформулировал программную установку так:

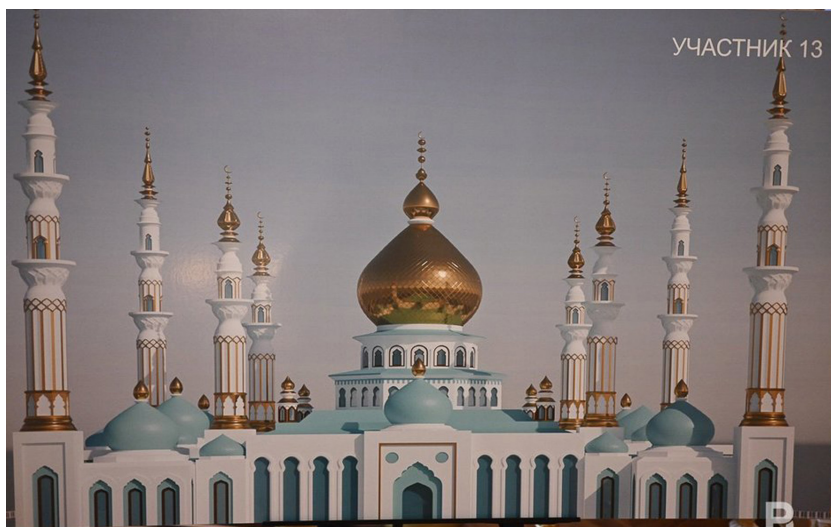
Люди должны увидеть соборную мечеть и сказать, что это — татарская мечеть. Она должна отражать нашу национальность, наш татарский дух. Также, на мой взгляд, она должна ломать стереотипы, быть уникальной и ультрасовременной³⁸.

Однако, как это часто бывает, программные ожидания были скорректированы реалиями. Заявленная «международность» конкурса сократилась (согласно пресс-релизу) до «...представителей России, ОАЭ, Турции, Египта, Казахстана и Узбекистана», и такой

38. <https://www.tatar-inform.ru/news/xaitek-ili-drevnebulgarskaya-klassika-cto-izvestno-o-proektax-sobornoj-meceti-kazani-5871457>.

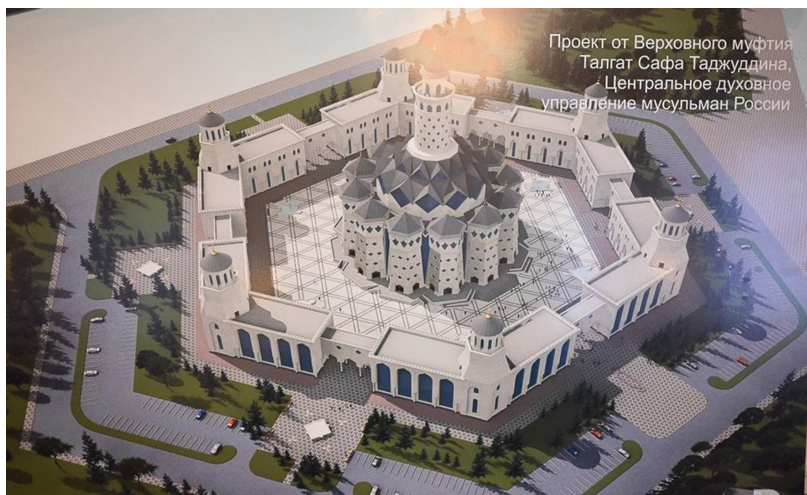
состав участников заведомо сузил шкалу формальных поисков и сместил вектор в сторону традиционности.

Авторы многих проектов-финалистов (ил. 7, 8)³⁹ отталкивались от существующих памятников исламской архитектуры Поволжья, реализуя стремление создать собственно «татарский» или даже «казанский» стиль. При этом одни пошли по пути включения в свои проекты отдельных элементов композиции и декора исторических мечетей Казани, другие же предложили полные или частичные узнаваемые реплики существующих построек, ориентируясь прежде всего на мечеть Кул Шариф, реконструированный комплекс Белой мечети в Болгаре и новодельный Вселенский храм в Казани. Как это уже бывало в истории строительства крупных современных мечетей, лишенное творческой оригинальности копирование существующего сооружения выдается за продолжение исторического стиля.



Ил. 7. Соборная мечеть, Казань. Конкурсный проект 2022 г.

39. С проектами — финалистами конкурса можно ознакомиться, например, на сайте: <https://www.business-gazeta.ru/article/556415> (доступ от 23.02.2023).



Ил. 8. Соборная мечеть, Казань. Конкурсный проект 2022 г.

Самую большую группу финалистов составили предложения, в разной степени «цитирующие» проекты, представленные на других конкурсах. Источниками узнаваемых «цитат» стали культовые здания в Алжире, Исламабаде, Дохе, «доработанные» архитектурные идеи, более десяти лет назад представленные на конкурсе в Приштине, а также отвергнутые в ходе конкурса проекты мечети в Симферополе. Безусловно, в мировой архитектурной теории найдется много решений, достойных воплощения в материале; но активное «цитирование» (как и «самоцитирование») свидетельствует об искусственном сужении диапазона поисков и восприятии Казанского проекта как вторичного, провинциального, где вполне могут быть востребованы неоригинальные идеи. Можно предполагать, что такие участники рассчитывали на необразованность и неинформированность конкурсной комиссии и оторванность Казани от современных архитектурных трендов. Хотя подобные проекты оказались и в числе лауреатов, нельзя не заметить, что исторический центр ислама в Поволжье явно заслуживает большего уважения, а повод для конкурса — юбилей принятия ислама — предполагает оригинальные решения, а не создание копий или воплощение ранее отвергнутых замыслов. Не может не удивлять тот факт, что некоторые конкурсанты ориентировались на Тадж-Махал и/или мечеть Шейха Зайда в Абу-Даби, в очередной раз воплощая довольно странные обобщенные представления об «ориентализме», ассоциирующиеся с китчем.

Более оригинальными кажутся представленные образы юбилейной мечети в Казани как центрического сооружения. Правда, в истории исламской архитектуры центричность более характерна для мавзолея либо реликвария (начиная с Куббат ас-Сахра в Иерусалиме)⁴⁰. Кроме того, в глазах россиян столпное сооружение, окруженное малыми куполами, будет неизбежно ассоциироваться с храмом Василия Блаженного, построенным именно в ознаменование взятия Казани; такую историческую аллюзию участники конкурса обязательно должны были учитывать, и применительно к казанской мечети выбор подобного архитектурного образа вряд ли можно считать удачным. Уже на следующий день после публикации конкурсных проектов добровольные интернет-критики закрепили за одним из таких проектов прозвище «Пентагон»⁴¹, и от подобной ассоциации, далекой от исламских ценностей, избавиться будет трудно.

В противовес этим идеям, в проекте опытного строителя поволжских мечетей А. Саттарова, разделившем первое место на конкурсе, предложен авангардистский концепт прижатого к земле обтекаемого прозрачного объема, трактуемого автором как «ковчег, видимый из космоса», «место спасения людей, которые идут по призыву Всевышнего» и отражающего «эстетику космического корабля Востока» (ил. 9)⁴². Реализация подобного ультрасовременного проекта способна создать в Казани новый объект туризма, но вопрос о том, насколько такая мечеть соответствует программе юбилейного монумента и как такая мечеть будет воспринята консервативной уммой Поволжья, остается открытым.

К сожалению, проведение архитектурного конкурса как части юбилейных торжеств никак не учитывало мнение общественности — «конечных пользователей» новой мечети. Горожане смогли увидеть и оценить проекты только после объявления итогов, и сама подобная «таинственность» подготовила почву для негативного отношения к выбору конкурсного жюри⁴³ и заставила вспомнить московскую акцию «Долой царя!» из-за установки чет-

40. Ashkan, M., Ahmad, Y., Arbi, E. (2012) "Pointed Dome Architecture in the Middle East and Central Asia: Evolution, Definitions of Morphology, and Typologies", *International Journal of Architectural Heritage* 6(1): 46–61.

41. <https://realnoevremya.ru/articles/255515-v-konkurse-na-sobornuyu-mechet-kazani-pobedili-ginzburg-i-sattarov>.

42. <https://archi.ru/russia/97066/kovcheg-iz-kosmosa>.

43. <https://kazanfirst.ru/articles/586577>.

верть века назад памятника Петру I⁴⁴. Эта параллель лишняя раз демонстрирует политизированность архитектуры в целом и культового зодчества в частности, возможности поисков заложенных идей и моделирования тех смыслов, которые в здание не были заложены, заставляя внимательно относиться не только к возможным историческим коннотациям построек, но даже к обстоятельствам обнародования проектов.



**Ил. 9. Соборная мечеть, Казань. Конкурсный проект 2022 г.
«Ковчег» (арх. А. Саттаров)**

Показательно, что когда после публикации проектов казанские интернет-порталы провели альтернативное голосование, ни один из официальных финалистов конкурса не получил поддержки горожан, — по их мнению, на статус новой архитектурной достопримечательности Казани мог бы претендовать именно проект, не отмеченный жюри. Результаты этого общественного голосования подозрительно быстро «затерялись» на просторах интернета... Уже через год после помпезного конкурса была определена новая площадка для мечети, соответственно изменились требования к знаковому объекту, и вниманию обществен-

44. См.: Чернышева Е. Громкие споры вокруг столичных памятников // Коммерсантъ. 08.06.2015.

ности был представлен новый проект от архитектурного бюро «Цимайло Ляшенко и Партнеры», предполагающий появление на искусственной платформе над Волгой огромного черного куба; но и визуальная отсылка к мекканской Каабе не встретила единодушного одобрения ни архитекторов, ни духовенства, ни горожан⁴⁵. Идут годы, а образ Казанской мечети остается предметом поисков.

* * *

Хотя архитектура мечети практически не нормирована какими-либо ритуальными требованиями ислама (за исключением ориентации молитвы), а символика ее элементов лишена теологического обоснования, мусульманские культовые здания по-прежнему остаются действенным инструментом политической риторики. Они оказываются чуткими маркерами идеологических установок и манифестируют представления об этнической принадлежности, национальных идеалах и государственных доктринах.

Неоосманская мечеть, подражательные формы которой закрепились во второй половине XX в. в культовом строительстве Турции, ввиду отсутствия формальных альтернатив, благодаря административному ресурсу не только сузила шкалу поисков новых архитектурных образов, но и идеально «овеществила» современные политические устремления государства. Распространение неоосманского тренда в результате грамотной турецкой «дипломатии архитектуры» на рубеже XX–XXI вв. привело к наделению одного и того же образа новыми смыслами: купольная мечеть оказалась способна выражать идеи пантюркизма, панисламизма и одновременно (при желании заказчика) ориентировать на закрепление представлений о локальном («национальном») художественном стиле. Региональные конкурсы проектов мечетей (в т.ч. казанский конкурс 2022 г.) демонстрируют стремление отказаться от неоосманских реплик и разнообразить формы современной мечети. Выясняется, однако, что найти альтернативу подражательности гораздо сложнее, нежели декларировать необходимость такого поиска: либо новые смыслы вкладываются

45. См.: Kononenko, E. (2023) "The image of the Kaaba in the contemporary architecture of the mosque: Returning to the competition in Kazan", *Problems of Arts and Culture. International Scientific Journal* 3: 47–59.

в знакомые формы, либо новые формы «впитывают» в себя привычные, но нежелательные коннотации.

Нельзя не указать, что одновременное «обновление» и формальной, и смысловой составляющей образа культового сооружения (как и любого художественного произведения, связанного с ритуальной практикой) может оказаться слишком радикальным шагом, приводящим к неприятию результата вплоть до игнорирования верующими⁴⁶, и очевидно, что эту опасность понимают как создатели современных мечетей (та же З. Фадилиоглу, заручавшаяся поддержкой прихожан будущей Шакирин-джами), так и те, кто будет (или демонстративно не будет) в них молиться (жители Казани, отметившие «непохожесть» иных конкурсных проектов на привычные мечети). Именно архитектура мечети, соотношение ее «традиционности» и «авангардности», ее градостроительное значение и особенно заложенные в ее образ смыслы (как «учтенные» заказчиком и архитектором, так и «считываемые» вопреки их замыслам) — т.е. аспекты, не связанные с ритуальной практикой ислама и никак не влияющие на функционирование мечети в качестве культового здания, — оказываются в современных условиях более важными, нежели сам факт появления очередной мусульманской постройки.

Библиография / References

- Аватков В. А. Неоосманизм. Базовая идеология и геостратегия Турции // Свободная мысль. 2014. № 3. С. 71–78.
- Ванеян С. С. Тело символа. Архитектурный символизм в зеркале классической методологии. М.: Прогресс-Традиция, 2010.
- Грабар О. Формирование исламского искусства. М.: Садра, 2016.
- Ибрагимов И. А. Архитектура современных российских мечетей // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2011. № 2. С. 53–58.
- Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре. М.: Стройиздат, 1986.
- Киреев Н. Г. История Турции. XX век. М.: ИВ РАН, Крафт+, 2007.
- Кононенко Е. И. Архитектура мечети как объект интерпретации // Вестник СПбГУ. Серия 15. Искусствоведение. 2018. Т. 8. № 1. С. 113–130.
- Кононенко Е. И. «Большая османская мечеть» // Культура Востока. Вып. 3. «Визитные карточки» восточных культур. М.: ГИИ, 2018. С. 92–117.

46. См. подробнее: Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1973. С. 16–22.

- Кононенко Е. И. В ожидании «суперпроекта»: ориентиры турецкой мечети // Азия и Африка сегодня. 2014. № 4. С. 63–68.
- Кононенко Е. И. Пространство мечети: «временная ритуализация» // Культура Востока. Вып. 4. Границы сакральных пространств. М.: ГИИ, 2019. С. 72–97.
- Кононенко Е. И. Турецкая мечеть: между неоклассикой и не-классикой // Искусствознание. 2014. № 3–4. С. 155–182.
- Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1973. С. 16–22.
- Мехдиев Э. Т. «Неоосманизм» в региональной политике Турции // Вестник МГИМО-Университета. 2016. № 2 (47). С. 32–39.
- Садр ад-Дин ал-Хусайни. Ахбар ад-даулат ас-сельджукийя (Сообщения о Сельджукском государстве. Сливки летописей, сообщающих о сельджукских эмирах и государях). М.: Восточная литература, 1980.
- Стародуб Т. Х. Мечеть. Термин и архитектурный тип // Вестник Московского университета. Серия 13. Востоковедение. 2006. № 4. С. 54–73.
- Червонная С. М. Современная мечеть. Отечественный и мировой опыт Новейшего времени. Торунь: Польский институт исследований мирового искусства; Изд-во Тако, 2016.
- Чернышева Е. Громкие споры вокруг столичных памятников // Коммерсантъ. 08.06.2015.
- Шукуров Ш. М. Архитектура современной мечети. Истоки. М.: Прогресс-Традиция, 2014.
- Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Петрополис, 1998.
- Ashkan, M., Ahmad, Y., Arbi, E. (2012) “Pointed Dome Architecture in the Middle East and Central Asia: Evolution, Definitions of Morphology, and Typologies”, *International Journal of Architectural Heritage* 6(1): 46–61.
- Batuman, B. (2016) “Architectural mimicry and the politics of mosque building: negotiating Islam and Nation in Turkey”, *The Journal of Architecture* 21(3): 321–347.
- von Beyme, K. (1996) “Politische Ikonologie der Architektur”, in Hipp, H., Seidl, E. (eds) *Architektur als politische Kultur*, ss. 19–34. Berlin: Dietrich Reimer.
- Bianco, L. (2018) “Architecture, values and perception: Between rhetoric and reality”, *Frontiers of Architectural Research* 7: 92–99.
- Cagaptay, S. (2019) “Making Turkey Great Again”, *The Fletcher Forum of World Affairs* 43(1): 169–178.
- Çamlıca'ya yapılacak cami taklit mi? *Milliyet*. 16.11.2012.
- Creswell, K. A. C. (1989) *A Short Account of Early Muslim Architecture*. Cairo: The American University in Cairo Press.
- Demirer, Y. (2007) “Constructing a High-Society Mosque: The Controversy and Significance of the Şakirin Mosque in Istanbul, Turkey”, *Journal of South Asian and Middle Eastern Studies* 40(2): 3–17.
- Dural, M. (2017) *Çağdaş Cami Mimarisinde Kubbe Ögesinin Algısal Etkisinin Mimari Eğitim Seviyesine Göre Farklılaşması*. İstanbul: Yüksek Lisans tezi.
- Hattenhauer, D. (1984) “The rhetoric of architecture: A semiotic approach”, *Communication Quarterly* 32(1): 71–77.
- Holod, R., Khan H., Mims K. (1997) *The Contemporary Mosque. Architects, Clients and Designs since the 1950s*. N.Y.: Rizzoli.

- Kononenko, E. (2023) “The image of the Kaaba in the contemporary architecture of the mosque: Returning to the competition in Kazan”, *Problems of Arts and Culture. International Scientific Journal* 3: 47–59.
- Rizvi, K. (2015) *The Transnational Mosque. Architecture and Historical Memory in the Contemporary Middle East*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Schlanger, J. (2001) “Introspection, retrospection, prospection”, *Revue de métaphysique et de morale* 4: 527–541.
- Türkiye Diyanet Foundation. *Our Mosques* (2011). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

ПОЛИНА КОРОТЧИКОВА

«Живопись Кербелы» как феномен шиитского фигуративного искусства в Иране

DOI: <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-1-194-212>

Polina Korotchikova

“Karbala Painting” as a Phenomenon of Shi’ite Figurative Art in Iran

Polina Korotchikova — State Museum of Oriental Art; State Institute for Art Studies (Moscow, Russia). poldea3@yandex.ru

The uniqueness of the Iranian artistic language lies in a special pictorial language full of anthropomorphic images. This is largely due to the Shi’ite Islamic tradition, in which the cult of martyrs plays an important role. Theatrical performances, ritual processions, paintings on the themes of sacred history are some of the cultural events associated with Shi’ism in Iran. During the 19th century due to close interactions with the European art, a bright, emotional type of images emerged (tile panels, painting on canvas, lithographies, etc.), usually associated with the tragic battle of Karbala (the central Shi’ite sacred story). The phenomenon of “Karbala painting” includes depiction of narrative scenes, images of heroes and also related attributes and rituals. Formation of the original iconography of these events was associated with a special, deliberately illustrative and figurative language, designed for the ultimate emotional response. After the Islamic Revolution of 1979, the theme received a new meaning and continues to be one of the favorite patterns for contemporary Iranian artists.

Keywords: Shi’ism, religious art, figurative art, “coffeehouse” painting, “Karbala painting”, Qajars, contemporary art of Iran.

НА ПРОТЯЖЕНИИ веков на территории современного Ирана и, частично, сопредельных государств происходили процессы, неоднократно кардинально менявшие положение дел в регионе. Последнее крупное событие подобного

рода — Исламская революция 1978–1979 гг., в результате которой на мировой карте появилась Исламская Республика Иран. В самом названии государства заложена магистральная и основная линия развития страны на годы вперед, связанная с религией как основополагающей этической, культурной, политической ценностью страны. Важно отметить, что жители Ирана исповедуют ислам шиитского толка, что, возможно, даже более, чем вера в целом, определяет его своеобразие и воспринимается как основа национальной идентичности. Шиизм исповедуют также в Азербайджане, Ираке, Ливане и Бахрейне, многочисленные шиитские общины существуют во многих других, преимущественно мусульманских, странах, например в Пакистане или Таджикистане, но именно в Иране он превратился в поистине национальную концепцию, которая прочно вплетена в канву повседневности и является ключом национального самоопределения.

Насаждение шиизма как государственной религии началось с приходом к власти династии Сефевидов (1501–1736). Расцвет шиитской культуры, в том числе народного толка, приходится на правление династии Каджаров (1795–1925). Начатый при шахах Пехлеви (1925–1979) процесс секуляризации общества, казалось бы, должен был ослабить влияние религии на общественное сознание, однако события Исламской революции последней трети XX в. свидетельствуют о прямо противоположных, подспудных процессах в обществе. С конца XX в. шиизм не ослаблял своих позиций, а все лучшие наработки и достижения прошлого в области искусства получили новую жизнь и переосмысление.

В последние годы среди специалистов произошел резкий взлет интереса к теме иранского фигуративного искусства XIX–XXI вв. как на материале каджарского времени, так и в связи с развитием современной национальной школы, развивающейся, несмотря на вынужденную закрытость страны, во многом по сценариям общемировых процессов.

В рамках нашей статьи нет необходимости углубляться в опровержение чрезмерно обобщенного и упрощенного понимания мусульманских принципов изобразительности, которое можно встретить в непрофильных источниках. На данный момент среди специалистов считается аксиомой, что принцип «невозможности изображения живых существ», который по-прежнему часто продолжает тиражироваться в качестве базового для мусульманской культуры, совершенно неоднозначен, зависит от времени, места и множества сопредельных факторов, и неоднократно обсуждал-

ся в литературе¹. Нас будет интересовать более острый и узкий вопрос радикальной, смелой, иногда чрезмерной фигуративности именно иранского религиозного искусства: образы наиболее почитаемых личностей исламской истории, а также связанные с ними сюжеты, талисманы, молитвенные объекты.

Стоит отметить, что традиция сюжетных изображений бытовала в истории Ирана со времен цивилизаций древности. Приход ислама не изменил персидское искусство радикально². Появились новые формы и языки, такие как каллиграфия и орнамент-арабеска, но не произошло полного замещения нефигуративным искусством привычного сюжетного, повествовательного. Более того, многие иконографические схемы (например богатырь на охоте, правитель в сражении со львом, сцены пиршеств), приобретая новые стилистические черты, стали появляться на мусульманских чашах, чеканной посуде, а позже в книжной миниатюре. Постепенно фигуративный декор «вернулся на стены», а начиная с XVI в., с приходом к власти Сефевидов, когда шиизм стал государственной религией, особая «ставка» была сделана на область визуального.

Основным отличием шиитского направления веры является развитый культ мучеников и святых, не предполагавшийся в изначальном исламе. Имам³ Али, зять Пророка, Фатима Захра (его дочь), имам Хасан и имам Хусейн, его внуки, составляют первый круг почитаемых фигур — семью Пророка (*Ахль аль-Байт*). В каджарское время на сцену общественной жизни вышел своеобразный народный вариант ислама, во многом строящийся на авторитете местного *муллы* или *улема*, поверьях и суевериях

1. См. подробнее: *Большаков О.* Ислам и изобразительное искусство // Труды Гос. Эрмитажа, т. X. 1969. С. 142–153; *Стародуб Т.* Истоки изобразительного искусства исламского мира // Вестник Международного института центральноазиатских исследований. 2021. С. 17–22; *Тульпе И.* Монотенизм и проблема изображения // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2011. № 3–4. С. 31–39; *Стародуб Т.* Изображение неизобразимого. О специфике арабо-мусульманского визуального искусства // Одиссей. Человек в истории. 2003. Вып. 15. С. 368–373.
2. *Грабар О.* Формирование исламского искусства. Москва: ООО Садр, 2016. С. 72; *Шукуров Ш.* Искусство средневекового Ирана (Формирование принципов изобразительности). Москва: Наука, 1989. С. 18–20.
3. *Имам* — в данном случае глава всего мусульманского сообщества (*уммы*). По мнению шиитов, не может избираться людьми, его власть передается по наследству среди потомков двоюродного брата Пророка и четвертого «праведного халифа» Али ибн Аби Талиба. Он считается непогрешимым представителем Аллаха на земле, наделенным безграничным авторитетом и властью.

ях. Простой люд откликался на искреннее, яркое, максимально иллюстративное искусство, способное вызывать эмоции и переживания скорби, радости, сострадания. Струны человеческой души трогали истории любимых героев, среди которых особенно выделялись имам Али и мученик имам Хусейн. Связанные с ними легенды и сказания развивались и дополнялись народными полусказочными преданиями, которые были особенно любимы в конце XIX — начале XX в. Молитвы и пророчества, приписываемые шиитским авторитетам, призывы к имаму Али нередко включались даже в рукописные списки Корана⁴.

Что касается имама Хусейна, то его образ стоит у истоков культа мучеников за веру и героев, а события из его жизни стали важной вехой шиитского календарного года. Основные мероприятия начинались с приходом месяца *мухаррам* (первый месяц мусульманского лунного календаря) и были посвящены трагическим событиям при Кербеле 680 г., во многом определившим раскол в среде мусульманской общины. Имам Хусейн, сын Али и Фатимы, во главе небольшого отряда, сопровождаемый детьми и женщинами, двигался к городу Куфа, откликнувшись на призыв его жителей. Около города Кербела в Ираке десятого числа месяца мухаррам состоялось его сражение с войском наместника Куфы, вступившего в бой по приказу Омейядского халифа. Несмотря на многократно превосходящие силы противника, Хусейн, его единокровный брат Аббас и сподвижники мужественно вступили в бой, были убиты и обезглавлены. Головы погибших мужчин были отправлены в столицу Омейядов, Дамаск, туда же увезли пленных детей и женщин. Фигуры имама Хусейна и его сподвижников, как и само событие, стали символами, объединяющими шиитскую общину. Их пример стал идеалом мужества и верности избранному пути. И по сей день с приходом месяца мухаррам шииты всего мира начинают погружение в траурные события священной истории. Наибольшего накала происходящее достигает в день Ашура — 10-й день месяца, время битвы, когда устраивают театральные постановки, реконструирующие сражение — *тазийе*⁵, проходят уличные процессии (*дасте*), сопровождающиеся самобичеванием и самоистязанием некоторых

4. Коротчикова П., Кулланда М. Роскошь заката: Иран эпохи Каджаров (конец XVIII — 1925) / Каталог выставки. Москва: ГМВ, 2021. С. 98.

5. См. подробнее: Гусейнова Д. Сакрализация сценического пространства // Исламоведение. 2019. Т. 10. № 2. С. 91–102.

участников, стремящихся наиболее глубоко проникнуться страданиями имама, специальные собрания (*роузе-хани*), где читаются рассказы о мучениках.

Иранские шахи со времен Сефевидов прекрасно понимали важность подобного рода общественных мероприятий и не жалели ресурсов для их воплощения. Но особенно пышно и разнообразно обставлялся шиитский ритуал во времена Насир ад-Дин-шаха Каджара (прав. 1848–1896). При нем начали возводиться специальные архитектурные сооружения, задействованные в месяц мухаррам: *такийе*, где шли театральные представления, и *хусейние*, где верующие предавались молитве и оплакивали трагические события. Стоит ли говорить, что весь антураж, сценография, костюмы и инвентарь подобного рода действ был разнообразен и пышен. Не менее представительным было и декоративное оформление зданий. В случае памятников столичного уровня, экстерьеры могли быть выложены изразцовыми панно с изображениями на тему священной истории, которые привлекали взгляд и визуально демонстрировали назначение помещений (например керамическое панно из хусейние Мушир в Ширазе).

Однако существовали местности и общины, в которых верующие в массе своей были необразованны и не умели читать, поэтому визуальный язык становился для них одним из наиболее доступных и простых способов соприкоснуться со священной историей⁶. Таковы, например, святилища Лахиджана, стены которых покрывают гротескные фрески, заказанные зажиточными местными жителями. Создавшие их художники, похоже, были совершенно не скованы какими бы то ни было ограничениями, о чем ярко свидетельствует нарушение порядка развития сюжетов⁷, а также включение в них сценок из литографических народных изданий. Удивительно и смело выглядят некоторые предельно насыщенные сцены, например, переход душ через мост Сират в святилище Ага Сейед Али.

Мост Сират, согласно мусульманским представлениям, предстает после смерти пройти каждому. Он тонок как волос, остр, как лезвие меча, и только души праведников легко преодолеют препятствие, в то время как грешники упадут в зияющую про-

6. Khosronejad, P. (2019) "The Ahl-I Beyt Bodies: the Mural Paintings of Lahijan in the Tradition of Persian Shiite Figurations", in B. Meyer, T. Stordalen (ed.). *Figuration and Sensations in Judaism, Christianity and Islam*, p. 180. London: Bloombury Academic.

7. Ibid.

пасть. Шииты верят, что имам Али будет давать разрешение или запрещать проход по мосту в День воскресения. На фреске из Лахиджана изображено чудовище, как будто вышедшее из средневековых христианских хроник, в разверстой пасти которого скрежещут зубами грешники. Группы обнаженных людей пытаются преодолеть тонкую линию, обозначающую мост. Здесь же стоит ангел с традиционными для европейской иконографии весами — символом справедливости. Все персонажи решены в подчеркнуто наивной, «детской» манере, понятной зрителям, на которых были рассчитаны.

Время Насир ад-Дин шаха привнесло новые технические возможности, которые расширили художественный репертуар конца XIX в. Представители семьи Пророка и шиитские святые изображались на рисунках, лубках, фотоколлажах, литографиях, многие из которых иллюстрировали популярные книги с полусказочными преданиями. Так, например, возникли литографические листы с изображением «подготовки Фатимы к свадьбе», где она стоит в кругу пышно разодетых ангелов на фоне дворца, или картинки, на которых маленький Али в колыбели душит подосланных врагами драконов⁸. Лицо особенного персонажа художники часто скрывали покрывалом и обрамляли фигуру сияющим ореолом, однако это правило постепенно потеряло свое значение к концу XIX в. Изображения использовали в церемониальных и молитвенных шествиях, ритуалах, в качестве декоративных элементов интерьеров, личных покоев и даже как детали костюма. Пожалуй, в эту эпоху изобразительность достигла пика по разнообразию форм и возможностей. Поддерживаемая религиозным сообществом улемов и самим шахом, она проявлялась во всем многообразии и свободе форм. Этому способствовали две противоположные тенденции времени. С одной стороны — семимильные шаги в сторону европеизации, в том числе художественного языка, с другой — негибкость самой религиозной системы, невежество большей части населения, для которой запечатленная история стала важным способом рассказать о божественном.

Стремление к активной, реалистичной фигуративности представляется приметой иранского мироощущения каджар-

8. См. подробнее: Marzolph, U. (2011) "The Pictorial Representation of Shi'i Themes in Litographed Books of the Qajar Period", in P. Khosronejad (ed.) *The Art and Material Culture of Iran Shi'ism: Iconography and Religious Devotion in Shi'i Islam*, pp. 72–101. London: I. B. Tauris.

ской эпохи. Персидский человек с XIX в. был окружен изображениями шаха и его семьи, росписями и изразцовыми панно, сценками на коврах, лаковых зеркалах и шкатулках. Неудивительно, что религиозная область не могла, да и не хотела избежать изобразительности. Напротив, представители духовенства прекрасно осознавали силу образов и их воздействие на умы верующих. Поэтому не протестовали, а поддерживали шаха в его линии религиозной пропаганды. Изображения святых могли появляться на посуде, фарфоре, коврах (ил. 2) и отдельных картинках (ил. 1), бытование которых, как ни странно, во многом аналогично христианским иконам. Например, нередким было изображение Али на небольших коробочках-футлярах, где он помещался часто рядом с зеркалом (*шамиль-и джиби*). Филолог и ориенталист С. М. Шапшал, в 1900-е гг. служивший в Тегеране при шахском дворе, писал, что видел в домах персов изображения Али, накрытые тканью, которые демонстрировались в особые дни года и почитались как домашняя святыня⁹.



Ил. 1. Панно «Имам Али с ангелами», конец XVIII — начало XIX в. Папье-паше, масляные краски, лак. Из собрания ГМВ

9. Коротчикова П., Кулланда М. Роскошь заката: Иран эпохи Каджаров (конец XVIII — 1925). С. 99.



**Ил. 2. Ковер «Нур Али Шах¹⁰», конец XIX — начало XX в.
Шерсть, хлопок, ворсовое ткачество. Из собрания ГМВ**

Особняком в этой связи стоит феномен т.н. «живописи кофен» — *кахвахане*, которые стали важной приметой культурной жизни страны в конце XIX — начале XX в. Основная социальная функция этих мест заключалась в предлагаемой ими художественно-поэтической программе. Часто подобные заведения ранжировались в зависимости от профессии и занятий посетителей, представляя собой своеобразные мужские клубы. Даже шах не гнушался посещать подобного рода заведения, приглашая туда своих заграничных гостей. Любимой частью подобных посиделок были представления сказителей-*пардехдари*, которые декламировали известные всем сюжеты религиозной истории, а также сцены литературного эпоса. Если держатели *кахвахане* могли себе это позволить, они приглашали художников для выполнения живописных полотен-*парде* (ил. 3), становившихся чем-то вроде застывшего и озвученного сказителем рас-

10. Нур Али Шах — известный суфий и подвижник XVIII в., почитаемый как простыми людьми, так и представителями правящей династии Каджаров.

сказа¹¹. Их художественный уровень мог различаться значительно. Пардехдаром мог быть дервиш, путешествующий из селения в селение с большим свернутым в рулон масляным полотном, иллюстрирующим момент священной шиитской истории¹².



Ил. 3. «Битва арабов у г. Хайбера», XIX в. Из собрания ГМВ. Холст, краски масляные. Полотно в стиле «живописи кахвехане» повествует о взятии г. Хайбера, главное участие в котором принимал Имам Али

Большинство изображений в стиле «живописи кофеен» строятся одинаково с композиционной точки зрения и эмоционального накала, их иконография напрямую вырастает из более ранних примеров, встречающихся в миниатюрной живописи и росписях. В центре, как правило, располагался главный боец, разрубающий мечом «злодея». Их фигуры намеренно увеличены в размерах относительно остальных персонажей, лицо отрицательного персонажа искажено гротескными эмоциями, изуродовано оскалом или вываленным языком. Отдельный участок полотен-парде обязательно включает группу пребывающих в раю мучеников, которые часто изображались обезглавленными, и адовой пасти, поглощающей их мучителей. Большинство известных художников, занимающихся созданием полотен для «живописи кофеен», спе-

11. Коротчикова П. Каджарское полотно со сценой битвы из собрания Государственного музея Востока, Москва // Terra Artis. Искусство и дизайн. 2022. № 1. С. 137.

12. Khosronejad, P. "The Ahl-I Beyt Bodies: The Mural Paintings of Lahijan in the Tradition of Persian Shiite Figurations", p. 177.

циализировались на своем ремесле не одно десятилетие. Так как пик интереса к этим изображениям приходится на рубеж XIX–XX вв., то многие из них вступили в новую эпоху, передав некоторые черты своего стиля, местами наивного, местами условного, художникам середины — второй половины XX в. Некоторые из них, как Абдаллах Мусаввар, демонстрируют высокий уровень живописи. Создается впечатление, что мастер намеренно «тормозит» свой истинный уровень, делая вещи в привычном, ярком, лубочном виде, поскольку зритель готов и откликается именно на него. Безусловным качеством «живописи кофеен», возрожденным иранскими религиозными художниками XX–XXI вв., стало умение мастеров погрузить зрителя в глубокое, иногда трагическое сопереживание происходящему.

Полотна-парде наравне с карманными изображениями имамов и настенными росписями составляют мир религиозного искусства, подстраивающегося под запросы зрителей. Оно получало активную поддержку государства и духовенства — его наивный язык, яркость и простота подачи выполняли необходимую образовательную функцию среди всех слоев населения.

Династия Пехлеви, пришедшая на смену Каджарам в 1925 г., держала курс на создание светского государства, поэтому можно говорить о существенном падении интереса к религиозным изображениям (по крайней мере на государственном уровне), которые во многом стали воспроизводиться только как элемент туристической сувенирной продукции¹³. В это время появляется множество знаковых для страны художников, стремившихся переосмыслить национальное наследие через призму искусства модернизма, с которым они познакомились в зарубежных поездках. Однако это относится не столько к области фигуративного, сколько, наоборот, к зоне абстрактного.

Самое известное художественное движение этого времени — движение Саккахане (в честь питьевого фонтана кадjarского времени, часто украшенного изображением одного из героев-мучеников Кербелы Аббаса ибн Али [ил. 4]¹⁴), которое с 1950 гг. сконцентрировалось на экспериментах в области беспредметно-

13. Кононенко Е.И. Подлинники, имитации, подделки на ближневосточном антикварном рынке // Оригинал и повторение. Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока (Искусство Востока. Вып. 5). М., 2014. С. 71–93.

14. Изображения брата имама Хусейна и его знаменосца Аббаса возле городских питьевого фонтанов не случайно и вполне традиционно. Во время битвы Аббас, рискуя жизнью, пытался добыть воды из Евфрата, чтобы напоить оставшихся в лагере

го. Входящие в него художники (Хусейн Зендеруди, Парвиз Танаволи, Марк Григорян и др.) работали с религиозной символикой, заимствуя образы из «живописи кофеев» и тазийе (см. выше), но стремились к иносказательности и созданию международного языка своего искусства, ориентируясь на европейского зрителя¹⁵. Обращаясь к миру предметов и области беспредметного, мастера, работавшие в разных жанрах и техниках, стремились найти некий культурный код, понятный и внутри страны, и за ее пределами. Один из основателей движения, Парвиз Танаволи, описывая годы идейного формирования, вспоминал, как они с Хусейном Зендеруди посещали мемориальный комплекс Шах Абдул-Азим в Рее, и печатная продукция для паломников привлекла их внимание¹⁶. Работая с отдельными формами, образами и цветами, они пытались «разложить» на составные части всем известные изображения, не лишая их при этом символического наполнения. Это было искусство из области красоты и эксперимента, и в то же время интеллектуальное упражнение для художника и зрителя на традиционную, народную, религиозную тему.

Новый виток изобразительности пришел с победой Исламской Революции в 1979 г., когда религия стала краеугольным камнем концепции нового государства и требовалось «идеализированное возвращение в прошлое»¹⁷. За год волнений, приведших к смене режима, улицы Тегерана стали главным местом художественной борьбы: настенные панно и граффити становились важным средством воздействия на аудиторию простых граждан, недовольных правлением шаха¹⁸. Духовный лидер революции имам Хомейни в своих речах обращался к идее мученичества, проводя прямую параллель между борцами с режимом и соратниками имама Хусейна. Подобная риторика как никогда удачно объединила необходимую на государственном и политическом уровне идею

детей, и был жестоко убит. В Каджарское время его образ стал неразрывно связан с водой.

15. Ekhtiar, M. and Rooney, J. (2000) "Artists of the Saqqakhana Movement (1950s–60s)", in *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art [http://www.metmuseum.org/toah/hd/saqq/hd_saqq.htm, accessed on 08.01.2023].
16. Zakeri, S. (2021) "The Saqqa-khaneh CalligraphyPainting Movement in Iran", *Barcelona, Research, Art, Creation* 9(3): 274.
17. Gumpert, L. (2002) "Introduction", in Shiva Balaghi and Lynn Gumpert (eds) *Picturing Iran: Art, Society and Revolution*, p. 11. London: I. B. Tauris.
18. Malekpour, M. (2019) "The Art of Martyrs. Tha Tazieh and Street Art in Contemporary Tehran", in *Performances, Religion and Spirituality*, p. 36. Toledo: University of Toledo Press.

с религиозным подтекстом. Любопытно, что одним из важных источников визуального языка вновь становилась «живопись кофеен» (например постеры по мотивам работы Хасана Исмаилзаде [ум. 2007] «Изгнание шаха», на которых уходящий шах и победивший духовный лидер окружены сценами самой революции). Искусство после революции как будто качнулось в другую сторону от предшествующей тенденции к созданию универсального, «прозападного» языка: в нем не хватало необходимого послания, связи с религиозным. Более того, в постреволюционном Иране первое десятилетие прошло под знаменем отрицания достижений шахской эпохи, среди отверженных оказались и художники группы Саккахане.



Ил. 4. Аббас ибн Али, знаменосец Имама Хусейна. Изразец, Тегеран, 2-я половина XIX в. Из собрания ГМВ¹⁹

19. Подобные изображения Аббаса ибн Али, погибшего в попытке принести воды женщинам и детям, изготавливались для украшения и маркировки питьевых фонтанов-саккахане каджарского времени. Они, в свою очередь, дали название художественному течению Саккахане середины XX в.

В 1980 г. началась война с Ираком, которая также способствовала резкой активизации художественной деятельности. Иранская художественная пропаганда разразилась десятками плакатов, посвященных вновь актуальной теме мученичества, объединившей образы солдат современности и героев священной истории²⁰. Целый ряд ныне известных мастеров, таких как Хабибулла Садеги (р. 1957) и Казем Чалипа (р. 1957), начинали творческий путь с искусства плаката, в котором политическая идея переплелась с религиозным подтекстом. Риторика этих работ не направлена на побуждение к активным действиям, они скорее обращены в будущее, демонстрируя практически неизбежную, но вознагражденную, благословленную небесами мученическую смерть солдат. Одним из хрестоматийных примеров можно считать работу Хабибуллы Садеги «Мученик». На переднем плане ослепленный солдат, исполненный предсмертной муки, падает под дулом направленного на него ружья, но за его спиной стоит спешившийся имам Хусейн, готовый забрать его в лучший мир. Рядом с ним — фигуры обезглавленных соратников, один из которых держит Коран. Их одежды и земля написаны красным и как будто пропитаны кровью. Всполохи зеленого создают драматический цветовой контраст и символически отсылают к фигуре Пророка и его семьи.

Переплетение темы религиозного и земного, с включением христианской иконографии, можно увидеть в плакате Казема Чалипы «Стойкость в вере», в центре которого изображена Женщина-мать в позе «Пьеты» Микеланджело, держащая на руках убитого сына. Его тело на глазах превращается в алый тюльпан — символ мученичества, в то время как нижнее поле плаката уже покрыто целым полем подобных цветов. По контрасту с нижней драматической частью плаката верхняя, где в белых одеждах изображен имам Хусейн на белом коне и ряды его обезглавленных соратников, полна свечения. Соотношение вопросов религиозного и политического в такого рода произведениях сложно вычленировать однозначно. Однако судя по особенному уважению к плакатам этого периода и их создателям в современной иранской культуре, можно сказать, что в общественном сознании они воспринимались практически как сакральные

20. Chelkowski, P. "The Art of Revolution and War: The Role of the Graphic Arts in Iran," in Shiva Balaghi and Lynn Gumpert (eds) *Picturing Iran: Art, Society and Revolution*, p. 122. London: I. B. Tauris.

объекты²¹. Искусство в трагическое десятилетие после революции сконцентрировалось на языке пропаганды, подаваемой через призму религиозного, однако такая риторика не могла существовать постоянно.

Уже к концу 1980-х намечаются попытки поменять взгляд и направление развития искусства. Результатом стали биеннале 1991 и 1993 гг., в рамках которых художники стремились в том числе вербально проговорить пути дальнейшего движения и необходимый для этого арсенал средств. В основном художники сходились во мнении, что некий «традиционализм» и особый культурный код — неизбежная и важная часть создания нового иранского языка, однако вновь зазвучали разговоры о необходимости сделать его более универсально понятным и встраиваемым в глобальную, мировую художественную среду²². Неудивительно, что художники Саккахане вновь получили известность, их искусство «вспомнили» и оценили вновь. Самое широкое, разнообразное и интересное направление в современной художественной среде Ирана — т.н. «неотрадиционализм», в рамках которого можно встретить работы художников, вдохновляющихся экспрессионизмом, символизмом, абстракционизмом и реализмом, иногда на грани сюрреализма. Однако вне зависимости от избранного художественного языка, мастера концентрируются на содержании, отражающем важные для иранского культурного кода категории: шиизм, эпос, история.

Художники продолжают активно работать с религиозной тематикой, которая дает необходимый материал для активного эмоционального вовлечения зрителя. Разнообразие стилей, направлений, подходов демонстрирует знаковая выставка «Ашūra с точки зрения художников современности», прошедшая в 2019 г. в музее имама Али в Тегеране, на которую были отобраны работы 30 наиболее известных художников Ирана²³. Уже тот факт,

21. Gruber, C. (2009) "Media/ting Conflict: Iranian Posters from the Iran-Iraq War (1980–88)", in J. Anderson (ed.) *Crossing Cultures: Conflict, Migration, Convergence, Proceedings of the 32nd Congress of the International Committee of the History of Art*, p. 687. Melbourne: Melbourne University.

22. Keshmirshakan, H. (2006) "Discourses on Postrevolutionary Iranian Art: Neotraditionalism during the 1990s", *Muqarnas* 23: 141–142.

23. <https://ifpnews.com/tehran-hosting-exhibition-of-contemporary-ashura-paintings/> [accessed on 02.01.2023].

что работы классиков²⁴ объединены религиозной темой, заслуживает отдельного внимания. Выставка представила столь широкий спектр художественных взглядов на заданную тему, что многие работы с трудом совмещаются в едином пространстве. Любопытно, что практически все художники стремятся передать не столько само событие, сколько общее настроение, которое оно призвано вызывать, стараясь добиться этого отвлеченными, абстрактными приемами. Алая полоса горизонта как единственный элемент на абсолютно темном холсте; хаотичные красные пятна, сдавливающие угадывающийся силуэт воина; светящиеся белые треугольники-флаги на фоне черной, будто надвигающейся, пастозно написанной массы; беспорядочно наложенными мазками переданное предчувствие бури в покрытой мраком ночной пустыне... Художники в основном используют иносказательный язык, чтобы передать трагическое предчувствие беды и временную победу зла.

Однако существует и прямо противоположный, подчеркнуто реалистичный подход, наиболее известным апологетом которого на данный момент является иранский мастер Хасан Рухоламини (р. 1985), выставка которого открылась в Москве в начале февраля 2023 года (ил. 6). Художник отдельно подчеркивает, что видит цель своего творчества в подробном, подтвержденном историческими свидетельствами рассказе, несущем эмоционально заряженную образовательную идею. Его живопись обращается к религиозной истории мусульман. Он стремится объединить намеренный реализм изображения с остротой тем, призванных вызвать в зрителе болезненное сопереживание, всколыхнуть возвышенное чувство гордости, сопричастности великому. Его стиль построен на сочетании универсальных приемов европейской живописи, таких как композиция и драматическое, «театральное» освещение, и хитростях национальной «живописи кофеен» — доведении до гротеска эмоционального накала работы. Рухоламини честно признается, что для него важен масштаб полотен, т.к. привычный зрителю формат не позволяет достичь необходимого эффекта. Художник стремится не просто рассказать — он хочет оглушить зрителя, вызвать в нем подъем самых болезненных и светлых чувств, беря на себя символически функции сказителя-пардехдара (ил. 5).

24. Некоторые имена: Казем Чалипа, Хусро Хосрави, Хабибулла Садеги, Розита Ша-раф Джахан, Резван Садегзаде, Эсфендияр Ахмедие, Мохаммад Пазуки и др.



**Ил. 5. Фото с выставки Хасана Рухолами́ни в ГМВ. По центру —
полотно «Битва за воду» 2020 г. с изображением Аббаса ибн
Али**



**Ил. 6. Фото с выставки Хасана Рухолами́ни в ГМВ. По центру —
полотно «Рождение Фатимы», 2020 г.**

Можно двояко оценивать художественные достоинства работ мастера, однако иногда кажется, что здесь, как и ранее в Иране, они вторичны относительно важности изложения идеи, а европейские средства изображения нужны только для создания более универсального языка передачи сообщения. Другой вопрос, что западному зрителю его работы могут показаться чрезмерно реалистичными, академически выверенными, «классическими». Тем интереснее, что в Иране творчество Рухолами́ни, напротив, критикуют за детализированную манеру письма, которая не оставляет места иносказательному. В открытой дискуссии с художником наиболее острые споры были вызваны допустимостью подобного метода для передачи священной истории и ее героев. Большинство критиков волнует вопрос, не станут ли со временем работы художника «последней инстанцией», тем окончательным, принятым и духовенством и зрителями вариантом прочтения исторических событий и изображения их героев, который считается недопустимым с точки зрения мусульманской идеологии. Главный аргумент: мы можем высказывать предположения, но не имеем права говорить уверенно, в то время как стиль художника не оставляет зрителю вариантов, он декларирует истину, которой не существует. Рухолами́ни, со своей стороны, настаивает на необходимости представить не только «молитвенный» или «повествовательный», но и «эпический» подход, сравнимый с историческим кинематографом, считая его единственно верным для тех масштабных целей, которые он перед собой ставит.

Фигуративный характер иранского искусства был подготовлен самим характером развития общества, культуры и вкусов страны начиная с XIX в. Активное влияние европейской художественной школы вкупе с низкими уровнем образования и глубокой бытовой набожностью населения привел к естественной необходимости создания иллюстративных работ на темы священной истории. Новые технические средства конца XIX — начала XX в. позволили максимально разнообразить спектр изображений: фотоколлажи, литографии, портативные картины-парде, карманные «иконы» и др. В основном они отличались наивным стилем, яркими красками и сюжетной насыщенностью. Победа Исламской революции в 1979 г., последовавшая за ней война с Ираком 1980–1988 гг. всколыхнули новую волну искусства, рассчитанного на массовую аудиторию, в котором тема религиозного тесно связывалась с непростой историей страны и идеей новых мучеников — солдат

и борцов с режимом. Современная иранская живопись продолжает обращаться к событиям священной истории, однако существуют две тенденции в ее интерпретации: иносказательная, основанная на достижениях иранского искусства середины XX в., ориентированного на западный модернизм, и радикально реалистичная, «эпическая». Оценка такой живописи иранскими специалистами и зрителями неоднозначна: первые критикуют ее за уверенную категоричность, невозможную в рамках мусульманской истории, вторые в основном относятся с восхищением.

Библиография / References

- Большаков О. Ислам и изобразительное искусство // Труды Гос. Эрмитажа, т. X. 1969. С. 142–153.
- Грабар О. Формирование исламского искусства. Москва: ООО Садра, 2016.
- Гусейнова Д. Сакрализация сценического пространства // Исламоведение. 2019. Т. 10. № 2. С. 91–102.
- Кононенко Е. Подлинники, имитации, подделки на ближневосточном антикварном рынке // Оригинал и повторение. Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока (Искусство Востока. Вып. 5). М., 2014. С. 71–93.
- Коротчикова П. Каджарское полотно со сценой битвы из собрания Государственного музея Востока, Москва // Terra Artis. Искусство и дизайн. СПб: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, 2022. № 1. С. 135–143.
- Коротчикова П., Кулланда М. Роскошь заката: Иран эпохи Каджаров (конец XVIII — 1925) // Каталог выставки. Москва: ГМВ, 2021.
- Стародуб Т. Истоки изобразительного искусства исламского мира // Вестник Международного института центральноазиатских исследований. 2021. С. 17–22.
- Стародуб Т. Изображение неизобразимого. О специфике арабо-мусульманского визуального искусства // Одиссей. Человек в истории. 2003. Вып. 15. С. 368–373.
- Тульпе И. Монотеизм и проблема изображения // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2011. № 3–4. С. 31–39.
- Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана (Формирование принципов изобразительности). Москва: Наука, 1989.
- Chelkowski, P. “The Art of Revolution and War: The Role of the Graphic Arts in Iran”, in Shiva Balaghi and Lynn Gumpert (eds) *Picturing Iran: Art, Society and Revolution*, pp. 127–140. London: I. B. Tauris.
- Ekhtiar, M. and Rooney, J. (2000) “Artists of the Saqqakhana Movement (1950s–60s)”, in *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art [http://www.metmuseum.org/toah/hd/saqq/hd_saqq.htm, accessed on 08.01.2023].
- Gruber, C. (2009) “Media/ting Conflict: Iranian Posters from the Iran-Iraq War (1980–88)”, in J. Anderson (ed.) *Crossing Cultures: Conflict, Migration, Convergence, Proceedings of the 32nd Congress of the International Committee of the History of Art*, pp. 684–688. Melbourne: Melbourne University.

- Gumpert, L. (2002) "Introduction", in Shiva Balaghi and Lynn Gumpert (ed.) *Picturing Iran: Art, Society and Revolution*, pp. 11–17. London: I. B. Tauris.
- Keshmirshekan, H. (2006) "Discourses on Postrevolutionary Iranian Art: Neotraditionalism during the 1990s", *Muqarnas* 23: 131–157.
- Khosronejad, P. (2019) "The Ahl-I Beyt Bodies: The Mural Paintings of Lahijan in the Tradition of Persian Shiite Figurations", in B. Meyer, T. Stordalen (eds) *Figuration and Sensations in Judaism, Christianity and Islam*, pp. 172–183. London: Bloomabury Academic.
- Marzolph, U. (2011) "The Pictorial Representation of Shi'i Themes in Litofgraphed Books of the Qajar Period", in P. Khosronejad (ed.) *The Art and Material Culture of Iran Shi'ism: Iconography and Religious Devotion in Shi'i Islam*, pp. 72–101. London: I. B. Tauris.
- Zakeri, S. (2021) "The Saqqa-khaneh Calligraphy Painting Movement in Iran", *Barcelona, Research, Art, Creation* 9(3): 267–293.

МАРИЯ ЛЮТАЕВА

Религия, детство и гендер: графический роман Маржан Сатрапи «Персеполис»

DOI: <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-1-213-246>

Maria Lyutaeva

Religion, Childhood, and Gender in Marjan Satrapi's Graphic Novel "Persepolis"

Maria Lyutaeva — Vladimir State University Named after A. G. and N. G. Stoletovs (Vladimir, Russia). liutaeva@yandex.ru

The article analyzes several aspects of the representation of the phenomenon of religion in M. Satrapi's graphic novel "Persepolis". The artistic material offers an original form of observation of religion in the socio-political and cultural context of Iran from 1980 to 1994, i.e. describes the events of the Islamic Revolution, the Iran-Iraq War and the post-war period in the Islamic Republic of Iran. Represented in a minimalist black-and-white style, the autobiographical comic shows the transformation of children's religiosity, offers the experience of "lived religion", and reveals various cultural codes: ancient Iranian Zoroastrianism, Islam, Christianity, feminist ideology, philosophical humanism. The focus is on issues of personal identity, the oppositions good/evil, freedom/pressure, native/foreign, subjective expectations/objective structures. The question of legitimacy of "oppression" becomes the dominant feature of reflection on religion. This issue is especially acute in the visualization of the artist's rejection of the requirements of the Islamic dress code (hijab) and the prescribed normative behavior for women. The form of graphic narrative on the one hand reveals the existence of "invisible" forms of religion (conversations with God, prayers, dreams, experiences of family and cultural memory) and offers an alternative (protest) version of religion as a personally significant way of life.

Keywords: M. Satrapi, graphic novel, visual rhetoric, children's religiosity, Zoroastrianism, Islam, female identity.

В НАСТОЯЩЕЕ время комиксы, в том числе графические романы как одно из направлений современного творчества, выделены специалистами в самостоятельную область, находящуюся на пересечении изобразительного искусства, литературы и массмедиа. Графический роман-автобиография Маржан Сатрапи¹ «Персеполис» (*Persepolis*, 2000–2003), завоевавший мировое признание и снискавший высокие оценки экспертного сообщества, заслуживает внимания и со стороны исследования актуализированных в нем социально-философских и религиозных проблем, раскрываемых посредством синтеза визуального и повествовательного уровней. «Персеполис» был написан на французском языке и издан в 2000–2003 гг., он удостоен многочисленных наград², переведен как минимум на 24 языка, однако из-за запрета властей отсутствуют его официальный перевод и издание в Иране. Среди тем, получивших разработку в романе и нашедших отклик в научных исследованиях, следует назвать проблемы идентичности (личной, культурной, гендерной), межкультурного диалога, войны, политики и религии, памяти³.

В круг задач данного исследования входят анализ и интерпретация визуальной риторики, экспликация актуализированных в романе вопросов трансформации детской религиозности и проблемы гендерной идентичности в соотношении с религией. При этом очевидным фактом является взаимосвязь религиозной проблематики с социально-политическими проблемами. В качестве теоретико-методологической основы используются семиологический анализ визуального материала, предложенный У. Эко, и дискурс-анализ (Н. Фэркло, Р. Водак), направленный на выявление авторской идеологии как системы ожиданий в культурно-историческом контексте. Обозначенные методы решают задачу комплексного рефлексивного анализа произведения искусства. Подобно тому, как между лингвистической и социальной струк-

1. Маржан Сатрапи (Marjane Satrapi, род. 1969) — франко-иранская писательница, иллюстратор, кинорежиссер.
2. В 2001–2002 гг.: призер Ангулемского фестиваля (*Angoulême Coup de Coeur Award*), звание лауреата Премии мира имени Фернандо Буэсы 2003 года в Испании (*Fernando Buesa Peace Prize, Spain*), адаптация комикса в анимационный фильм (2007) завоевала приз жюри Каннского фестиваля (*Festival de Cannes*, 2007).
3. Schroeder, H. L. (2010) *A Reader's Guide to Marjane Satrapi's Persepolis*, pp. 119–129. Berkeley Heights, NJ: Enslow Publishers.

турой существует тесная связь, так визуальные художественные решения вплетены в контексты социума. На этом основывается стратегия интерпретации произведения искусства, выработанная еще Э. Панофским, т.е. экспликация фактического, понятийно-тематического, культурно-исторического смысла⁴. А.К. Флорковская выявляет ряд ключевых проблем, возникающих при анализе актуального искусства, связанного с религией, включая презентацию и репрезентацию религиозных мотивов, художественное цитирование, доминирование христианского философско-культурного контекста⁵.

Перспективно рассмотрение данной проблематики с точки зрения феномена «живой религии» (*lived religion*). Этот подход фокусируется на том, каким образом происходит включение религии в контекст повседневности, ее проявление в ежедневных практиках, одежде, образе жизни, гендерной идентичности, личной интерпретации, в том числе через искусство⁶.

Отдельного внимания заслуживает теоретико-методологический подход, разработанный Н. Луманом, описывающий искусство как особую аутопойетическую систему⁷. Он включает анализ различий, базирующийся на специфической избирательности коммуникации, заключающийся в выявлении оппозиций и коммуникативных кодов, когда то или иное произведение, в случае своей коммуникативной успешности, оказывается включенным в социальную систему искусства. Оно в то же время может рассматриваться и изолированно как система взаимосвязанных между собой форм, которые можно подвергнуть особому анализу. Произведение искусства представляет собой одновременно опыт «игры форм», а также пример «наблюдения второго порядка», дистанцирующегося от мира и подвергающего его художественной рефлексии.

4. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб.: Академический проект, 1999. С. 45–47.
5. Флорковская А.К. Религиозная тема в актуальном искусстве Москвы. 1990–2000-е // Художественная культура. 2020. № 4. С. 99.
6. Hughes, A. W., McCutcheon, R. T. (2022) *Religion in 50 Words. A Critical Vocabulary*, p. 153. London, N.Y.: Routledge.
7. Luhmann, N. (2000) *Art as a Social System*. Stanford, California: Stanford University Press.

«Автофикция» в формате черно-белого комикса

«Персеполис» М. Сатрапи классифицируют как графический роман (жанровое ответвление в системе комиксов как искусства) ввиду значительного объема и сложности проблематики, психологической проработки героев. Последовательное искусство комиксов (англ. *sequential art*, общепринятое определение данного вида искусства, предложенное У. Айснером в 1985 г.)⁸, осуществляет художественную коммуникацию особым образом: посредством панелей (*single panel, frame, box*), представляющих собой единство изображения, несущего основную функцию, и текста (*image-word mix*)⁹; композиции, макета страницы (*page layout*); пробелов (*gutter*) между панелями, обеспечивающими т.н. «закрывание», наличие пауз между изображениями.

Комикс М. Сатрапи (она сама называет свою работу именно так, отказываясь видеть в нем роман) является примером «автофикции», когда личные воспоминания автора подвергаются саморефлексии и преобразуются в нарратив, в данном случае графический¹⁰.

«Персеполис» выполнен в черно-белом цвете, рисунки минималистические, в них отсутствует передача объема и массы предметов. Стиль рисунков М. Сатрапи часто характеризуется критиками как «детский», «ребяческий» (*childish*). Автор комментирует выбор стиля желанием отобразить именно детские впечатления, взгляд ребенка на события Исламской революции (1979), реалии новообразованного государства Исламская республика Иран (далее — ИРИ), трагедию Ирано-Иракской войны (1980–1988), опыт обучения в Австрии и возвращения на родину. В предисловии к роману, а также в интервью М. Сатрапи отмечает болезненность воспоминаний, а также желание представить альтернативу официальным версиям происходивших событий и предложить свои уникальные их восприятие и оценку. Одна из целей, которые артикулирует автор, — создать «мост между культурами», нивелировать ассоциацию жителей Ирана со «страной зла» и действиями «кучки экстремистов»: посредством «взгляда маленького

8. Eisner, W. (2001). *Comics and Sequential Art*. Tamarac, Florida. Poorhouse Press.

9. Ibid. P. 7, 13.

10. Драгалюна Е.А. 2017.02.010. Грель и автофикция; Grell, I. (2014) *L'autofiction*. Paris: Armand Colin [<https://cyberleninka.ru/article/n/2017-02-010-grel-i-avtofiksitiya-grell-i-l-autofiction-paris-armand-colin-2014-128-p>, доступ от 28.12.22].

человека» и юмора проживается личная драма автора и осуществляется задача сохранения семейной и культурной памяти¹¹.

Черно-белый стиль, или, иначе, отсутствие цвета в рисунках не отвлекает наблюдателя и позволяет сделать акцент на важнейшем — драматизме событий и искренности передачи эмоций посредством линий, форм, соотношения черного и белого. Черно-белое изображение одновременно просто и способно производить более сильное впечатление, т.к. оно дистанцировано от повседневной реальности (в обычной жизни мы видим мир цветным). Любое черно-белое изображение семиотично («заведомо семиотический проект»), «несет в себе даже некую выразительную чрезмерность, дополнительную индексацию», отсылает к артхаусу, противопоставлено поп-культуре, сфере рекламы, гляцевым журналам. Как пишет Д. Ольшанский, «в нем уже имплицитно заложены оппозиции плюс/минус, ноль/единица, верх/низ, наличие/отсутствие»¹². Поскольку «Персеполис» позиционируется автором как автобиографический нарратив в контексте определенных событий в Иране, черно-белый формат демонстрирует также претензию на включение его в систему исторических описаний (монохромный стиль с XVI века традиционен для исторических хроник и фиксации новостей)¹³. Семиотически черно-белая палитра позволяет передать «поляризацию религиозных и этических феноменов», характерную для общественных настроений в период войн, революций и бедствий¹⁴.

Выбор черно-белого стиля комикса также отсылает и к зороастрийским парным антиномиям света и тьмы, добра и зла, истины и лжи, сохранившимся в культуре иранцев по настоящее время, хотя и включенными в новые культурные коды. В контексте этого мировоззрения материальный мир представляет собой «арену» борьбы между светлыми силами добра (приверженцы Ахуры) и темными силами зла (приверженцы Ангры), где каж-

11. Conversation with Marjane Satrapi and Art Spiegelman (19:09-19:46) [https://www.youtube.com/watch?v=rUmSAq5uNLY&list=PL-SMK9urGEX37GGvRno_qx8hZffIVW9-g&index=3, accessed on 27.12.22].

12. *Ольшанский Д.* Прибавочное изображение о выставке «ЧБ» в галерее «Модернариат» (14 октября — 23 ноября 2010) // *Артикульт*. 2011. № 1. С. 270 [<http://articult.rsuh.ru/articult-01-1-2011/d-a-olshansky-added-image-about-the-exhibition-black-white-gallery-modernariat-october-14-november-2.php>, доступ от 27.12.22].

13. *Пастуро М.* Черный. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 11.

14. *Сорокин П.* Человек и общество в условиях бедствий. СПб.: Издательский дом «Мирь», 2012. С. 127.

дый человек должен на всю жизнь и в каждом отдельном случае делать сознательный нравственный выбор, осуществляя триединство доброй мысли, добрых слов и добрых дел¹⁵.

Феномен трансформации детской религиозности

Проблема религии занимает особое место в романе М. Сатрапи и позволяет проследить динамику религиозности от понимания 10-летней девочки до отношений с религией молодой женщины. Маленькая Маржи очень религиозна и регулярно ведет интимные беседы с Богом. В начале повествования обозначается личный конфликт в данной области. Панель «Я верила в Бога, но в то же время мама, папа и я были очень продвинутыми и современными»¹⁶ (ил. 1) поделена пополам по вертикальной оси, она акцентирует оппозицию разума и веры, рационального и иррационального. Слева — изображения шестеренок и измерительных приборов, отсылающие к картезианской картине мира как часового механизма, они артикулируют математическое и естественно-научное описание мира. Витиеватый растительный орнамент на белом фоне справа отражает религиозное/ поэтическое/ магическое/художественное мировоззрение. Подобные «завитки» встречаются уже в искусстве Древнего Ирана до эпохи Ахеменидов¹⁷, такой орнамент также ассоциируется с традиционным орнаментом «арабески», характерным для декоративного убранства мечетей. Ш. Шукуров полагает, что растительный орнамент в визуальном мышлении мусульман «был прочно привязан к истинно религиозным формам сознания — входил в пространство мечетей и естественно сопологался с арабской графикой»¹⁸.

Фронтальное изображение и симметричная вертикальная ось усиливают статичность и неразрешимый внутренний «ступор» от раздвоения. Л. С. Выготский, анализируя психологический феномен формирования воли и освоения свободы у детей, отмечал проблематичность для них выбора при равновесии мотивов,

15. Гаты Заратуштры. Пер. с авест., вступ. ст., коммент. и приложения И. М. Стеблин-Каменского. СПб.: Петербургское востоковедение, 2009. С. 53.

16. Сатрапи М. Персеполис. СПб.: Бумкнига, 2021. С. 8.

17. Луконин В. Г. Искусство Древнего Ирана. М.: Искусство, 1977. С. 21.

18. Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана (Формирование принципов изобразительности). М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989. С. 168.

сравнивая ситуацию с анекдотом о «буридановым осле»¹⁹. Такой внутренний «раскол» не дает ощущения счастья и «душевного здоровья» юной героине, о чем мы можем судить по грустному выражению лица. Ситуация еще более проясняется при сопоставлении со следующей панелью «Я родилась в вере»²⁰ (в оригинале на фр. языке: *J'étais née avec la religion*; в англ. переводе: *I was born with religion*) (ил. 1).



Ил. 1. Сатрапи М. «Персеполис». С. 8.

Здесь изображен счастливый младенец, лежащий на молитвенном коврике для намаза (саджжада, джай-намаз). При анализе данной панели возникают в первую очередь следующие семантические ассоциации: в представлениях ислама новорожденный младенец обладает т. н. естественным (врожденным) состоянием «фитра». Это присущая каждому человеку от рождения вера в Единого Бога, «фитрат Аллаху», естественная предрасположенность души к религии²¹. Молитвенные коврики являются для мусульманина практически самостоятельным местом сферы религии, маркируют сакральное и профанное пространство. На коврике чаще всего изображена ниша с острием свода, который обращают во время молитвы в сторону Мекки (что условно представлено и на панели комикса). Необходимо иметь в виду, что исторически в исламе не существовало института церкви и свя-

19. Слярова Т.В. Понятие воли в педагогике, психологии, богословии. Возрастные кризисы как опорные точки развития воли в ребенке // Вестник ПСТГУ IV Педагогика. Психология. 2005. № 1. С. 120.

20. Сатрапи М. Персеполис. С. 8.

21. Коран. Перевод смыслов и комментарии В.М. Пороховой. М.: РИПОЛ классик, 2014. С. 644.

ценников, не характерны и бинарные оппозиции секулярное/сакральное²². Коврик становится, по выражению Ш. Шукурова, «символическим аналогом предельно сгущенного сакрального пространства мечетей»²³.

На рисунке «Я родилась в вере» изображен ребенок с раскинутыми в стороны руками, как бы доверяющий миру и обнимающий его. Этот древний жест отсылает также и к доисламским — зороастрийским — смыслам, соотносению тела человека и мира («Тело человека — подобие мира»)²⁴. Композиционно панель организована диагонально, что придает динамику изображению. Представляется интересным обратить внимание на «солнечный» ореол, который Сатрапи изображает вокруг головы себя-младенца (ил. 1) и Маржан, представляющей себя пророком²⁵ (ил. 2).



Ил. 2. Сатрапи М. «Персеполис». С. 8.

М. Сатрапи нигде в тексте и интервью не говорит о своей конфессиональной принадлежности, поэтому в этом вопросе приходится строить догадки, интерпретировать визуальные образы и текст романа. Существенным фактором, повлиявшим на мировоззрение иранской интеллигенции, можно считать идеологию

22. Мири С.Д. Религия в современном иранском обществе: размышления об отличиях общепринятого и секулярного // Революция и эволюция в исламской мысли и истории: сборник статей / Отв. ред. Ю.Е. Федорова. М.: ООО «Садра», 2020. С. 288.

23. Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана. С. 7.

24. Бертельс А.Е. Художественный образ в искусстве Ирана IX–XV вв. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1997. С. 39.

25. Сатрапи М. Персеполис. С. 8.

«неоахеменизма», инициированную в период правления Резы-хана Пехлеви. Ее идейное ядро составляют «имперские амбиции» Ирана, связанные с его доисламской историей династий Ахеменидов и Сасанидов. Как отмечает историк Ю. Н. Тимкин, в этот период шахи покровительствуют зороастризму, изучению Авесты, используют доисламскую мифологию, что проявилось в том числе в государственной официальной символике (герб династии, гимн Ирана)²⁶.

Солнечно-огненная символика прямо отсылает к зороастризму («ден маздесн», «вера маздаяснийская»), тем более что, называя себя пророком, Маржи говорит, что для своей религии позаимствовала правила у Заратустры (оригинал на французском: *bon comportement, bonne parole, bonne action*; в переводе на русск. яз.: правильное поведение, правильные слова, правильные действия)²⁷, а также к индоиранскому богу солнца Митре, изображавшемуся с солнечными лучами вокруг головы²⁸. Символика света имеет ключевое значение для зороастризма в понимании мира как благого творения (например, Ясна 31.7)²⁹. Трактовка универсума как «светоносного», а света как «чистой явленности» составляет основу классической мусульманской философии (мудрости) озарения (Хикмат ал-ишрак)³⁰. Также световой ореол вокруг головы устойчиво связан с зороастрийским фарром («хварено» Авесты), «светом, проникающим из светлого потустороннего мира “менок” в этот плотный мир “гетик” и озаряющий шахов и пророков»³¹.

Детская религиозность Маржан связана с народными праздниками, она называет их «зороастрийские»: праздник Огня (Праздник Саде/Джашне-Саде), отмечаемый в середине зимы, и Новруз («новый день»), персидский Новый год, отмечаемый 21 марта, корни которого также уходят к зороастризму и легендарному правлению Царя Джамшида из поэмы Шах-наме. Худож-

26. Тимкин Ю. Н. Идеология неоахеменизма в государственно-политической модернизации Ирана периода династии Пехлеви [https://www.gramota.net/materials/3/2016/3-1/43.html, доступ от 27.12.22].

27. Саграти М. Персеполис. С. 9.

28. Луконин В. Г. Искусство Древнего Ирана. С. 178.

29. Гаты Заратустры. С. 60.

30. Смирнов А. В. Светоносный мир: логико-смысловой анализ оснований философии ас-Сухравард // Ишрак: ежегодник исламской философии. № 2. М.: Восточная литература. 2011. С. 15–16.

31. Бертельс А. Е. Художественный образ в искусстве Ирана IX–XV вв. С. 36.

ница изображает популярную традицию прыжков через костры («Чакхаршамбесури»), которую проводили вечером последнего «предновогоднего» вторника, а также новогодний, накрытый скатертью стол (хафт-син, «семь синов»), с традиционными предметами на нем: свечи, зеркало, пророшенная пшеница, цветы, яблоки³². Традиционные иранские праздники для Сатрапи — это часть визуальной риторики семейного счастья, любви и близости. Им посвящены две небольшие панели (ил. 3)³³.



Ил. 3. Сатрапи М. «Персеполис». С. 9.

В детском мировоззрении Маржи запечатлена и тема пророчка, а также ее вариации: оратор, активист, революционер, политический лидер. Тема пророчества изображается М. Сатрапи единообразно на всем протяжении комикса. Это, прежде всего, распахнутые руки, обнимающие мир³⁴. Близкой по смыслу, но с большим акцентом на «идейность», настойчивость в продвижении определенной точки зрения, идеологии служит «поза оратора», т.е. изображение персонажа с поднятой вверх рукой и пальцем, указывающим в небо³⁵. С темой пророчества тесно связаны персидские представления об идеальном царе и городе, унаследованные от зороастризма, к примеру, в сюжете, по-

32. Рипинская П. Иран: 100 и 1 персидская история. «ЛитРес: Самиздат», 2021 [https://www.litres.ru/behruz-bahadorifar/iran-100-i-1-persidskaya-istoriya/, доступ от 27.12.22].

33. Сатрапи М. Персеполис. С. 9.

34. Там же. С. 9. С. 11.

35. Сатрапи М. Персеполис. С. 8, 16, 19.

священном царствованию культурного героя Йимы (перс. Джам, Джамшид) и его идеальному царству, где нет «ни холодного ветра, ни знойного, ни боли, ни смерти»³⁶. Так и религия, в которой Маржи видит себя пророком, запрещает болезни и социальное неравенство³⁷. К древнеиранским представлениям об идеальном городе, весне и благополучии отсылают изображения цветов жасмина, которые в повествовании М. Сатрапи связаны с образом бабушки. В зороастризме жасмин был «зримым воплощением» Бессмертных Святых, а в персидской поэзии тесно связан с мотивом миротворения, уподобления звездам, реализацией концепта единобожия (таухид) и красоты Божественного мира³⁸.

М. Сатрапи на страницах романа вспоминает свои диалоги и споры с Богом, которого она изображает антропоморфно, как белого бородатого старца с длинными волосами. Критики сравнивают ее Бога с мудрецом, напоминающим шедевры Микеланджело из Сикстинской капеллы³⁹. Для детей младшего школьного возраста (этот период и вспоминает М. Сатрапи в связи с идеей собственной миссии пророка) характерна подвижность границы между естественной картиной мира, преподаваемой в детском саду или школе и поощряемой взрослыми, и миром сверхъестественного, «невозможного», волшебного⁴⁰. На основании проведенных исследований Е. В. Субботский отмечает, что несмотря на понимание большинства детей 4-летнего возраста того, что «невозможное существует лишь в сказках», ведут они себя «так, как если бы невозможное было реальностью»⁴¹. «Невозможный» мир открывает перед ребенком «перспективу стать могущественным здесь и сейчас», также этот мир наделя-

36. Рейснер М. Л. Древнеиранские концепты и топосы в персидской классической поэзии (к проблеме культурной преемственности) // Революция и эволюция в исламской мысли и истории: сборник статей / Отв. ред. Ю. Е. Федорова. М.: ООО «Садра», 2020. С. 128.

37. Сатрапи М. Персеполис. С. 9.

38. Рейснер М. Л. Древнеиранские концепты и топосы в персидской классической поэзии. С. 119.

39. 10th Annual Bita Prize for Persian Arts: Marjane Satrapi (07:46-08:01) [https://www.youtube.com/watch?v=N2GlRjWh6DU&list=PL-SMK9urGEX37GGvRno_qx8hZffIVW9-g&index=5, accessed on 27.12.22].

40. Субботский Е. В. Неуничтожимость волшебного: как магия и наука дополняют друг друга в современной жизни. М.-Берлин: Директ-Медиа, 2015. С. 225.

41. Там же. С. 226.

ется и большей значимостью⁴². В статье «Малые дети и великий Бог»⁴³ писатель К. Чуковский обращает внимание, что религия дошкольников очень «буквальная», «материальная», соответствующая опыту и развитию ребенка, чуждая догматам и абстракциям. В романе М. Сатрапи Бог — это ее друг, добрый дедушка, с которым она беседует каждый вечер⁴⁴. В изображениях Бога у М. Сатрапи его атрибут — белый цвет. Иллюстрации художницы стилизованы под «детские рисунки», они и должны отразить именно детское восприятие. Бог обнимает и успокаивает героиню, дает ей ощущение спокойствия, надежности и безопасности. Можно обратить внимание на панель, где Бог укачивает Маржан, которая «утонула» в божественных объятиях⁴⁵ (ил. 3). Иллюстрации, включающие эпизоды диалога с Богом, лишены динамики, они транслируют ощущение гармонии посредством мягких линий, текучести, плавности, симметричности изображения.



Ил. 4. Сатрапи М. «Персеполис». С. 10.

В логике детской религиозности Маржан прогоняет своего Бога, когда он не вмешался в трагедию — гибель близкого родственника в результате смертной казни⁴⁶. Об этой особенности отношения

42. Там же. С. 228–229.

43. Чуковский К. Малые дети и великий Бог [https://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/articles/malye-deti-i-velikij-bog, доступ от 27.12.22].

44. Сатрапи М. Персеполис. С. 10.

45. Там же. С. 10, 55.

46. Там же. С. 72.

к Богу также пишет К. И. Чуковский: «...горе тому Богу, который глух к их мольбам! Они его отвергнут, забракуют, как и всякие другие дикари»⁴⁷.

Примечательно изображение Маржан, «изгнавшей» Бога из своей жизни⁴⁸. Это картинка — «дублер» к панели «Я родилась в вере». Можно отнести данное явление к эффекту смыслового повтора, удвоения сцены. В случае изображения «в вере» — это счастливая Маржи на белом фоне, принимающая и открытая миру, во втором случае эффект маленьких панелей на предыдущей странице, изображавших резкий разговор с Богом, создавали ощущение быстрого темпа, который внезапно обрывается рисунком, занимающим всю страницу, где мы видим Маржан — маленькую белую фигурку на фоне черного неба космоса, здесь та же диагональная композиция, та же поза с раскинутыми руками, но ощущение фрустрации, одинокого холода в космической бездне и богооставленности.

В главах, посвященных Ирано-Иракской войне и жизни в Австрии, Маржан не общается с Богом. Такие интимные беседы исчезают из ее жизни, нарратив наполнен тоской по родине, самоощущением «чуждости» и «вины»⁴⁹, а иранская идентичность проявляется в снах⁵⁰. По возвращении в Тегеран, после длительной депрессии и неудачной попытки суицида, прокомментированной врачом как «божественное вмешательство», происходит восстановление «контакта» с Богом: беседы с белым бородатым дедушкой трансформируются во внутреннюю веру и осознанную молитву. Визуальная интерпретация интериоризации религиозности представлена в сцене молитвы Маржан перед экзаменом по идеологии для поступления в университет. Риторика молитвы (сложенные руки, закрытые глаза) дополнена графической визуализацией мыслей в виде «завитков», волнистых линий. Сам экзамен М. Сатрапи передает минималистичным изображением диалога «лицом к лицу». На белом фоне изображены только два лица в профиль и прямой, направленный друг на друга взгляд, честный ответ о внутренних разговорах с Богом на персидском языке, ссылка на аят Корана «Мы сотворили человека и знаем,

47. Чуковский К. Малые дети и великий Бог. [<https://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/articles/malye-deti-i-velikij-bog>, доступ от 27.12.22].

48. Сатрапи М. Персеполис. С. 73.

49. Там же. С. 199.

50. Там же. С. 200.

что нашептывает ему душа. Мы ближе к нему, чем яремная вена» (К, 50:16) и его интерпретация как постоянное присутствие Бога в человеке⁵¹.

Женская идентичность и религия

Проблемы женского гендера, женской идентичности, феминизма наиболее часто привлекают внимание исследователей творчества М. Сатрапи. Большинство научных материалов посвящены анализу именно феминистского дискурса в «Персеполисе». Следует отметить, что в этом ключе исследуемый материал не является единичным примером. Так, фотографии Ширин Нешат (*Shirin Neshat*), Шади Гхадириан (*Shadi Ghadirian*) работают с многогранностью восприятия, отражения и переосмысления жизни женщин в мусульманском мире.

Феминистское движение в Иране условно делят на два направления: светский или либеральный феминизм (т.е. взгляд на статус женщин с либеральных позиций и идей гуманизма, он изначально был направлен на получение женщинами доступа к образованию, в частности в сфере точных наук и искусств, создание женских обществ, отмену обязательного ношения хиджаба)⁵² и религиозный (исламский) феминизм (более радикальный, критикующий официальное толкование Корана)⁵³. Символом феминистского движения в Иране считается головной платок, причем используется в таком качестве как сторонниками, так и противниками соблюдения норм исламской одежды⁵⁴. Как отмечают исследователи феномена протестной коммуникации, «протест должен быть представлен в яркой и визуализировано-доступной форме», что становится аналогом символически-генерализованного средства успешности коммуникации⁵⁵. Любой протест

51. Там же. С. 292–293.

52. Березина А. В. Культурологический анализ поэзии Форуг Фаррохзад и Сими Бехбахани в контексте проблематики женской идентичности. Диссертация ... кандидата культурологии. М., 2022 г. С. 22.

53. Там же. С. 39.

54. Аштари Б. Изменения в понимании «хиджаба» в процессе Исламской Революции. От религиозной обязанности до средства борьбы // Роль и положение женщин в Исламской Республике Иран. Сборник статей. М.: Институт востоковедения РАН, 2006.

55. Антоновский А. Ю. Человек бунтующий, будь видимым или умри! К визуализации семантики протестно-сетевой коммуникации // Новые социальные движения в се-

«чрезвычайно дорожит своей визуализированной историей», т.к. она «делает возможным его актуальное состояние и воспроизводство»⁵⁶. Комикс «Персеполис» открывается главой «Платок» (оригинал на фр. *Le Foulard*, на англ. яз. *The veil*). «Проблема хиджаба» в Иране в контексте прав женщин оказалась в фокусе общественного внимания начиная с 30-х годов XX века. Эта проблема еще более обострилась после Исламской революции 1979 года, она не потеряла своей актуальности и по настоящее время⁵⁷.

История ношения женщинами одежды, скрывающей тело и/или лицо уходит корнями в ассирийскую культуру, некоторые эксперты связывают эту традицию с установлениями Кира Великого (основателя династии Ахеменидов)⁵⁸. Семантически ношение «покрывала» маркировало женщин высокого социального статуса⁵⁹. Обоснование необходимости прикрытия тела женщины от взоров мужчин содержится в Коране. Значение слова «хиджаб» двойственно, оно может трактоваться как «покрывало» или как «завеса», причем второе значение более распространенное, в результате чего, по замечанию М. Мутаххари, у наблюдателей традиции, не знакомых с семантикой, складывается неверное впечатление о стремлении заточения женщин в домашней обстановке⁶⁰. Цель исламского покрывала заключается в ценности целомудрия и стремлении его сохранить как для женщин, так и для мужчин (Сура «Свет», К, 24:30-31, Сура «Сонмы», К, 33:60).

В XIX веке, в период правления Насер ад-Дин Шаха (1848–1896) из династии Каджаров, начинается активное взаимодействие Ирана с западным миром и культурой, которое продолжается его преемниками и пришедшим к власти в результате переворота 1921 года Реза-ханом, который в 1925 году занимает шахский престол и берет фамилию Пехлеви. Одними из ве-

тевую эпоху: статьи, интервью, экспертные заключения: монография / под ред. Бараш Р. Э. М.: Изд-во «Русское общество истории и философии науки», 2020. С. 103.

56. Там же. С. 106.

57. Осенью 2022 года в Иране прошла серия массовых протестов, спровоцированных гибелью 22-летней иранки Махсы Амини, которая была задержана полицией нравов за неправильное ношение платка. Хиджаб пошатнул Иран [<https://www.kommersant.ru/doc/5570019>, доступ от 27.12.22].

58. Esmail Zeiny, E. J., Yusof, N. M., Mahmoodi, K. (2013) "Bearers of Culture: Images of Veiling in Marjane Satrapi's Persepolis", *3L: The Southeast Asian Journal of English Language Studies* 19(2): 66.

59. Ibid.

60. Мутаххари М. Вопрос хиджаба. М.: ООО «Садра», 2012. С. 65.

дущих направлений политики Реза-шаха Пехлеви (1925–1941) были прозападная ориентация, отделение религии от политики, а также возрождение «величия древнего Ирана»⁶¹. Одним из государственных актов в 1936 году Реза Пехлеви, воодушевленный реформами К. Ататюрка в Турции, запретил женщинам ношение хиджаба в публичном пространстве, что вызвало противоречивое отношение населения. С одной стороны, прогрессивные городские женщины могли одеваться свободно на европейский манер, с другой — это привело к протестам и отказу религиозных женщин показываться на людях⁶². После победы Исламской революции в 1979 году правительство вновь меняет регламент норм исламского дресс-кода, с 1983 года по настоящее время иранским женщинам запрещается публичное появление без хиджаба, открытыми могут быть оставлены лишь кисти рук и овал лица⁶³. Так проблема ношения головного платка, как справедливо отмечает пишет Б. Аштари, со времен Реза-шаха «стала незаживающей раной в иранской политике»⁶⁴, а его семантика наполняется противоречивыми смыслами: фактор отсталости и препятствие прогрессу, символ женской добродетели и ислама, оппозиция шахскому режиму и «импортной культуре», пример дискриминации женщин в области свободы в выборе одежды и самопрезентации.

В начале нарратива обязанность носить головной платок представлена глазами юной Маржи. Она не понимает смысла резкой смены формы одежды и превращает это событие в мишень для насмешек: дети играют платками («я чудище тьмы», связывают их прыгают через них как через скакалку и т.п.). На самой первой иллюстрации комикса («Это я. Мне здесь 10 лет. На дворе 1980 год») Маржи изображена в платке, сидящей за партой с недовольным выражением лица и скептически изогнутыми бровями, акцентирующими негативные эмоции от ношения платка и унификации девочек, которых сложно отличить одну от другой (ил. 5).

61. Алиев С. М. История Ирана. XX век. М.: Ин-т востоковедения РАН: Крафт+, 2004. С. 175.

62. Milani, F. (1992) *Veils and Words: The Emerging Voices of Iranian Women Writers*. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press.

63. Ibid. P. 37–38.

64. Аштари Б. Изменения в понимании «хиджаба» в процессе Исламской Революции. От религиозной обязанности до средства борьбы. С. 56.



Ил. 5. Сатрапи М. «Персеполис». С. 5.

Маржан Сатрапи часто применяет метод дублирующих иллюстраций, позволяющих сравнить ее самоощущение, а также историческую, культурную и политическую ситуацию в разный период времени (например до и после Исламской революции)⁶⁵.

На страницах романа прослеживается эволюция женской идентичности и восприятие феминистского дискурса, воплощенного в отношении к платку. Часто разбираемая исследователями иллюстрация «Платок! Свобода!»⁶⁶ воплощает детский взгляд на женское движение в оптике дихотомии зла и добра. Горизонтальная панель, занимающая верхнюю полосу страницы, визуальнo делится на черную и белую части. Две группы женщин расположены симметрично. Они изображены в профиль, с поднятыми вверх руками, сжатыми в кулак (М. Сатрапи часто использует кулак, когда хочет продемонстрировать идейную борьбу, непримиримость, протест, глухость к «другому»), кричащие, как им кажется, противоречивые лозунги («Платок!»/«Свобода!»). Женщины в черных одеждах, у которых видны только лица и закрыты глаза, отражают религиозный фундаментализм и ассоциируются у Маржан с принуждением, «си-

65. Сатрапи М. Персеполис. С. 5, 6.

66. Там же. С. 7.

лами зла», во многом из-за семейного воспитания, светского и прогрессистского. Правая сторона панели рисует женщин в белом, борющихся за свободу, в числе которых мать художницы (ил. 6).



Ил. 6. Сатрапи М. «Персеполис». С. 7.

В многочисленных интервью Маржан Сатрапи указывает на проблему религиозной непримиримости, на то, что религия лишь один из факторов определения уникальности страны, но не отражает ее полностью⁶⁷. Противопоставление своих/чужих, истинного/ложного, высокого/низкого, а также апелляция к религии для поддержания политических целей характерны не только для Ирана. Например, она цитирует высказывание американского президента Дж. Буша, призывавшего читать Библию и бороться с «осью зла» (*axis of evil*), к которой относился и Иран, и указывает, что в Иране «то же самое»: «Читайте Коран. Мы будем бороться с Сатаной. Бог с нами»⁶⁸. М. Сатрапи называет это «риторикой религиозного фанатизма», универсальной проблемой, не относящейся конкретно к противостоянию Востока и Запада. Любопытно ее замечание, что если бы «нулевой меридиан» проходил не в Гринвиче, то страны Запада и Востока были бы распределены иначе. И вообще, мы всегда находимся по от-

67. Conversation with Marjane Satrapi and Art Spiegelman (48:27-49:00) [https://www.youtube.com/watch?v=rUmSAq5uNLY&list=PL-SMK9urGEX37GGvRno_qx8hZffIVW9-g&index=3, accessed on 27.12.22].

68. 10th Annual Bita Prize for Persian Arts: Marjane Satrapi (29:08-29:28) [https://www.youtube.com/watch?v=N2G1RjWh6DU&list=PL-SMK9urGEX37GGvRno_qx8hZffIVW9-g&index=5, accessed on 27.12.22].

ношению к кому-либо на западе, а к кому-то на востоке. Такой подход, отрицающий расовые, национальные и религиозные отличия между людьми, автор идентифицирует как базовую идею гуманизма⁶⁹.

Во 2-м томе М. Сатрапи продолжает разработку проблемы дресс-кода. Интересна иллюстрация маркирования женщин и комментариев, что «дресс-код превратили в идеологическое оружие»⁷⁰. В ходе протестных выступлений внутренний смысловой религиозный фактор как бы не учитывается. М. Сатрапи вновь использует симметричное деление панели на две части, где две трудно отличимые женщины, как в игре «найди отличия» (одинаковый рост, поза, выражение лица, чуть выглядывают пряди волос у женщины, изображенной справа), оказываются по разные стороны политической борьбы и дифференцируются по стилю одежды (ил. 7).



Ил. 7. Сатрапи М. «Персеполис». С. 80.

69. Ibid. (46:47–47:35).

70. Сатрапи М. Персеполис. С. 80.

Вопрос религиозного фундаментализма и ксенофобии поднимается в сцене инцидента с макаронами в христианском пансионе⁷¹. В иллюстрациях М. Сатрапи передает «закрытость» христианской монахини и намеренное обострение ситуации, воспринимаемое как желание принизить и указать, «кто здесь главный». Оппозиция иранцы/европейцы трансформируется в оппозицию бескультурность/культура, что вызывает всплеск эмоций девочки. Можно обратить внимание, что обе стороны не слышат друг друга и не проявляют культурную чуткость (*cultural sensitivity* — Мильтон Беннет). На иллюстрациях монахиня стоит, сначала закрывая телевизор; она выше Маржан и визуально доминирует над ней. На следующей панели — ракурс со спины, согнутые в локтях и прижатые к телу руки, птичий профиль, острый нос, агрессивный угол бровей и опущенные углы губ создают неприятное, враждебное ощущение еле сдерживаемого нервного напряжения и негатива. На изображении ниже молчаливая сцена переходит в словесную дуэль. Сначала высокомерно взирающая монахиня указывает («тыкает») Маржан, что все иранцы невоспитанны, выражая идеологию европоцентризма. В ответ на это Маржан обобщает грубый, простонародный взгляд на европейских монахинь как на женщин, которые в прошлом были проститутками. В финале сцены сама Маржан занимает «агрессивную позицию». Она грозит указательным пальцем обескураженной женщине, далее изображается сидящей спиной к зрителю и демонстрирует нежелание проявлять культурную эмпатию, интерпретируя поведение обиженной ее монахини Бриджит как религиозный экстремизм⁷².

По возвращении на родину у Маржан вновь обостряется вопрос ношения хиджаба, а также соблюдения правил поведения для женщин в публичном пространстве в соответствии с требованиями ислама (запрет на пользование косметикой, невозможность открывать волосы, демонстрировать украшения и т.п.). Исследовательница феномена моды Мари Гринде Арнтцен справедливо задается вопросом:

Мода не великодушна. Похоже, забота о собственном благополучии и инстинкт социального выживания оказываются сильнее рас-

71. Там же. С. 183.

72. Там же. С. 183–184.

судка и альтруистических порывов. Даже тревога о будущем отступает перед желанием хорошо выглядеть здесь и сейчас. Мы готовы украшать себя до смерти.... Что в моде такого, что она ослепляет нас? Что в человеке такого, что заставляет его ценить наряды больше, чем саму жизнь?⁷³.

Так Маржан, жившая в детстве в светском Иране (до Исламской революции), посещавшая до 10 лет французский лицей, далее учившаяся в юности в Австрии, освоила европейский социальный код, подразумевающий, что с помощью вещей люди самовыражаются. С точки зрения исследователей феномена моды, наша внешность отражает то, что происходит у нас на душе⁷⁴; для женщин — это возможность продемонстрировать свою оригинальность, подлинность, эксклюзивность, силу, свободу, независимость⁷⁵. Примечательно, что М. Мутаххари в предисловии к работе «Вопрос хиджаба» различает оппозиции хиджаб/нагота, ислам/западная культура («культура наготы»), целомудрие/порочность⁷⁶. Для Маржан и женщин, считающих себя прогрессивными, выступающих против обязательного ношения хиджаба, оппозиция иная. Это противопоставление хиджаба и моды, свободы самопрезентации. Одежда, которую выбирают люди, является частью процесса самоидентификации, а «формирование личности является первоочередным проектом человека»⁷⁷. Мода является особым коммуникативным средством, которого, как считает Маржан Сатрапи и ее единомышленницы, лишены иранские женщины.

Об этом сигнализируют иллюстрации-дублеры «Наше публичное и наше частное поведение не имели друг с другом ничего общего ...» (ил. 8)⁷⁸.

73. Арнтцен М.Г. Дресс-код. Голая правда о моде. М.: Ад Маргинем Пресс, 2022. С. 7–8.

74. Там же. С. 93.

75. Там же. С. 93–94.

76. Мутаххари М. Вопрос хиджаба. С. 4.

77. Арнтцен М.Г. Дресс-код. Голая правда о моде. С. 116.

78. Сатрапи М. Персеполис. С. 314.



Ил. 8. Сатрапи М. «Персеполис». С. 314.

В публичной сфере женщины следуют требованиям исламского права, это внешнее подчинение, вызывающее отторжение и протест. В неформальной обстановке женщины могут позволить представить себя, так как им хочется. Это не только выбор одежды, макияжа, прически, но и свободные непринужденные позы, улыбающиеся лица, в отличие от иллюстрации в университетском пространстве, создающей впечатление сутулых, пугающе одинаковых женщин в униформах. В феномене функционирования моды заложен аспект, сближающий ее с системой искусства, которая как система коммуникаций кодируется различием красивый/уродливый⁷⁹. Мода тоже ориентируется на критерий красоты, в ее сущности заложено стремление по-

79. Luhmann, N. *Art as a Social System*, pp. 190–191.

казывать красивое и скрывать уродливое⁸⁰. Здесь Маржан и ее подруги демонстрируют свое желание и способность быть красивыми. А сама красота в различных культурах (в т. ч. в иранской) тесно связана с женственностью. Например, в зороастризме «вера маздаяснийская» представляется в образе прекрасной молодой девушки⁸¹. Образцы описания телесной красоты широко представлены во всех жанровых формах классической персидской поэзии начиная с момента ее возникновения в IX веке⁸², а также занимают важное место в новоперсидских поэмах «Шахнаме» Фирдоуси, «Вис и Рамин» Гургани, «Лайли и Маджнун» и «Хусрав и Ширин» Низами⁸³. В классической персидской поэзии телесная красота связывается с божественным, в суфизме становится метафорой сокрытой и истиной красоты Бога⁸⁴. Феномен красоты «вызывает желание мыслить о добре и благе», отсылает к знаменитому хадису «Бог — это красота, и он любит красоту, хочет увидеть благотворное воздействие красоты на своих рабов», а создание красоты выступает формой поклонения⁸⁵. Через красоту человек становится способен выйти за рамки реальности, увидеть «частицы красоты» Бога духовным зрением — «глазами сердца».

Подводя итог рассмотрению проблемы ношения хиджаба, можно выявить ключевую оппозицию, составляющую доминанту общественного конфликта. Если власти с помощью хиджаба защищают целомудрие, стремятся оградить от нежелательных соблазнов и мужчин, и женщин, то прогрессивные женщины борются за красоту и свободу самовыражения. Если исламское право ориентируется на систему религии, то протестующие женщины борются за возможность коммуникации через визуальность, они ориентируются на код систем искусства и моды, на европейское понимание индивида как отличающегося от других, стремящегося к оригинальности. Причем данное противоречие чувствует сама Маржан. Когда администрация

80. Арнтцен М. Г. Дресс-код. Голая правда о моде. С. 122.

81. Чалисова Н. Ю. Красота по-персидски. «Собеседник влюбленных» Шараф ад-Дина Рами. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2021. С. 26.

82. Там же. С. 23.

83. Там же. С. 42.

84. Там же. С. 66.

85. Аллахи Х. А. А. История иранского искусства. СПб.: Петербургское востоковедение, 2007. С. 224.

университета в ходе лекции «религиозная нравственность»⁸⁶ выдвигает требование носить более длинные капюшоны и менее широкие штаны (т. к. в этом сезоне широкие штаны оказались в моде), Маржан выступает с провокационным вопросом «Религия борется за наше целомудрие или просто противостоит моде?»⁸⁷.

Религиозные мотивы и система искусства

На фоне женского вопроса в XX веке творчество выделяется в самостоятельную проблему. Целая плеяда женщин-поэтесс боролась в Иране за признание («я — поэт»), многие иранки использовали литературу для выражения своих общественных взглядов⁸⁸. Творчество М. Сатрапи можно рассматривать в этом контексте как художественное самовыражение и свободное высказывание личной социально-политической точки зрения через искусство. В Иране распространен ислам джафаритского толка (джафаритский мазхаб, шиитский мазхаб), в нем не запрещены изображения животных и людей⁸⁹.

Репрезентация специфики взаимодействия систем религии и искусства в контексте комикса М. Сатрапи прослеживается в следующих аспектах. Во-первых, обнаруживается противоречие в подключении к системе искусства девушек, обучающихся в Тегеранском университете. Для освоения профессии им необходимо изучить анатомию и уметь рисовать обнаженную фигуру, что становится невозможным в пространстве университета, т.к. противоречит исламским нормам. М. Сатрапи изображает это с присущим ей юмором, когда девушки вместо фигуры разглядывают со всех сторон черную драпировку (ил. 9)⁹⁰.

86. *Сатрапи М.* Персеполис. С. 305.

87. Там же. С. 306.

88. *Березина А.В.* Культурологический анализ поэзии Форуз Фаррохзад и Сими Бехбахани в контексте проблематики женской идентичности. С. 27.

89. *Белов А.А.* Смысловые доминанты современного иранского кинематографа. Диссертация ... кандидата философских наук. М., 2019. С. 41.

90. *Сатрапи М.* Персеполис. С. 308.



Ил. 9. Сатрапи М. Персеполис. С. 308.

Во-вторых, в качестве аспекта взаимодействия религии и искусства на страницах комикса необходимо отметить актуализацию культурных кодов, характерных для европейского искусства и религии. Как пишет А. К. Флорковская относительно произведений искусства, созданных в европейском контексте, для них всех будет характерно обращение к «широкой христианской традиции, хотя и не всегда осознаваемой»⁹¹. В интервью М. Сатрапи объясняет использование в своем творчестве христианской визуальной символики ориентацией на гуманистические идеи, представляющиеся ей универсальными и космополитичными. Не случайны в данном ключе «цитаты» шедевров Микеланджело. Во-первых, это образ Бога — седовласого старца, о котором уже упоминалось выше. А также неоднократная апелляция к «Пьете» Микеланджело⁹². Л. М. Баткин называет Микеланджело «единственным подлинно трагедийным ренессансным художником»⁹³. Мраморная скульптура «Пьета» (1498–1500), относящаяся к ранним работам мастера и заслужившая признание еще у современников, по свидетельствам, приводимым Дж. Вазари, воплотила смысловую доминанту достоинства, красоты и скорби⁹⁴. Пьета (итал. жалость, сострадание) относится к иконографическому типу «Оплакива-

91. Флорковская А. К. Религиозная тема в актуальном искусстве Москвы. 1990–2000-е. С. 99.

92. Сатрапи М. Персеполис. С. 158, 290.

93. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1995. С. 322.

94. Вазари Д. Великие художники: избранные жизнеописания. М.: «Издательство АСТ». 2020. С. 323, 390.

ние Христа», но, в отличие от других вариантов, включает только Пресвятую Деву и умершего Христа, лежащего у нее на коленях⁹⁵. Образ Богоматери в иконографии данного сюжета, как отмечает О. В. Гусакова, несет в себе визуальное изображение чувства боли, страдания, скорби, а также покорности и смирения перед Божественной волей⁹⁶. Уильям Э. Уоллес также акцентирует доминанту достоинства и покорности: как считает этот исследователь, внешнее выражение внутреннего спокойствия Богоматери свидетельствует о том, что она знает, что это Сын Божий; это транслирует уверенность в победе Христа над смертью⁹⁷.

М. Сатрапи использует «Пьету» Микеланджело как основу для своей экзаменационной работы на тему «Мученики» (ил. 10). Для соответствия контексту Исламской Республики Иран она «одевает» фигуры в чадру и военную форму соответственно и дополняет композицию тюльпанами. Визуально панель транслирует все ту же идею сдержанной скорби. М. Сатрапи сохраняет контраст между фигурами Марии и Христа, использованный Микеланджело (одетая фигура Марии / обнаженное тело Христа), но решает его в цветовом контрасте (черная фигура матери в чадре / белая фигура погибшего воина). Необходимо отметить, что культ мучеников занимает особое место в джафаритском мазхабе, в котором мученическая смерть является высшим свидетельством веры⁹⁸. Так риторика образа «Пьеты» демонстрирует универсальность общечеловеческой трагедии матери, оплакивающей потерю сына.

Рефлексия над ужасами революции и войны принимает форму множественного изображения черепов (традиционный символ смерти, бренности человеческого бытия в христианском искусстве)⁹⁹, например, при изображении пожара в кинотеатре «Рекс» 19 августа 1978 г.¹⁰⁰, погибших иранских солдат (ил. 11)¹⁰¹.

95. Гусакова О. В. Словарь западноевропейского религиозного искусства. СПб.: ОАО Издательство «Аврора», 2009. С. 211.

96. Там же. С. 181.

97. Wallace, W. E. (2010) *Michelangelo. The Artist, the Man, and His Times*, p. 24. N.Y.: Cambridge University Press.

98. Белов А. А. Смысловые доминанты современного иранского кинематографа. С. 42.

99. Апостолос-Каппадона Д. Словарь христианского искусства. Челябинск, Издательство «Урал LTD», 2000. С. 234.

100. Сатрапи М. Персеполис. С. 17.

101. Там же. С. 260.



Ил. 10. Сатрапи М. «Персеполис». С. 290.

В-третьих, в романе присутствуют прямые отсылки к персидскому искусству. Это цитаты искусства эпохи Ахеменидов, которое для демонстрации иранской идентичности играет ключевую роль, поскольку именно с этого периода, по мысли Х.А. А. Аллахи, «можно говорить об иранской художественной эстетике»¹⁰². М. Сатрапи в изображении властного дискурса и имперских амбиций шахов Ирана цитирует рельефы дворцового комплекса Персеполиса (VI–V вв. до н.э.), представляющих характерное для той эпохи многофигурное профильное изображение идущих воинов, эмблему Ахеменидской державы в виде коронованного божества с орлиными крыльями, знаменитую гробницу Кира Великого¹⁰³. Художница обращается и к эпосу «Шах-наме» Фирдоуси, использует сильный, героический женский образ Горд Аферид (Имя: *gurd* — герой и *afriti* — благословенная), борющейся с воином Сохрабом, для дипломной работы — макета Парка отдыха в Тегеране, посвященного иранским сказаниям (ил. 12)¹⁰⁴.

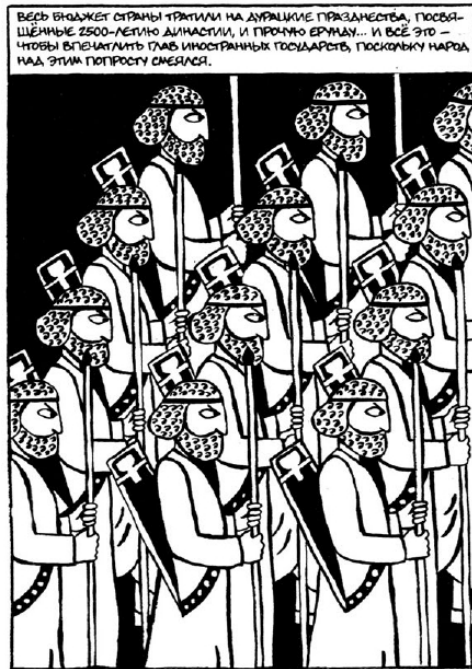
102. Аллахи Х.А. А. История иранского искусства. С. 88.

103. Сатрапи М. Персеполис. С. 29–30.

104. Там же. С. 338–340.



Ил. 11. Сатрапи М. «Персеполис». С. 17, 260.



Ил. 12. Сатрапи М. «Персеполис». С. 30, 338.

Заключение

В заключение хотелось бы найти и обозначить общие смыслы, универсальные «находки» автора в художественном решении и рефлексии о религии через искусство. М. М. Бахтин писал:

Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже... Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур¹⁰⁵.

Коммуникативно сложное произведение изобразительного искусства, так же как и глубокое литературное произведение, становится «открытым» для интерпретации, опирается на «интертекстуальную компетенцию читателя», постулирует сотрудничество и сотворчество наблюдателя¹⁰⁶. Рассуждая о роли религии в современной иранском обществе, Сейид Джавад Мири ставит вопрос об ожиданиях людей от религии, рассуждает о том, является ли религия «геометрическим центром социальной жизни», возможно ли описывать религиозную ситуацию в исламском обществе в рамках европейской дихотомии сакральное/секулярное, как она связана с властью и каков смысл «религии сердца»¹⁰⁷.

В романе «Персеполис» представлены личный, однако не одобряемый официальной властью взгляд на историю страны с 1980 по 1994 годы, отношение к описываемому контексту. Главный «нерв» в рефлексии художницы о религии — фактор внешнего принуждения. Это одна из центральных проблем в системе религии — различение внутреннего и внешнего уровней, т. е. коммуникаций, кодируемых различением известного и неизвестного, трансцендентного и имманентного, где медиумом является вера, и коммуникаций организационного уровня, функционирующего посредством производства решений (Н. Луман).

Как уже отмечалось выше, в исламе нет разделения на секулярное и сакральное, а требования к соблюдению норм ислам-

105. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 354.

106. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. С. 13.

107. Мири С. Д. Религия в современном иранском обществе: размышления об отличиях общепринятого и секулярного. С. 287–290.

ской одежды нацелены на сохранение добродетели целомудрия. Однако смешение религиозной и политической, властной коммуникации приводит к тенденции использования стратегии управленческих решений в сфере религии, для которой она неестественна. В Коране содержатся слова, что «нет принуждения в религии» (Коран, 2:256), поэтому «правление религии», считает Сейид Джавад Мири, «означает, что мы хотим на основе философского мировоззрения сделать религию не вне, а в самом сердце человека», «власть религии» происходит «из доброты и эстетики», она призвана «через дружбу, мудрость и любовь» включаться в парадигму управления¹⁰⁸. Если акцент смещается на правление, которое должно быть реализовано любыми способами, то религия «теряет сущность “нет принуждения”»¹⁰⁹.

В этом смысле идея рефлексии о религии М. Сатрапи — в акцентировании значимости личной коммуникации с Богом, естественной для каждого от рождения, являющейся частью личной идентичности, игнорирующей гендерные различия и формализованные нормы, реализующейся в творчестве, памяти и человечности. Эстетическое сообщение призвано заинтересовать наблюдателя, одновременно удивить, озадачив неоднозначностью, и убедить своей риторикой, которую можно дешифровать. В иллюстрациях М. Сатрапи через национальные визуальные коды (древнеиранское, исламское искусство) и образы мирового искусства визуализируется не догматика, но то, как религия «проживается» искренне самоопределяющимся индивидом: в молитвах и диалогах с Богом, снах, семейных праздниках, в отношении к одежде и правилам религиозного поведения, интерпретациях основных идей религиозных доктрин. Рефлексивное изображение неприятия властного дискурса в религии отражает в черно-белых тонах типичную для протестной коммуникации оппозицию субъективных ожиданий и объективных структур (институтов)¹¹⁰, восприятие себя «пассивным объектом чужого решения», а также желание защитить значимый и «находящийся под угрозой исчезновения “образ жизни”»¹¹¹.

108. *Мири С.Д.* Религия в современном иранском обществе: размышления об отличиях общепринятого и секулярного. С. 290.

109. Там же. С. 291.

110. *Антоновский А.Ю., Бараш П.Э.* Системно-коммуникативная теория и ее приложения: наука и протест. М.: Изд-во «Русское общество истории и философии науки», 2019. С. 259.

111. Там же. С. 240, 261.

Библиография / References

- Алиев С.М. История Ирана. XX век. М.: Ин-т востоковедения РАН: Крафт+, 2004.
- Аллахи Х.А.А. История иранского искусства. СПб.: Петербургское востоковедение, 2007.
- Антоновский А.Ю. Человек бунтующий, будь видимым или умри! К визуализации семантики протестно-сетевой коммуникации // Новые социальные движения в сетевую эпоху: статьи, интервью, экспертные заключения: Монография / под. ред. Бараш Р.Э. М.: Изд-во «Русское общество истории и философии науки», 2020. С. 103–124.
- Антоновский А.Ю., Бараш Р.Э. Системно-коммуникативная теория и ее приложения: наука и протест. М.: Изд-во «Русское общество истории и философии науки», 2019.
- Апостолос-Каппадона Д. Словарь христианского искусства. Челябинск, Издательство «Урал LTD», 2000.
- Артццен М.Г. Дресс-код. Голая правда о моде. М.: Ад Маргинем Пресс, 2022.
- Аштари Б. Изменения в понимании «хиджаба» в процессе Исламской революции. От религиозной обязанности до средства борьбы // Роль и положение женщин в Исламской Республике Иран. Сборник статей. М.: Институт востоковедения РАН, 2006. С. 54–62.
- Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1995.
- Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986.
- Белов А.А. Смысловые доминанты современного иранского кинематографа. Диссертация ... кандидата философских наук. М., 2019.
- Березина А.В. Культурологический анализ поэзии Форуг Фаррохзад и Сими Бехбахи в контексте проблематики женской идентичности. Диссертация ... кандидата культурологии. М., 2022.
- Бертельс А.Е. Художественный образ в искусстве Ирана IX–XV вв. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1997.
- Вазари Д. Великие художники: избранные жизнеописания. М.: «Издательство АСТ». 2020.
- Гаты Заратуштры. Пер. с авест., вступ. ст., коммент. и приложения И.М. Стеблин-Каменского. СПб.: Петербургское востоковедение, 2009.
- Гусакова О.В. Словарь западноевропейского религиозного искусства. СПб.: ОАО Издательство «Аврора», 2009.
- Драгалина Е.А. 2017.02.010. Грель И. Автофикция; Grell, I. (2014) *L'autofiction*. Paris: Armand Colin [https://cyberleninka.ru/article/n/2017-02-010-grell-i-avtofiksiya-grell-i-l-autofiction-paris-armand-colin-2014-128-p, дата обращения 28.12.22].
- Коран. Перевод смыслов и комментарии В.М. Пороховой. М.: РИПОЛ-классик, 2014.
- Луконин В.Г. Искусство Древнего Ирана. М.: Искусство, 1977.
- Мири С.Д. Религия в современном иранском обществе: размышления об отличиях общепринятого и секулярного // Революция и эволюция в исламской мысли и истории: сборник статей / Отв. ред. Ю.Е. Федорова. М.: ООО «Садра», 2020. С. 287–300.
- Мутаххари М. Вопрос хиджаба. М.: ООО «Садра», 2012.

- Ольшанский Д. Прибавочное изображение о выставке «ЧБ» в галерее «Модернариат» (14 октября — 23 ноября 2010) // *Артикульт*. 2011. № 1. С. 270–276 [<http://articult.rsuh.ru/articult-01-1-2011/d-a-olshansky-added-image-about-the-exhibition-black-white-gallery-modernariat-october-14-november-2.php>, доступ от 27.12.22].
- Пановский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб.: Академический проект, 1999.
- Пастуро М. Черный. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- Рейснер М.Л. Древнеиранские концепты и топосы в персидской классической поэзии (к проблеме культурной преемственности) // *Революция и эволюция в исламской мысли и истории: сборник статей* / Отв. ред. Ю. Е. Федорова. М.: ООО «Садра», 2020. С. 116–135.
- Рипинская П. Иран: 100 и 1 персидская история. «ЛитРес: Самиздат», 2021 [<https://www.litres.ru/behruz-bahadorifar/iran-100-i-1-persidskaya-istoriya/>, доступ от 27.12.22].
- Сатрапи М. Персеполис. СПб.: Бумкнига, 2021.
- Склярова Т.В. Понятие воли в педагогике, психологии, богословии. Возрастные кризисы как опорные точки развития воли в ребенке // *Вестник ПСТГУ IV Педагогика. Психология*. 2005. № 1. С. 114–133.
- Смирнов А.В. Светоносный мир: логико-смысловой анализ оснований философии ас-Сухранвард // *Ишрак: ежегодник исламской философии*. № 2. М.: Восточная литература. 2011. С. 14–27.
- Сорокин П. Человек и общество в условиях бедствий. СПб.: Издательский дом «Миръ», 2012.
- Субботский Е.В. Неуничтожимость волшебного: как магия и наука дополняют друг друга в современной жизни. М.-Берлин: Директ-Медиа, 2015.
- Тимкин Ю.Н. Идеология неоахеменизма в государственно-политической модернизации Ирана периода династии Пехлеви [<https://www.gramota.net/materials/3/2016/3-1/43.html>, доступ от 27.12.22].
- Флорковская А.К. Религиозная тема в актуальном искусстве Москвы. 1990–2000-е // *Художественная культура*. 2020. № 4. С. 92–126.
- Чалисова Н.Ю. Красота по-персидски. «Собеседник влюбленных» Шараф ад-Дина Рами. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2021.
- Чуковский К. Малые дети и великий Бог [<https://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/articles/malye-deti-i-velikij-bog>, доступ от 27.12.22].
- Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана (Формирование принципов изобразительности). М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989.
- Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016.
- 10th Annual Bita Prize for Persian Arts: Marjane Satrapi [https://www.youtube.com/watch?v=N2GIrjWh6DU&list=PL-SMK9urGEX37GGvRno_qx8hZffIVW9-g&index=5, accessed on 27.12.22].
- Conversation with Marjane Satrapi and Art Spiegelman [https://www.youtube.com/watch?v=rUmSAq5uNLY&list=PL-SMK9urGEX37GGvRno_qx8hZffIVW9-g&index=3, accessed on 27.12.22].
- Eisner, W. (2001) *Comics and Sequential Art*. Tamarac, Florida: Poorhouse Press.
- Hughes, A.W., McCutcheon, R.T. (2022) *Religion in 50 Words. A Critical Vocabulary*. London, N.Y.: Routledge.

- Luhmann, N. (2000) *Art as a Social System*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Milani, F. (1992) *Veils and Words: The Emerging Voices of Iranian Women Writers*. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press.
- Schroeder, H. L. (2010) *A Reader's Guide to Marjane Satrapi's Persepolis*. Berkeley Heights, NJ: Enslow Publishers.
- Wallace, W. E. (2010) *Michelangelo. The Artist, the Man, and His Times*. N.Y.: Cambridge University Press.
- Zeiny, E. J., Yusof, N. M., Mahmoodi, K. (2013) "Bearers of Culture: Images of Veiling in Marjane Satrapi's Persepolis", *3L: The Southeast Asian Journal of English Language Studies* 19(2): 65–74.

ОЛЬГА МИХЕЛЬСОН

Феномен религиозного конструирования в японском графическом романе (манге)

DOI: <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-1-247-267>

Olga Mikhelson

The Phenomenon of Religious Construction in the Japanese Graphic Novel (Manga)

Olga Mikhelson — St. Petersburg State University (Russia).
o.mihelson@spbu.ru

The Japanese graphic novel — manga, and the closely related genre of animated films — anime, have long ceased to be regarded as only commercial. Being indeed influenced by Western popular culture, manga and anime at the same time absorbed the rich artistic tradition of Japan. Post-war manga, as a result of more than half a century of its development, has become a significant part of both Japanese and world culture. The interest for the Japanese graphic novel goes far beyond Japan. One of the notable features of this medium is interest in religion. There are many Shinto ideas and allusions; at the same time, as in popular culture forms, the manga shows religious syncretism, and along with Buddhist, Taoist and Confucian images, the artists include the elements of other religions, primarily Christianity. At the same time, the manga authors construct their own religious plots and entire religious systems reflecting significant religious processes taking place in society and influencing modern religiosity. In the article a special attention is paid to the natural religion of Hayo Miyazaki, reactualizing ancient Japanese traditions.

Keywords: religion in manga and anime, natural religion, Miyazaki, Shintoism, religion and popular culture.

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-28-00920 «Постсекулярная религиозность и популярная культура: феномен вымышленных и пародийных религий», <https://rscf.ru/project/22-28-00920/>.

Вместо введения. Манга в культуре Японии

УСТОРОННЕГО наблюдателя, не знакомого с живописной традицией Японии, существует ряд стереотипов относительно японских графических романов, точнее называемых манга, и возникшей на их основе мультипликации — аниме. Во-первых, многим кажется, что манга и аниме — типичное порождение конюмеристского общества XX–XXI вв., на бегу поглощающего незамысловатые культурные продукты масс-маркета. Во-вторых, бытует представление о том, что манга — это нечто примитивное, что это простая история в картинках для ленивых людей, не способных прочесть литературное произведение. При детальном рассмотрении обе эти идеи оказываются в корне неверны. Манга действительно является неотъемлемой частью современной глобальной популярной культуры, но при этом она глубоко укоренена в японской художественной традиции. Исследователи спорят относительно ее истоков. Так, многие относят возникновение первых прототипов современной манги еще к XII в., когда мастер японской монохромной живописи и монах буддийской школы Тэндай Содзё Тоба (яп. Тоба Содзё) создал серию из четырех свитков «Веселые картинки из жизни птиц и зверей» (яп. «Тедзюгига»)¹. В период Эдо (1603–1868) широко распространяется ксилография — печать с помощью деревянных табличек, что позволило сделать изображения значительно доступнее. В XVII в. в городе Оцу, расположенном возле Киото и в VII в. бывшем столицей, получают популярность жанровые картинки оцу-э², которые также часто интерпретируются как прообразы современной манги.

Более того, своей популярностью сам термин манга обязан всемирно известному японскому художнику — Хокусая Кацусика³, классика жанра японской гравюры укиё-э, хорошо известному и в России по работе «Большая волна в Канагаве» и двум сериям видов на гору Фудзи. На протяжении своей жизни Хокусай издал 12 альбомов гравированных рисунков, а еще три вышли по-

1. Kinko, I. "Manga in Japanese History", in M. Wheeler (ed.) *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime*, p. 28. East Gate book.
2. Carroll, J. (2021) "Otsu-e: Japanese Folk Art Beloved by Picasso, Miro, Attracts New Attention", *Japan Forward* August 6 [<https://japan-forward.com/otsu-e-japanese-folk-art-beloved-by-picasso-miro-attracts-new-attention/>, accessed on 15.12.2022].
3. В статье в целях избегания путаницы японские имена будут приводиться на европейский лад — сначала имя, затем фамилия.

смертно. Эти сборники он назвал «Манга», то есть «разные, причудливые, всевозможные, затейливые картинки»⁴. Выдающийся отечественный исследователь японского искусства и творчества Хокусая Е. С. Штейнер замечает, анализируя значение термина манга, что «лучше иероглифический бином манга переводить как “всякие, всевозможные картинки”, исходя из разнообразного и всеобъемлющего содержания сборников. Однако в словарное гнездо иероглифа ман входят и такие значения, как всякий, разный, неправильный, как попало выполненный, занимательный, гротескный, шуточный, непринужденный... То есть в смысловом поле манга содержится некое ядро, которое предполагает свободную эскизность, шаржированность и юмор»⁵. Стоит подчеркнуть, что ни само понятие «манга» в значении причудливых картинок, ни традиции создания историй в картинках Хокусаем изобретены не были, что обстоятельно демонстрируется Штейнером⁶, но с 15 томов Манги Хокусая начинается известность этого жанра, который, впрочем, в XIX в. был бесконечно далек от современной манги и ее мультипликационной формы — аниме.

Бесспорно, манга XIX в. сильно отличалась от привычных нам современных японских графических романов с их типичными очаровательными большеглазыми персонажами. Американская культура, в первую очередь мультипликация Уолта Диснея, дала дальнейший толчок для развития манги и аниме, значительно повлияв на их стилистику. Между тем сохранилась их коренная черта — преимущественно монохромные изображения 2D, типичные для традиционной японской гравюры. Как отмечает Е. Л. Катасонова, «японские создатели комиксов взяли физическую форму с запада, соединили с традицией иллюстрированного рассказа и юмористическими рисунками, внесли свои оригинальные идеи и тем самым дали рождение этому столь популярному и любимому в Японии визуальному искусству»⁷. В то же время было бы неверно полагать, что манга — это японские комиксы. Как было продемонстрировано, вероятно, самым известным западным исследователем манги Фредериком Шодтом, американские

4. Штейнер Е. С. Манга Хокусая: причудливые картинки // Собрание. 2011. № 24. С. 128–137.
5. Штейнер Е. С. «Манга Хокусая»: контекстуализация названия и жанра // Обсерватория культуры. 2014. № 2. С. 68–77.
6. Там же. С. 70–71.
7. Катасонова Е. Л. Японцы в реальном и виртуальных мирах: Очерки современной японской массовой культуры. М.: Восточная литература, 2012. С. 62.

комиксы напоминают иллюстрированные нарративы, в то время как манга является, подобно кинематографу, визуализацией нарратива, в которой добавление слов служит созданию большего эффекта. Шодт замечает: «Кинематографический стиль позволяет художникам манги развивать свои сюжетные линии и персонажей с большей сложностью и психологической и эмоциональной глубиной. Подобно хорошим режиссерам, они могут сосредоточить внимание читателя на мелочах повседневной жизни — сценах падения листьев с дерева, или пара, поднимающегося от миски с горячей лапшой, или даже на многозначительных паузах в разговоре, — тем самым вызывая ассоциации и воспоминания, которые глубоко трогают»⁸. В результате Шодт доказывает, что манга является отдельной формой медиа и что неверно ассоциировать ее с упрощенной или детской литературой⁹.

Катасонова отмечает другую важнейшую особенность манги, не очевидную для западной публики: манга сродни иероглифике, поскольку иероглиф — тоже картинка, письменный знак, в котором слова и события выражаются графически¹⁰. Подтверждая эту свою мысль, Катасонова приводит слова Осамы Тэдзука, реформатора манги, которому человечество обязано появлением современной, длинной манги, рассказывающей сложнейшие сюжетные истории, в отличие от вариантов манги, свойственных довоенной Японии и, как правило, представлявших собой наброски простого сюжета в нескольких картинках. Тэдзука замечал, что для него манга — «это не картина в чистом виде, а набор сильно сокращенных символов», «условный язык, набор выразительных средств», которым он не столько рисует, сколько пишет «свои истории особого рода буквами»¹¹.

«Естественная религия» Японии и «вымышленные религии». Методологические основания

Манга — глубокое и типично японское явление, с давней историей становления, которое, как часто справедливо указывается, является общедоступным ключом к японской культуре и миро-

8. Schodt, F.L. (1996) *Dreamland Japan. Writings on Modern Manga*, p. 26. Berkeley, California: Stone Bridge Press.

9. Ibid. P. 28–32.

10. Катасонова Е.Л. Японцы в реальном и виртуальных мирах. С. 60.

11. Там же. С. 77–78.

воззрению, в том числе и в сфере религиозного. Действительно, в манге можно обнаружить множество как прямых, так и косвенных религиозных сюжетов и образов. Почему же в современной манге много религиозных аллюзий, если японцев принято считать не сильно религиозными людьми? Все дело в том, что так называемая «нерелигиозность» японцев относительна, что было явственно показано в классической работе на эту тему Ама Тошимаро. Последний подчеркивает, что, когда большинство японцев заявляют, что они нерелигиозны, они не имеют в виду, что они атеисты. Скорее они подчеркивают, что не связаны с какой-либо религиозной конфессией, и дело не только в религиозной синкретичности Японии, где синтоизм тесно переплетается с буддизмом и где многие считают себя последователями обеих этих религий одновременно. Тошимаро приводит пример каннуси (синтоистского священника), который принимает эту должность по наследству, не обладая при этом религиозной верой, и в то же время полностью устраивает синтоистскую общину, поскольку восприятие синтоистских традиций современными японцами скорее культурно, чем религиозно.

Для объяснения религиозной специфики Японии Тошимаро вводит понятие естественной, или природной (*natural*), религии, которую противопоставляет религии откровения. Он замечает, что религии откровения, к которым он относит христианство, буддизм, ислам и новые религии Японии, раскрываются через тексты, проповедаются определенными людьми и управляются институциями, однако трудно дать «определение естественной религии или точно установить, когда она возникла, кто ее проповедовал или как она пришла в жизнь людей»¹². Естественная (природная) религия рассматривается Тошимаро как поклонение предкам, которое никогда не было институализировано и организовано и не содержит определенного набора догм. При этом естественная (природная) религия и сейчас представляется ему значимой в жизни японцев.

В этой связи совершенно не удивительно то, что мы видим множество отсылок к этой природной религии в манге и аниме. Подчас различные синтоистские образы, например ками или ёкаи, используются без глубокого религиозного подтекста, в качестве необходимых сюжетно или узнаваемых персонажей, по-

12. Toshimaro, A. (2004) *Why Are the Japanese Non-Religious? Japanese Spirituality: Being Non-religious in a Religious Culture*, p. 3. Maryland: University Press of America.

скольку сказочные и фэнтезийные элементы крайне распространены в манге. Однако нередко различные аспекты синтоизма получают новое современное звучание. При этом, как и многие религиозные символы, присущие западной популярной культуре, разнообразные синтоистские коннотации манги и аниме стоит рассматривать скорее как изобретенные (*invented*) или вымышленные (фикциональные) (*fictional*) вариации синтоизма, а не как проявления синтоизма как такового. Синтоистская образность функционирует внутри конкретных художественных произведений, и различные синтоистские (равно как и буддийские, и иудеохристианские) аллюзии манги скорее отражают идеи ее авторов, нежели какие-то конкретные религиозные концепты. В связи с этим представляется, что подход, предложенный М.А. Дэвидсеном для изучения религиозных мотивов в популярной культуре, может быть продуктивным для изучения религии в манге и аниме.

Теории вымышленной или изобретенной религии являются важной составляющей религиоведческой дискуссии последнего десятилетия. Термин «изобретенная религия» был введен Кэрол Кьюсак в ее программной одноименной работе, в которой она рассматривает генезис и развитие подобных феноменов в современной культуре¹³. Основываясь на концепции нарративности человеческого сознания, высказанной Паскалем Буайе, Кьюсак подчеркивает значимость рассказывания историй, без которого не было бы возможным существование изобретенных религий¹⁴. Маркус Алтена Дэвидсен предлагает использовать другую терминологию: помимо религий, которые он называет историческими, он указывает на необходимость разговора о вымышленных, или фикциональных (*fictional*), религиях, фигурирующих в различных произведениях культуры¹⁵. Науке о религии следует анализировать и религиозное измерение популярной культуры, поскольку многие из вымышленных религий потом превращаются в религии, основывающиеся на вымысле (*fiction-based*). К таковым он относит различные сообщества любителей произ-

13. Cusack, C. M. (2010) *Invented Religions: Faith, Fiction, Imagination*. Surrey, Burlington: Ashgate Publishing Limited.

14. Ibid. P. 21.

15. Davidsen, M. A. (2013) "Fiction-based Religion: Conceptualising a New Category against History-Based Religion and Fandom", *Culture and Religion: An Interdisciplinary Journal* 14(4): 378–395.

ведений Толкина и учения, в этих сообществах представленные¹⁶. Добавим, что как вымышленную религию можно рассматривать далеко не только совершенно новое, пусть и вдохновленное теми или иными идеями исторических религий, учение, созданное в рамках какого-либо художественного произведения. Перенесенные в популярную культуру идеи и символы исторических религий также подчас начинают функционировать новым образом и являются скорее плодом творческой мысли своих создателей, нежели отражают те или иные доктрины существующих религий. Но что еще интереснее для религиоведа, популярные вымышленные религии возвращаются в реальную жизнь, начиная влиять на религиозные воззрения любителей тех или иных художественных произведений. Это особенно ярко выражено в случае с мангой и аниме, поскольку во многом именно популярная японская культура породила такое явление, как косплей, в данный момент столь распространенный далеко за пределами Японии. Как отмечают Маунтфорт, Пирсон-Смит и Гечи, переодевание в специфическом контексте косплея «уходит своими корнями в переплетение американской и японской популярной культуры середины и конца XX в. и становится глобальной благодаря взаимопроникновению массмедиа XIX в. Косплей сегодня отражает беспрецедентные способы вовлечения современных фэндомов в популярную культуру как онлайн, так и офлайн»¹⁷. Фэндомы и косплей, основанные на манге, становятся своеобразными формами имплицитной религии¹⁸, да и сама необычайная и все возрастающая популярность манги, которой столь свойственна фэнтезийность, позволяет говорить о ней как об одном из важных источников современной религиозности. Именно под этим углом мы попытаемся посмотреть на религиозное конструирование в манге и аниме, поскольку в них не просто выражены различные религиозные идеи. Важнее то, что, как и само воплощение этих идей, так и их дальнейшее восприятие аудиторией влияет на современную религиозность.

16. Davidsen, M. A. (2014) *The Spiritual Tolkien Milieu. A Study of Fiction-based Religion*. Leiden: University of Leiden.

17. Mountfort, P., Peirson-Smith, A., Geczy, A. (2018) *Planet Cosplay. Costume Play, Identity and Global Fandom*, p. 3. Bristol-Chicago: Intellect.

18. Holoka, B. (2014) *Cosplay as Religion. A Theory and Paper*. Scotts Valley: CreateSpace Independent Publishing Platform.

Природная религия Хаяо Миядзаки

Волшебные миры, созданные гением японской мультипликации Хаяо Миядзаки, наполнены различными синтоистскими аллюзиями, в первую очередь связанными с тонким восприятием природы и ее одушевлением. Между тем стоит учесть, что это не столько отсылки к естественной, а в данном случае и в прямом смысле слова природной религии Японии, сколько творческое конструирование автором собственной религиозной образности, вдохновленной синтоизмом. Природная тема сквозит уже в самом первом его аниме «Принц Севера» (1968), созданном вместе с Исао Такахатой. Тем интереснее, что место действия в данном случае — вовсе не Япония, а дохристианская Скандинавия. Главные персонажи мультфильма — мальчик Хольс с его единственным другом медвежонком Коро и девочка Хильда с постоянными спутниками белкой Тиро и совой Тото. Хольс случайно пробуждает каменного великана Мога, хозяина земли, от которого узнает, что ему предстоит победить страшного колдуна, что в итоге ему и удастся сделать. Следующая совместная с Такахатой работа — «Панда большая и маленькая» (1972) рассказывает историю дружбы маленькой девочки с семейством панд, причем папа-панда фактически заменяет отца и девочке-сироте. Тесная связь героев мультипликации Миядзаки с животными присутствует и дальше в его творчестве. Первый полнометражный фильм Миядзаки, снятый по мотивам его собственной манги (1982–1994), — «Навиская из Долины ветров» (1984). В этих манге и аниме еще явственнее звучит экологическая повестка мастера. Анализируя этот мультипликационный фильм, Гаэль Бертон замечает: «Важно отметить, что в фильме Миядзаки промышленные достижения привели к разрушению, которое в свою очередь породило возврат к исконному существованию, к “корням”. Жители деревни, откуда Навсикая родом, живут скромно, “по старинке”, используя органические ресурсы». В результате «катаклизм сблизил человека с природой, от которой он отдалился во время своей технологической гонки»¹⁹. Тема загрязнения природы сквозит и в следующем фильме Миядзаки «Небесный замок Лапута» (1986). Хотя аниме про Навсикаю вышел уже через два года после начала работы Миядзаки над мангой, художник посвятил этой истории еще

19. Бертон Г. Вселенная Хаяо Миядзаки. Картины великого аниматора в деталях. М.: Эксмо, 2021. С. 106.

десять лет. В результате манга значительно отличается от аниме. Сравнивая эти два произведения, Сюзан Нейпир отмечает: «Свет и тьма играют в манге таким образом, что выходят за рамки иудеохристианской структуры фильма и охватывают восточноазиатское и анимистическое мировоззрение. Эволюция Навсикаи в сторону шаманизма отражает растущий интерес Миядзаки к традициям и культуре Восточной Азии»²⁰.

Позволим себе не вполне согласиться с американской исследовательницей, заметив, что фигуру Навсикаи в аниме не обязательно интерпретировать как мессианскую из иудеохристианской традиции. Образ спасителя мира вполне свойственен и Востоку, например, он присущ будде Амитабхе. Нейпир интерпретирует шамана как «необыкновенно одаренного посредника между природой, сверхъестественным и человеком», как того, кто «имеет дело и с “ужасом”, и со “светом дня”, и такое определение предполагает, что шаману приходится совершать путешествия во тьму, твердо веря в то, что за пределами тьмы есть свет»²¹. Однако подобное видение фигуры шамана представляется спорным и чересчур модернизированным. И знаменитая строчка манги, слова Навсикаи «Жизнь — это свет, который сияет во тьме», — как представляется, вовсе не доказывает родственность образа Навсикаи шаману, как пишет Нейпир, а скорее представляют авторскую позицию Миядзаки.

«Мой сосед Тоторо» (1988) рассказывает о загадочных существах — Тоторо, придуманных Миядзаки. Другое фантастическое существо мультфильма — Котобус связан с синтоистским поверьем о кошках-оборотнях бакэнэко²². Тоторо и других духов леса не видят взрослые, они могут лишь ощутить их как дуновение ветра. При этом Тоторо можно рассматривать как kami места, выдуманных Миядзаки. В кадре появляется и синтоистский храм, и ведущие к нему тории. В мультфильме мы видим и другие синтоистские и буддийские образы. Например, чтобы не промокнуть под дождем, две маленькие героини аниме находят укрытие в буддистском храме у статуи бодхисатвы Дзидзо (в Индии Кшитигарбхи), который спасает души из адов, а также покровительствует путникам, роженицам и детям. В самом конце мультфиль-

20. Нейпир С. Волшебные миры Хаяо Миядзаки. М.: Эксмо, 2019. С. 288.

21. Там же. С. 287.

22. Накорчевский А.А. Синто. СПб.: Петербургское востоковедение, Азбука-классика, 2003. С. 425–427.

ма возле этой статуи находят Мэй — потерявшуюся младшую героиню, и зритель понимает, что все это время Дзидзо опекает малыша²³. «Ведьмина служба доставки» (1989) повествует об одиночестве в большом чужом городе и о взрослении героини Кики, маленькой ведьмы, лучший друг которой снова зверь — говорящий кот Зизи.

«Принцесса Мононоке» (1997) рассказывает историю юноши Аситакэ, пораженном проклятием после победы над кабаном Наго. В поисках средства, способного снять проклятие, он невольно становится участником противостояния Людей (города) и Леса. Лес защищают волчица Моро и ее приемная дочь Сан, которая и есть «принцесса Мононоке», а в глубине леса обитает Дух Леса бог-олень. Стоит отметить, что олень — священное животное в Японии, и вполне вероятно, что на синтоистские воззрения об оленях мог повлиять буддизм, в котором олень также является священным. В мифе о богине солнца и ками императорского дома Японии Аматэрасу олень фигурирует как ее посланник. Ключевым моментом для понимания этого аниме является раскрытие самого понятия «мононоке», сверхъестественных существ в японском фольклоре. Согласно Йошико Окуяма, «слово мононоке состоит из трех различных частей: моно (“сущность”), но (притяжательный признак, “из” или “принадлежащий”) и ке (“дух”)²⁴. То есть наименование Сан Мононоке является именем нарицательным, указывающим на ее природу как получеловека-полуживотного. Как отмечает Бертон, «Принцесса Мононоке» — не просто сказка с экологической проблематикой. Это «приглашение к разговору об отношениях между Человечеством и Природой», «не призывом бережно относиться к природе, а предупреждением о необходимости сохранять равновесие в отношениях между человеком и природой, естественный баланс, необходимый для жизни обоих»²⁵.

В «Унесенных призраками» (2001) еще ярче проявляются элементы природной религии. Анимационный фильм разворачивается вокруг девочки Тихиро, которая с родителями едет в свой новый дом, но, потерявшись, оказывается в странном мире. Ро-

23. См.: Бертон Г. Вселенная Хаяо Миядзаки. Картины великого аниматора в деталях. С. 138–139.

24. Okuyama, Y. (2015) *Japanese Mythology in Film a Semiotic Approach to Reading Japanese Film and Anime*, pp. 111–112. Lanham: Lexington Books.

25. Бертон Г. Вселенная Хаяо Миядзаки. Картины великого аниматора в деталях. С. 179.

дители Тихиро превращаются в свиней, отведав волшебных яств (что весьма напоминает описанный Владимиром Проппом сюжет угощений бабы Яги²⁶), а сама героиня спасается благодаря мальчику Хаку (позднее он превратится в дракона, а в финале выяснится, что он — ками Янтарной речки). Тихиро начинает работать на управляющую купальнями для духов колдунью Юбабу, которая и превратила родителей героини в свиней, а саму девочку лишила ее имени, дав ей новое — Сэн. Интересно, что оба имени семантически связаны с тысячей, но если Тихиро буквально это «тысяча хиро», то есть «очень глубоко», то сэн — просто «тысяча». В результате Тихиро удается спасти родителей, которые ничего не помнят о случившемся. Несмотря на то, что мультфильм полон историй о духах, они лишь косвенно коррелируют с японской мифологией, являясь в первую очередь порождением богатой фантазии автора. В этой истории нетрудно уловить отсылки к кэрролловской Алисе или же усмотреть классическую теорию мономифа Дж. Кэмпбелла²⁷. Да и саму историю можно интерпретировать как аллегорию взросления (столь важной для Миядзаки темы), как инициационное путешествие героини в потусторонний мир и обратно. В «Унесенных призраками» неоднократно появляются символы порога — туннель, река, мост. Также мы вновь встречаем экологическую проблематику — смрадный посетитель купален оказывается ками реки, который был загрязнен мусором до неузнаваемости. Разумеется, в «Унесенных призраками» нашли свое отражение не только религиозные фантазии Миядзаки, но и реальные японские традиции. В частности, Бертон описывает следующий пример:

Тихиро специально или случайно давит заговоренного Юбабой червяка, которого выплюнул Хаку. Запаканная, грязная, она обращается к истопнику купален Камадзи, который просит ее сделать *engacho* (это детское сокращение от *en ga chogireru*, дословно — «разбить»). Пальцами обеих рук, большими и указательными, Тихиро образует круг, который дедушка быстро разбивает своей рукой. Это — древний ритуал, который позволяет очиститься от грязи. Обычно его делают детям, чтобы они не заразились нечистотой, когда те нечаянно наступают на собачью кучу. В таких случаях даже

26. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабириント, 2000. С. 95.

27. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М.: Ваклер-бук, 1997.

произносят: “Engacho kitta, kagi shimeta!”), что означает: «Мы разбили связь с нечистойой и заперли ее на ключ»²⁸.

«Ходячий замок» (2004) рассказывает историю девушки Софи, которая знакомится с волшебником Хаулом, но ведьма Пустоши накладывает на нее заклятие, превращая в старуху. Убежав из родного дома, Софи встречает пугало, открывающее ей дорогу к ходячему замку Хаула, попав в который героиня становится уборщицей. Хотя в этом мультипликационном фильме Миядзаки мы снова видим различных духов, ключевой пафос произведения уже антивоенный. Художник демонстрирует бессмысленность войны и то, как любовь и милосердие могут ее остановить. «Рыбка Поньо на утесе» (2008) повествует о девочке-рыбке Поньо, сбежавшей из царства своего отца, подводного колдуна, и немного напоминает сюжет русалочки, поскольку Поньо превращается в девочку. Согласно аниме Миядзаки, Поньо — дочь богини морей, однако именно такой богини нет в японской мифологии²⁹. В аниме нам предстает апокалиптическая картина поглощения мира водной стихией, увиденная глазами пятилетних детей. Любопытный мотив, возвращающий нас к уже описанной философии Миядзаки, — невозможность гармонии между человеческим и природным мирами и неосуществимость любви друг к другу персонажей, принадлежащих к этим мирам, поскольку их детская любовь угрожает природному равновесию. Бертон также указывает, что в синтоистском фольклоре встречается умибодзу — морской призрак, фигура которого могла послужить прообразом отца Поньо. Наконец последний на данный момент анимационный фильм Миядзаки «Ветер крепчает» (2013), созданный по мотивам манги режиссера, рассказывает о предвоенной Японии и жизни авиаконструктора Дзиро Хорикоси, разработавшего совершенный самолет с бьющимся сердцем, в то же время являющийся машиной убийства. Этот самолет прекрасен и одушевлен: он — нечто среднее между самолетом и птицей. Картина вызвала неоднозначную реакцию критиков и зрителей, так как многими была воспринята как оправдание японского милитаризма.

Как мы видим, духи манги и аниме Миядзаки, хоть и тесно связаны с синтоистскими ками и ёкай, являются плодом кон-

28. Бертон Г. Вселенная Хаяо Миядзаки. Картины великого аниматора в деталях. С. 190.

29. Там же. С. 190.

струирования режиссером собственных вымышленных миров. В творчестве Миядзаки отсылки к фольклору заметны в разной степени. Наиболее очевидно влияние традиционных японских верований на «Унесенных призраками», однако во всех без исключения произведениях художника сквозит тема человека и природы, невозможности гармонии между ними и одушевления природы, а среди персонажей равное значение получают люди, животные и даже реки и моря. Но сложно отнести эти особенности анимации Миядзаки исключительно к влиянию синтоистских идей. Используя как присущие японскому фольклору, так и вымышленные самим Миядзаки образы, мультипликатор предлагает аудитории собственную философию, искусно и тонко рассказанную языком детской сказки, но несущую важный современный энвайронменталистский посыл противостояния техногенной цивилизации и природной среды, огромных мегаполисов и старой Японии с ее неторопливой сельской жизнью. При этом Миядзаки не выступает технофобом, но его механизмы оказываются одушевленными, вроде ходячего замка, котовбуса или птицы-самолета.

Синтоистские и буддистские мотивы в других манге и аниме

Далеко не только творчество Миядзаки наполнено отсылками к традиционной религиозности Японии. Во множестве произведений манги и аниме нам встретятся синтоистские святыни, изображения торий и божественные персонажи. В манге Юки Мидорикавы «В лес, где мерцают светлячки» (2002) и в созданном Такахиро Омори одноименном аниме на ее основе (2011) героиня Хотару потерялась в лесу и встретила Гина, таинственного духа в лисьей маске (отсылающей к лисам-оборотням *кицунэ*)³⁰, который помог ей найти дорогу домой. Гин предупреждает девочку, что исчезнет от прикосновения человека, и знакомит героиню с загадочным миром духов-ёкай, которым правит ками Горы. Они встречаются каждое лето, и Хотару сильно привязывается к другу-духу, однако однажды она случайно дотрагивается до Гина, и тот исчезает, наконец обретя покой.

«Очень приятно, Бог», манга Джульетты Судзуки (2008–2016) и созданный на ее основе мультфильм Даити Акитаро (2012) рас-

30. Накорчевский А.А. Синто. С. 416–422.

сказывают о Нанами, девушке, оказавшейся на улице из-за долгов отца и однажды спасшей от собаки странного незнакомца. Незнакомец оказывается богом земли, который разрешает ей пожить в его святилище. Когда же Нанами приходит в дзиндзя, служители принимают ее за богиню Земли, а лис Томоэ становится ее хранителем. По сюжету манги обычная девушка должна возродить святилище. В обеих историях центральным оказывается романтический подтекст — влюбленность героини в дух-ёкай. Мы видим, как традиционные синтоистские образы модернизируются, антропоморфизируются и используются в современной манге для того, чтобы либо показать невозможность счастливой любви между человеком и духом (как в «Там, где живут светлячки», представляющей собой своеобразный перевертыш истории Орфея и Эвридики, у которой, впрочем, есть и собственно японская версия об Идзанаги и Идзанами), либо продемонстрировать вполне счастливую, но не лишенную препон историю духа-лиса и девушки, которая оказывается при этом не просто девушкой, а реинкарнацией бывшей возлюбленной лиса.

По сюжету манги Юки Мидорикавы «Тетрадь дружбы Нацумэ» (с 2005 г. по настоящее время) школьник Такаси обладает способностью видеть ёкай, ками и других сверхъестественных существ. Переехав в семейный дом, мальчик начинает подвергаться нападениям духов, которые требуют отдать «Тетрадь дружбы». Выясняется, что в этой тетради записаны имена духов, и ее владелец имеет над ними власть. Такаси решает вернуть демонам их имена, отказавшись от этой сверхсилы, и в результате между героем и духами завязывается настоящая дружба. Описанные истории не предлагают глубокий взгляд на религиозное наследие синтоизма, скорее напротив: синтоистские концепты используются в них весьма поверхностно. С другой стороны, в современных манге и аниме мы видим явную тенденцию, испокон веков свойственную традиционной религии японцев: духи и божества живут возле людей, границы сакрального и профанного миров размыты, а ёкай и ками входят в человеческую жизнь как ее естественная часть. В этом смысле естественная религия Японии, преломляясь и видоизменяясь в современной популярной культуре, одновременно сохраняет эту важную черту, оставаясь верной себе.

Реже, нежели синтоистские, в манге фигурируют и буддийские образы — храмы, монахи, различная буддистская символика. Но поскольку буддизм институализирован в большей степени, не-

жели синтоизм, существуют варианты манги, иллюстрирующей буддистское учение. Классика подобного жанра — манга «Будда», нарисованная одним из создателей современной манги Осаму Тэдзукой (1972–1983), предложившим свою интерпретацию жизни царевича Сиддхартхи, его учения и истории возникновения буддизма. В 2011 и 2014 гг. были выпущены аниме вариации этой манги режиссерами Кодзо Мориситой и Тошиаки Комурой соответственно. Другой пример буддистского нарратива явлен в аниме «История Рэннэ» Осаму Касая (1998), представляющее собой авторское прочтение биографии одного из значимых представителей буддистской Школы Чистой Земли³¹.

Принципиально другой подход свойственен автору манги «Пресвятые отроки» (2012) Хикару Накамуре и режиссеру аниме на его основе Норико Такао (2013). Согласно сюжету, Иисус Христос и Будда Шакьямуни снимают комнату в пригороде Токио, притворяясь братьями, чтобы лучше понять современный мир. По жанру это пародийная комедия, поэтому персонаж по имени Иисус носит терновый венец, который покрывается розами в моменты радости героя. В моменты же печали на персонаже выступают стигматы, что заставляет его попадать в нелепые ситуации. Местные девушки увлечены им, видя в нем сходство с Джонни Деппом. У Иисуса фобия воды, поэтому из-за страха погружения он ходит по ней. Сиддхартха страдает депрессией и паранойей, а когда он радуется, его голова начинает светиться, что служит намеком на просветление. Окружающие обращают внимание на его необычную внешность — кудри, тилаку и длинные мочки ушей; также Будда привлекает окружающих животных, которые стремятся к нему. Помимо прочего, он является большим поклонником Осаму Тэдзуки, автора вышеупомянутой манги «Будда». «Пресвятые отроки» вполне вписываются в контекст постсекулярной религиозности. С одной стороны, эта серия являет собой яркий пример пародирования религии, которое характерно для современной популярной культуры, породившей такие явления, как пастафарианство и другие пародийные религии. С другой стороны, добродушные и немного забавные персонажи этих манги и аниме вызывают симпатию аудитории и таким образом рисуют теплый и душевный образ буддизма и христианства.

31. См.: Porcu, E. (2010) "Speaking through the Media: Shin Buddhism, Popular Culture and the Internet", in U. Dessi (ed.) *The Social Dimension of Shin Buddhism*, pp. 209–240. Leiden and Boston: Brill.

Иудеохристианские аллюзии представлены и в других сборниках манги³², самый яркий из которых, пожалуй, «Новый век: Евангелион» Ёсиюки Садамото (1985–2013), ее многочисленные продолжения и аниме, снятое по ее мотивам. Уильям Андерсон называет эту мангу «переломным моментом» в представлении религии в аниме по «эстетике, темам, содержанию и стилистике», в первую очередь из-за свойственных ей постмодернистских черт³³, однако подробный анализ снятой Хидэаки Анно аниме-версии как раз в контексте постмодерна и постсекуляризма был представлен Николаем Афанасовым³⁴, поэтому на этом сюжете мы не будем останавливаться.

Стоит также отметить, что тематика манги настолько разнообразна, что обнаруживает самые разные религиозные учения, в том числе индуизм и различные новые религиозные движения (НРД). Необходимо отметить, что вопрос присутствия мотивов НРД в манге довольно чувствителен, поскольку существует точка зрения, согласной которой манга способствовала популяризации Аум синрикё, продвигая апокалиптические идеи и сюжеты и демонстрируя насилие. При том, что апокалиптические и постапокалиптические сюжеты действительно типичны для манги, стоит согласиться с Томасом Баракой в том, что подобное влияние было косвенным, и в манге как медиа никак нельзя видеть виновника трагедии Аум синрикё³⁵. Очевидно, что и в Библии также можно обнаружить множество сцен насилия, не говоря уже о картине апокалипсиса, представленной в Откровении Иоанна, что отнюдь не компрометирует Священное Писание. Другое дело, что Аум синрикё использовали мангу, создаваемую на финансируемой ими студии, для продвижения своих идей³⁶.

32. См.: Barkman, A. (2010) "Anime, Manga and Christianity: A Comprehensive Analysis", *Journal for the Study of Religions and Ideologies* 27(9): 25–45.

33. Anderson, W. (2023) "Introduction", in K. Hayashi, W. Anderson (eds) *Anime, Philosophy and Religion*, p. xxiv. Delaware: Vernon Press.

34. Афанасов Н. Мессия в депрессии: религия, фантастика и постмодерн в аниме *Neon Genesis Evangelion* // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2019. № 3. С. 124–148.

35. Подробнее: Baraka, T.J. (2012) *Drawing on Tradition: Manga, Anime, and Religion in Contemporary Japan*, pp. 130–133. Honolulu: University of Hawai'i Press.

36. Ibid. P. 135–136.

Вымышленные религии миров манги и аниме

Как уже было показано, аллюзии и образы реально существующих религий, которые мы видим в аниме и манге, представляют собой одновременно вымышленные формы религии, являясь авторской, подчас весьма вольной, интерпретацией тех или иных религиозных деятелей, героев или концептов. В то же время значительный интерес представляют религиозные системы, сконструированные авторами для своих произведений. В манге Саказ Эсуно «Дневник будущего» (2006–2010) и в одноименном аниме Наото Хосоды (2013) мы видим 14-летнего Юкки, который ведет на мобильном телефоне дневник и таким образом общается с вымышленным божеством Деусом, создателем мироздания. В определенный момент оказывается, что Деус существует на самом деле, и у мобильного телефона Юкки появляется новая функция — он начинает предсказывать будущее. Попутно выясняется, что Деус умирает, и с его смертью исчезнет и созданный им мир, поэтому, чтобы спасти человечество, место Деуса должен занять один из 12 участников своеобразной игры на выживание, называемой «королевской битвой». Манга «Тетрадь смерти» Цугуми Оба (2004–2006) и одноименное аниме Тэцуро Араки (2006–2007) рассказывает о Лайте, сыне полицейского и лучшем школьнике Японии, которому однажды божество по имени Рюк, дабы повеселиться, подсовывает тетрадь, в которую можно записать имя любого человека, что неминуемо повлечет его смерть. В результате Лайт фактически берет на себя функции вершителя человеческих судеб и карающего божества, поскольку начинает с помощью дневника убивать преступников.

В аниме-сериале «Симун» режиссера Дзюндзи Нисимурэ (2006) и двух его манга-адаптациях (2006) действие происходит на вымышленной планете Дайкуруку (букв. «великая страна неба»), все гуманоиды которой рождаются девочками и лишь после совершеннолетия выбирают себе пол в храме вымышленного божества Темпус Спатиум, войдя в воду священного источника под присмотром жрицы-хранительницы, которая себе пол не выбрала. Симуны — высокотехнологичные летательные аппараты, когда-то использовавшиеся для проведения обрядов, а теперь для войны.

Манга Хадзимэ Исаемы «Атака Титанов» (2009–2021) и аниме-сериал, снимающийся по ее мотивам несколькими режиссерами (Тэцуро Араки, Масаси Коидзука, Дзюн Сисидо и Юити-

ро Хаяси, с 2013 г. по настоящее время), показывает нам пастора Ника и религиозную организацию — Культ стен, почитающую стены, якобы защищающие человечество от его страшных пожирателей — Титанов и возведенные божественными силами. Число сторонников культа все возрастает, нам показаны их ритуалы, но в результате оказывается, что весь этот культ является обманом, нацеленным на удержание власти и контроля над людьми, а внутри самих стен заключены Титаны, поэтому стены и обладают особой силой.

Наконец, «Моб Психо 100», манга, созданная художником, работающим под псевдонимом ONE (2012–2017), и анимационный сериал, снятый на его основе Юдзуру Татикавой (2016–2022), имеют одного занимательного персонажа — Ямочки (от ямочек на щеках). Ямочки — дух, который может вселяться в людей, на щеках у которых при этом возникают красные круги, как и у самого Ямочки. Ямочки стремится стать богом, чтобы человечество ему поклонялось. Для этого он строит хитрый план, по которому он предполагает вселиться в подростка по имени Моб и так стать богом, но затем он решает сделать богом самого Моба. Религия, которую исповедуют последователи Ямочки, называется LOL.

Вышеперечисленные произведения, безусловно, далеко не исчерпывают вымышленные религии манги и аниме, но они приведены как наиболее яркие и показательные иллюстрации этого явления. На их примере можно отчетливо проследить ряд ключевых особенностей постсекулярной религиозности, а именно:

1) Ощущение богооставленности мира и предчувствие грядущей апокалиптической катастрофы, будь то в результате страшного экологического катаклизма или войны. Подобные мотивы можно проследить и в энвайронменталистских мотивах, свойственных произведениям Миядзаки, тем более — в манге, в которой присутствуют полностью вымышленные религиозные идеи и системы, в частности в сериях «Дневник будущего» и «Атака Титанов».

2) Стремление человека стать богом или как минимум обрести какие-то божественные черты, коррелирующее с развитием науки и технологий. В качестве примера можно привести «Тетрадь смерти», «Симун» и «Атаку Титанов».

3) Феминистскую повестку, подчеркивающую необходимость переосмысления роли и значения женщины не только в миру, но и в религии. Наиболее ярким примером может стать «Си-

мун», однако и другие серии манги имеют центральных женских персонажей.

4) Пародийные элементы, высмеивающие те или иные черты религиозности, либо даже разоблачение религии как формы контроля общества, — в частности «Атака Титанов» и «Моб Психо 100».

5) При этом многие сюжеты манги приправлены столь популярными у почитателей манги и аниме элементами фантастики и киберпанка. Отметим, что эта черта характерна далеко не только для вымышленных религий манги, но и для постсекулярной религиозности в целом, особенно основывающейся на популярной культуре, что было убедительно продемонстрировано Джоном Капуто³⁷.

Заключение

Современная манга вполне в традициях манги Хокусая, в которой значимое место отводилось различным божествам, сохраняет религиозную тематику. Однако для ее авторов характерно религиозное конструирование — как в рамках существующей традиционной религиозности Японии, преимущественно синтоистской, так и в рамках иных религиозных традиций мира, от буддизма до НРД. Стоит отметить, что подобное конструирование служит актуализации религии, давая новое прочтение традиционным мифологическим темам и сюжетам Японии. Древние синтоистские традиции одухотворения природы и неразрывного сосуществования человека и духов получают в современной манге новое дыхание и прочтение, высвечивая проблематику защиты окружающей среды и энвайронментализма, что особенно заметно в творчестве Миядзаки. Другая отличительная черта манги — это заметная роль женских образов и даже разработанные женские культы («Симун»), что также отражает постсекулярную феминистскую повестку. Видим мы и сатиру на коммерциализацию религии и на маркетинговые стратегии, замаскированные под религию здорового образа жизни (как культ LOL в манге «Моб Психо 100»), и заметное присутствие элементов научной фантастики, что также свойственно постсекулярной религиозности.

Важно подчеркнуть, что яркие визуальные образы манги и аниме не только дополняют и раскрывают сюжетную линию.

37. Капуто Дж. Религия «Звездных Войн» // Логос. 2014. № 5. С. 131–140.

Религиозный символизм, созданный художниками манги, оказывает сильное воздействие на читателя, который именно с помощью визуализации глубже погружается в вымышленный мир того или иного цикла. Кроме того очевидно, что религии манги, в том числе вымышленные, играют важную роль, не просто отражая ключевые современные религиозные процессы, причем свойственные далеко не только Японии, но и конструируют новые смыслы и ценности, продвигая и популяризируя их, и таким образом воздействуют на религиозную жизнь общества. Фэндомы и косплей, основанные на манге, становятся своеобразными формами имплицитной религии³⁸, да и сама необычайная и все возрастающая популярность манги, которой столь свойственна фэнтезийность, позволяет говорить о ней как об одном из важных источников современной религиозности.

Библиография / References

- Афанасов Н. Мессия в депрессии: религия, фантастика и постмодерн в аниме Neon Genesis Evangelion // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2019. № 3. С. 124–148.
- Бертон Г. Вселенная Хаяо Миядзаки. Картины великого аниматора в деталях. М.: Эксмо, 2021.
- Капуто Дж. Религия «Звездных Войн» // Логос, 2014. № 5. С. 131–140.
- Катасонова Е.Л. Японцы в реальном и виртуальных мирах: Очерки современной японской массовой культуры. М.: Восточная литература, 2012.
- Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М.: Ваклер-бук, 1997.
- Накорчевский А.А. Синто. СПб.: Петербургское востоковедение, Азбука-классика, 2003.
- Нейпир С. Волшебные миры Хаяо Миядзаки. М.: Эксмо, 2019.
- Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000.
- Штейнер Е.С. «Манга Хокусая»: контекстуализация названия и жанра // Обсерватория культуры. 2014. № 2. С. 68–77.
- Штейнер Е.С. Манга Хокусая: причудливые картинки // Собрание. 2011. № 24. С. 128–137.
- Anderson, W. (2023) "Introduction", in K. Hayashi, W. Anderson (eds) *Anime, Philosophy and Religion*. Delaware: Vernon Press.
- Baraka, T.J. (2012) *Drawing on Tradition: Manga, Anime, and Religion in Contemporary Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Barkman, A. (2010) "Anime, Manga and Christianity: A Comprehensive Analysis", *Journal for the Study of Religions and Ideologies* 27(9): 25–45.
38. Holoka, B. (2014) *Cosplay as Religion. A Theory and Paper*. Scotts Valley, California: CreateSpace Independent Publishing Platform.

- Carroll, J. (2021) "Otsu-e: Japanese Folk Art Beloved by Picasso, Miro, Attracts New Attention", *Japan Forward* August 6 [<https://japan-forward.com/otsu-e-japanese-folk-art-beloved-by-picasso-miro-attracts-new-attention/>], accessed on 15.12.2022].
- Cusack, C. M. (2010) *Invented Religions: Faith, Fiction, Imagination*. Surrey, Burlington: Ashgate Publishing Limited.
- Davidson, M. A. (2013) "Fiction-based Religion: Conceptualizing a New Category against History-Based Religion and Fandom", *Culture and Religion: An Interdisciplinary Journal* 14(4): 378–395.
- Davidson, M. A. (2014) *The Spiritual Tolkien Milieu. A Study of Fiction-based Religion*. Leiden: University of Leiden.
- Holoka B. (2014) *Cosplay as Religion. A Theory and Paper*. Scotts Valley, California: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Kinko, I. "Manga in Japanese History", in M. Wheeler (ed.) *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime*, pp. 26–47. East Gate book.
- Okuyama, Y. (2015) *Japanese Mythology in Film a Semiotic Approach to Reading Japanese Film and Anime*. Lanham: Lexington Books.
- Porcu, E. (2010) "Speaking through the Media: Shin Buddhism, Popular Culture and the Internet", in U. Dessi (ed.) *The Social Dimension of Shin Buddhism*. Leiden and Boston: Brill.
- Schodt, F. L. (1986) *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*. Tokyo: Kodansha.
- Schodt, F. L. (1996) *Dreamland Japan. Writings on Modern Manga*. Berkeley, California: Stone Bridge Press.
- Toshimaro, A. (2004) *Why Are the Japanese Non-Religious? Japanese Spirituality: Being Non-religious in a Religious Culture*. Maryland: University Press of America.



РОМАН ПОПКОВ

**«Радикально новый взгляд на Павла»,
или «Павел в рамках иудаизма»: истоки,
влияния, идеи**

DOI: <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-1-268-291>

Roman Popkov

**The Radical New Perspective on Paul, or Paul within
Judaism: Origins, Influences, Ideas**

Roman Popkov — ITMO University (Saint-Petersburg, Russia).
r-popkov@yandex.ru

The article deals with reconstructions of Paul's views on the Law, Jewish-Gentile relations, and redemption. These reconstructions were made by members of The Radical New Perspective on Paul/Paul within Judaism movement from the late 20th to the beginning of the 21st century. This movement has its origins in new perspectives on Second Temple Judaism. The radical new perspective on Paul argues the following characteristics in its construction of Paul: Paul remained fully Jewish even as a follower of Jesus; Paul remained Torah-observant; Paul writes to non-Jews and addresses his Gospel about a Jewish Messiah to Gentiles; Paul perceived humanity as consisting of two parts: Jews and non-Jews, even when united in the Messiah; Paul lived in a state of eschatological urgency with the end times and messianic age coming soon. Paul indeed sees himself as being involved in events that will lead to the salvation of the whole world. Paul's Jewish ancestry and identity is a constitutive element

Автор благодарит рецензента, чьи замечания способствовали исключению ошибок и более аккуратным формулировкам ряда утверждений.

of his self-understanding as apostle of Christ to the Gentiles. He is specifically occupied with the Gentile problem. Paul's debates about Gentiles and circumcision can be understood as in-house Jewish debates about how to include Gentile outsiders in Jewish assemblies. Whenever Paul says anything negative about the Law, it is always about Gentile's relationship to the Law, not Jews'. Paul provides a way to maintain the particularity of his ethnic and religious identity without denying the ethnic and religious identity of others. Paul preaches a much more radical form of Judaism for Gentiles than diaspora synagogues ever requested, much less required. The scholars adhering to this perspective consider that Paul's texts are not in the background of the Second Temple Judaism but as texts of the Second Temple Judaism.

Keywords: Biblical studies, early Christianity, New Testament, Paul, law, Torah, Israel, Second Temple Judaism.

Введение

ТРАДИЦИОННОЕ понимание (*старый взгляд, СВ*) рассматривало Павла как критика иудейского законничества и попыток заслужить спасение добрыми делами¹. Ключевыми текстами были Гал 2:16 и Гал 3:10. Переворот во взглядах на иудаизм, а следовательно, и на Павла (*новый взгляд, НВ*), произошел благодаря работам Э. Сандерса². Он описал древний иудаизм как «номизм Завета»: послушание Закону является условием пребывания в Завете, сам же Завет предложен израильскому народу по милости Божьей³. По Сандерсу, единственной проблемой иудаизма для Павла было то, что он не является христианством. Дж. Данн, согласившись со взглядом Сандерса на иудаизм, решил внимательнее исследовать взгляды самого Павла. Данн пришел к выводу, что под «делами Закона» Павел понимает спе-

1. Как отметил С. Вестерхольм, сторонник СВ, в связи с предполагаемым законничеством иудаизма, «лучший фон для лютеранской доктрины оправдания едва ли можно придумать» (Westerholm, S. (2004) *Perspectives Old and New on Paul: The "Lutheran" Paul and His Critics*, p. 130. Michigan).
2. Краткий обзор СВ и НВ см., например, в: Ястребов Г. Г. Послания апостола Павла в современной науке // Павловы послания: комментированное издание, Москва, 2017, С. 751–770.
3. Общая идея Сандерса поместить соблюдение Торы в рамки Завета была положительно воспринята даже теми исследователями, которые до сих пор остаются сторонниками СВ. См., например, Westerholm, S. *Perspectives...* P. 350.

цифически еврейские⁴ деяния: обрезание, соблюдение субботы, пищевые предписания. Они являются своего рода маркерами, отделяющими евреев от язычников⁵. И Павел возражает не против Закона как такового, а против еврейского партикуляризма — мнения, будто для участия в Завете нужно стать евреем. Аналогично высказывался и другой известный представитель *НВ* Н.Т. Райт: проблема заключается в еврейской привязанности к национальной, этнической и территориальной идентичности. Как отмечает Г. Ястребов, характерным убеждением для *НВ* является то, что «основной мишенью Павловой полемики был этноцентризм Израиля». Разумеется, *НВ* вызвал оживленную полемику, причем критика раздавалась с разных сторон. Так, С. Гезеркоул, исследовав большое число текстов эпохи Второго Храма, пришел к выводу, что «дела Закона» не только отделяют евреев от язычников, но и являются критерием в окончательном спасении⁶. С другой стороны, говорилось о недооценке еврейства самого Павла. Павел *НВ* остался критиком иудаизма⁷. Неудовлетворенность этноцентрическим пониманием иудаизма привела к *радикально новому взгляду (РНВ)*⁸.

4. Ведутся споры о переводе слова *Ιουδαίος*. См., например: Garroway, J. D. (2012) *Paul's Gentile-Jews: Neither Jew nor Gentile, but Both*, pp. 22–23. New York. В данной статье мы используем слова «еврей» и «иудей» как взаимозаменяемые. Аналогично, в статье «язычник» = «нееврей», «Закон» = «Тора».
5. Проблему для интерпретации Данна создал кумранский текст 4QММТ, в котором упоминается около двадцати «дел Закона» и не все из них являются этническими маркерами. Речь идет о соблюдении Торы через исполнение ее заповедей. См., например, Collins, J. (2017) *The Invention of Judaism: Torah and Jewish Identity from Deuteronomy to Paul*, pp. 169–171. Oakland. Другая интерпретация «дел Закона» была предложена пионером *РНВ* М. Нейносом. И «обрезание», и «дела Закона» функционируют как метонимия обрядов этнического преобразования. «Дела Закона» можно перефразировать как «обряды, завершаемые обрезанием, а именно, обращение в прозелиты», «традиционные ритуалы трансформации язычников в евреев». В отличие от большинства исследователей, Нейнос не считает 4QММТ подходящей параллелью к словам Павла, и полагает, что Павел сам изобрел фразу «дела Закона» (=обряды инициации) (Nanos, M. (2021) «Re-Framing Paul's Opposition to Erga Nomou as 'Rites of a Custom' for Proselyte Conversion Completed by the Synecdoche 'Circumcision'», *JJMJS* 8: 75–115).
6. Gathercole, S. (2002) *Where Is Boasting? Early Jewish Soteriology and Paul's Response in Romans 1–5*, p. 24. Michigan.
7. Что само по себе, безусловно, не выводит за рамки иудаизма. Достаточно вспомнить пророческую критику в Ветхом Завете.
8. Eisenbaum, P. (2009) *Paul Was Not a Christian: The Original Message of a Misunderstood Apostle*, pp. 60–66. New York.

Истоки и влияния

Уже в конце XIX века стали раздаваться голоса против карикатурного взгляда на древний иудаизм⁹. Так, К. Дж. Монтефиоре отмечал, что раввинистическая литература предлагает портрет милосердного и прощающего Бога. Закон — дар любящего Бога и источник радости. Взгляд же Павла на Закон, по мнению Монтефиоре, является озадачивающей аномалией и, вероятно, связан с критикой Павлом эллинистического иудаизма диаспоры, отличающегося от раввинистического¹⁰. Одним из первых, кто попытался осмыслить Павла в контексте еврейских взглядов I века н. э., был А. Швейцер¹¹. Он утверждал, что богословие Павла основано на идее «бытия во Христе», имеющей корни в еврейском апокалиптическом мышлении. Пророки ожидали наступления времен, когда все народы будут служить Богу Израилеву. Павел верил, что через смерть и воскресение Мессии это эсхатологическое время настало. Неевреи должны вступить в сферу «бытия во Христе», чтобы реализовать свое предназначение и приблизить наступление мессианского царства. По мнению Швейцера, Павел действительно проповедовал свободное от Закона Евангелие, однако причиной этого было то, что Закон действует только в естественном мире и неприменим к эсхатологической реальности. Швейцер смог показать преемство между вестью Иисуса и Павла относительно грядущего Царства Божьего. Если Иисус был царем, то Павел был своего рода министром иностранных дел его Царства. Аргументация Швейцера, хотя и была подробной, основывалась на довольно ограниченном круге источников. Кроме того, как показали дальнейшие исследования, еврейская эсхатология является хотя и важным ключом к богословию Павла, но не единственным. Впоследствии рост знаний об иудаизме Второго Храма привел к обнаружению точек соприкосновения между Павлом и другими направлениями еврейской мысли. Так, отмечались параллели между Павлом и Кумраном: например, в идее пред-

9. Langton, D. (2010) *The Apostle Paul in the Jewish Imagination: A Study in Modern Jewish-Christian Relations*, pp. 77–84. Cambridge.

10. Ibid., p. 82. При этом, правда, у Монтефиоре эллинистический иудаизм становится «второсортным» по сравнению с более поздним раввинистическим.

11. Швейцер А. Мистика апостола Павла // Христос или Закон? Апостол Павел глазами новозаветной науки. Москва, 2006. С. 21–370. Изначально работа Швейцера вышла на немецком в 1930 году.

определения¹² или оправдания как божественного деяния, которое должно быть принято верой¹³. Другим катализатором нового прочтения Павла была трагедия Холокоста¹⁴. Оказавшись в пост-холокостной реальности, некоторые христианские толкователи Павла задумались, а не был ли СВ отчасти виновен в еврейской Катастрофе XX века.

Одним из инициаторов изменения подходов к взаимоотношениям Павла и иудаизма можно считать М. Барта¹⁵. Он обратил внимание на социальное измерение Павлова учения об оправдании¹⁶. Оно является не полемикой с иудаизмом, а попыткой объединить христиан из евреев и язычников — «разрушить преграду» (Еф 2:14). В своем комментарии к «Посланию к Ефессянам» Барт утверждал, что «дела Закона» конкретно относятся к требованиям, предъявляемым к неевреям в следовании Закону, а не к деятельности законопослушных евреев¹⁷. Взгляд на «оправдание делами Закона» как некую форму пелагианства является, по мнению Барта, ошибкой и даже клеветой. В свете Еф 1:11-14, 2:11-22, 3:6 трудно представить, что Павел пытался нанести полемический удар по иудаизму своего времени¹⁸. В программной статье 1979 года Барт призывает отвергнуть карикатурный взгляд на иудаизм и христианское превозношение над ним¹⁹. Его вывод,

12. Osborne, R. (1964) "Did Paul go to Qumran?", *Canadian Journal of Theology* X (1): 22.
13. Grundmann, W. (1968) "The Teacher of Righteousness of Qumran and the question of justification by faith in the theology of the Apostle Paul", Murphy-O'Connor, J. (ed.) *Paul and Qumran: Studies in New Testament Exegesis*, pp. 85–114. Chicago.
14. Novenson, M. (2022) "Anti-Judaism and Philo-Judaism in Pauline Studies, Then and Now", Bakker, A. et al. (eds) *Protestant Bible Scholarship: Antisemitism, Philosemitism and Anti-Judaism*, pp. 106–124. Leiden.
15. Сын известного теолога Карла Барта.
16. Barth, M. (1968) "Jews and Gentiles: The Social Character of Justification in Paul", *Journal of Ecumenical Studies* 5: 241–267. См. также Barth, M. (1974) *Ephesians: Introduction, Translation, and Commentary on Chapters 1–3*, pp. 282–291. New Haven.
17. Barth, M. *Ephesians: Introduction, Translation, and Commentary on Chapters 1–3*, pp. 242–52. С нашей точки зрения, Барт ближе всего подошел к пониманию «дел Закона» с точки зрения РНВ.
18. Barth, M. *Ephesians*, p. 248.
19. Barth, M. (1979) "St. Paul — a Good Jew", *Horizons in Biblical Theology* 1: 7–45. Изначально была издана по-немецки. Барт немного опирается на уже изданную к тому времени книгу Сандерса «Павел и палестинский иудаизм» (1977). Хотя сандерсовская картина иудаизма была революционной, его взгляд на Павла был достаточно традиционным, хотя и очищенным от антииудаизма.

кажущийся сейчас тривиальным, но выглядящий провокационно в конце 70-х, состоит в том, что следует взглянуть на Павла как еврейского мыслителя и обновить отношения между евреями и христианами²⁰.

Другим предшественником *RNB* можно назвать Ф. Мусснера, католического священника, занимавшегося Новым Заветом и участвовавшего в еврейско-христианском диалоге после Второй мировой войны. В ходе своих исследований он пришел к выводу, что правильное восприятие иудаизма является ключом к интерпретации Нового Завета. Мусснер известен своей интерпретацией Рим 11:25-27. Он предложил идею «особого пути» (*Sonderweg*) Израиля²¹. *Sonderweg*-интерпретация утверждает, что Израиль не будет спасен до Второго пришествия Христа. Израиль признает в Иисусе своего мессию, когда он сам явится и провозгласит свое Евангелие: «...вполне возможно, что Тот, Кто придет в конце дней и Кто есть ожидание как синагоги, так и церкви, окажется одним и тем же лицом». Мусснер видит параллель между будущим обращением Израиля и обращением Павла: как Христос сам открылся Павлу по дороге в Дамаск, так и весь Израиль будет спасен, когда Христос сам откроется Израилю как Мессия. Хотя *Sonderweg*-подход кажется близким к идее «двух Заветов» (см. далее), он выглядит близким к традиционному (спасение всех через Христа) и всерьез принимает роль Израиля в истории спасения. По-настоящему же отправной точкой *RNB* является доведенное до предела стремление К. Стендаля поместить богословие Павла в контекст его миссии к неевреям²². По сравнению с Мусснером, Стендаль более радикален («когда Павел пишет, что “весь Израиль спасется”, он не говорит “Израиль примет Иисуса Христа”»²³), и это приближает его к предложенной Дж. Гейджером идее «двух Заветов» или «двух путей»²⁴. Гейджер поддерживает

20. Среди прочего Барт спорит с тезисами У. Вилькенса, что «Павел был евреем... но был также непримиримым врагом всякого “иудаизма” в христианстве» и «“антиеврейские” элементы в Новом Завете являются существенными для христианского богословия».

21. Mussner, F. (1984) *Tractate on the Jews: The Significance of Judaism for Christian Faith*, pp. 28–38. Philadelphia. Изначально была выпущена на немецком в 1979 году.

22. Stendahl, K. (1976) *Paul Among Jews and Gentiles and Other Essays*, p. 28. Philadelphia.

23. Stendahl, K. (1995) *Final Account: Paul's Letter to the Romans*, p. 38. Minneapolis.

24. Gager, J. (2000) *Reinventing Paul*, p. 146. Oxford.

идею Сандерса о «номизме Завета» и защищает позитивную картину иудаизма. Израиль находится с Богом в отношениях Завета, и благодаря верности Бога эти отношения не могут распасться. С точки зрения Гейджера, Павел никогда не призывал евреев принять Иисуса как своего Мессию и не осуждал из-за отказа сделать это. Спасение Израиля никогда не подвергалось сомнению, а язычникам был предложен путь спасения через Иисуса Христа. По выражению П. Эйсенбаум, «Иисус спасает, но он спасает только язычников»²⁵. Л. Гастон является предшественником *РНВ* не с точки зрения истории и экзегезы, а с точки зрения теологии. Он честно признается, что его работы написаны в духе богословия *после Холокоста*²⁶. Согласно Гастону, должны быть разоблачены лежащие в основе интерпретации Нового Завета антисемитские тенденции. Встреча с иудаизмом в условиях *после Холокоста* является одной из мотиваций посмотреть на тексты Павла под другим углом и путем экспериментов обрести новое понимание. Гастон объясняет, что ожидал найти антииудаизм именно в текстах Павла, однако путем «герменевтики экспериментирования» пришел к выводу, что в богословии Павла Церковь не заменила Израиль. Напротив, Павел напоминает своим читателям о нерушимых отношениях Завета между Богом и Израилем (Рим 3:31, Рим 1:11). С точки зрения Гастона, Павел писал не об иудаизме для евреев, а об иудаизме для язычников. Поскольку Павел действительно хорошо понимал иудаизм, он, как мудрый учитель, мог представить иудаизм в ином свете тем, кто его не знал. Гейджер и Гастон утверждают, что Павел провозгласил двойной путь к спасению: Тора для евреев и Иисус для неевреев²⁷. Согласно Гастону, негативные заявления Павла о Торе мотивированы его убеждением, что Тора действительно приносит смерть тем, кто не состоит в заветных отношениях с Богом Израйля.

Важные для *РНВ* С. Стоуэрс и Р. Торстейнссон рассматривают риторическую структуру «Послания к Римлянам». Стоуэрс, во-первых, различает «реальных» и «воображаемых» адресатов данного послания. Хотя римская община могла быть смешанной, о реальной аудитории мы ничего знаем. Однако на всем протяжении послания Павел конструирует «воображаемую» аудито-

25. Eisenbaum, P. *Paul...*, p. 242.

26. Gaston, L. (1987) *Paul and the Torah*, pp. 2–4. Vancouver.

27. Eisenbaum, P. *Paul...*, p. 255; Gager, J. *Reinventing...*, pp. 142, 146; *Paul...*, pp. 79, 115, 147–48.

рию, состоящую из язычников. Во-вторых, Стоуэрс обнаруживает в ключевых отрывках послания (например в Рим 2:1-16 или Рим 7:7-25) такие риторические приемы, как диатриба или просопопея, что позволяет ему приписать ряд отрывков воображаемому собеседнику Павла. Кроме того, Стоуэрс утверждает, что «всякая плоть», находящаяся «под грехом» (Рим 3:20), это только язычники, и Бог спасет Израиль независимо от веры во Христа²⁸. Работа Торстейнссона сосредоточена на Рим 2. Он помещает послание в контекст античной эпистолографии и находит важные параллели с Сенекой и Цицероном²⁹. Центром интерпретации является Рим 2:17 — «Но если ты называешь себя иудеем» (Εἰ δὲ σὺ Ἰουδαῖος ἐθνομάρτυς)³⁰. Торстейнссон убедительно соединяет личность собеседника в 2:1 и стереотипное описание язычников в 1:18-32³¹. Собеседником Павла может быть симпатизирующий иудаизму язычник, например, «боящийся Бога» или прозелит³². Такое прочтение опирается на анализ глагола ἐθνομάρτυς: называться тем, кем ты на самом деле не являешься³³. Анализ Торстейнссона был активно поддержан и развит М. Тиссенем (см. далее). Поскольку *РНВ* отчасти можно рассматривать как реакцию на антииудаизм, его можно считать частью христианского богословия после Холокоста и историко-экзегетическим фундаментом иудео-христианского диалога и мессианского иудаизма³⁴. Однако *РНВ* не является идеологическим проектом, так как к нему

28. Stowers, S. (1994) *A Rereading of Romans: Justice, Jews, and Gentiles*, pp. 189–191. New Haven. Кажется, это является частью более широкого универсализма, который Стоуэрс находит у Павла: каждый человек в конце концов будет спасен (pp. 299–300, 306–312).

29. Thorsteinsson R. M. (2005) *Paul's Interlocutor in Romans 2: Function and Identity in the Context of Ancient Epistolography*, pp. 134–143. Stockholm.

30. Ibid. P. 197–211.

31. Ibid. P. 177–187.

32. О «боящихся Бога» и прозелитах см., например, Левинская И. Деяния апостолов на фоне еврейской диаспоры. Санкт-Петербург, 2000.

33. Ср. со словами Павла «...не сообщаться с тем, кто, называясь (ονομαζόμενος) братом, остается...» (1 Кор 5:11). Хотя человек братом и называется, по своему поведению он им не является.

34. Du Toit, P. (2017) “The Radical New Perspective on Paul, Messianic Judaism and their connection to Christian Zionism”, *HTS Teologiese Studies / Theological Studies* 73 (3): 4603; Nyström, J. (2021) *Reading Romans, Constructing Paul(s): A Conversation between Messianic Jews in Jerusalem and Paul within Judaism Scholars* (PhD Thesis). Lund; Runesson, A. (2022) *Judaism for Gentiles: Reading Paul Beyond the Parting of the Ways Paradigm*, pp. 30–32. Tübingen.

привели рост знаний об иудаизме эпохи Второго Храма и неудовлетворенность экзегезой ряда отрывков³⁵.

Настоящим пионером *RHB*, на наш взгляд, является М. Нейнос³⁶. Нейнос — верующий еврей, считающий свой взгляд на иудаизм изнутри, глазами инсайдера, преимуществом в исследовании верующего еврея Павла³⁷. Речь идет именно о еврейском взгляде на Павла и о вкладе экзегезы в современный диалог между евреями и христианами. Нейнос приводит аргументы в пользу тесной связи между первыми последователями Иисуса и еврейскими собраниями. В своей первой книге о Послании к Римлянам он приходит к неожиданным выводам. Вопреки традиционному пониманию, «слабые» не являются верующими во Христа евреями, соблюдающими пищевые предписания. «Слабые» — римские евреи, не признававшие Иисуса как Мессию Израиля³⁸. Кроме того, они не видели в христианах-неевреях наследников авраамовых благословений³⁹. В негативных замечаниях Павла о Законе речь идет не о Законе как таковом, а о прозелитизме его собратьев-евреев, которые не верили в наступление нового века и настаивали на обрезании язычников как на обряде входа в Израиль. «Сильные» — как евреи, так и не евреи, верующие во Христа⁴⁰. Нейнос утверждает, что Павел хотел защитить «слабых», не верующих в Мессию, братьев. Для интерпретации Послания к Римлянам Нейносу важно предположение о конфликтах неевреев-христиан с евреями-нехристианами, встречающихся друг с другом в одних и тех же собраниях. Власти (Рим 13:1-7) — не римские имперские чиновники, а руководители синагог⁴¹. Адресаты Послания — христиане-неевреи — должны подчиняться этим местным синагогальным лидерам. «Тайна» в Рим 11 касается не скрытого божественного плана спасения, а зависти евреев, наблюдавших

35. Runesson, A. *Judaism...*, p. 32.

36. Историю его прихода к исследованиям ап. Павла см., например, в Nanos, M. (2019) "Paul — Why Bother? A Jewish Perspective", *STK* 95(4): 271–87.

37. Nanos, M. (1996) *The Mystery of Romans: The Jewish Context of Paul's Letters*, pp. 3–20. Minneapolis.

38. Ibid. P. 155

39. Ibid. P. 9–10, 177–9.

40. Взгляд Нейноса на «сильных» и «слабых» является одним из самых неубедительных моментов книги, так как сам Павел определяет «слабых» как «верующих» (Рим 14:1), в то время как неверующих во Христа евреев — как находящихся в неверии (Рим 11:20, 23).

41. Ibid. P. 159–165.

миссионерский успех Павла среди язычников⁴². Евреи-нехристиане признали эсхатологическое объединение народов и возревновали, так как христиане-неевреи посягнули на еврейское призвание быть «светом народов». Согласно Нейносу, римские последователи Иисуса собирались в синагогах, и их религиозная жизнь протекала в рамках большой еврейской общины Рима. В своем анализе он приходит к выводу, что под властью синагоги христиане-неевреи сформировали особую идентичность, приведшую к превозношению над евреями и к идее об исключительности языкохристиан⁴³. Нетрудно заметить, что это является зеркальным отражением выводов Данна: не еврейский, а языческий этноцентризм является объектом критики Павла. С точки зрения Нейноса, Павел ведет себя именно так, как описано в книге Деяний: сначала он идет со своей проповедью в синагоги⁴⁴. Нейнос не согласен с идеей «двух путей», поскольку Иисус был ожидаемым еврейским Мессией. Язычники должны принять минимальный стандарт соблюдения Торы — заповеди Ноя — ради гармоничных отношений с еврейскими братьями⁴⁵. Фактически Павел ограничивает свободу верующих язычников посредством «языкохристианской» галахи. Об убедительности экзегезы Нейноса можно спорить, однако он показал возможность принципиально иного прочтения Павла. Когда Нейнос в середине 90-х впервые формулировал идеи *РНВ*, они явно были мнением меньшинства. Впоследствии, во многом благодаря влиянию его работ, такой подход стал более распространенным.

Идеи

Официальным началом существования *РНВ* как своего рода научной школы можно считать 2010 год — собрание научной группы «Павел и иудаизм» (позднее секция «Павел в рамках иуда-

42. Ibid. P. 239–288.

43. Ibid. P. 38–40.

44. Если Нейнос считает, что Павел все же сначала идет к евреям, то Фредриксен думает, что Павел идет в синагогу к язычникам — «боящимся Бога» и прозелитам. Именно такие язычники были наиболее подходящей аудиторией для проповеди. Они уже что-то знали о Боге Израилеве, Торе, заповедях и т.п. Неевреи проявляли большой интерес к иудаизму и практически во всех синагогах можно было встретиться с сочувствующими язычниками (Fredriksen, P. [2010] “Judaizing the Nations: The Ritual Demands of Paul’s Gospel”, *NTS* 56: 232–52, 238). Естественно, это не исключает, что Павел проповедовал и «на рабочем месте» (1 Фесс 2:9).

45. Nanos, M. *The Mystery...*, pp. 34–36, 50–56, 177–79.

изма») Общества библейской литературы (*SBL*)⁴⁶. Дадим слово сторонникам *PHB*:

Павел оставался прочно укорененным в еврейской традиции, соблюдал Тору и был призван возвещать Евангелие нееврейским народам⁴⁷.

Как и библейские пророки, на слова которых он опирался, Павел ожидал, что Царство Божье будет состоять из двух человеческих популяций: Израиль и народы... Почему же тогда Павел, или любой другой апостол, который был членом этой общины Завета, должен был перестать жить по Закону?⁴⁸

Павел продолжал следовать Торе, однако в силу своей миссии неевреям, призван был решать вопросы, связанные с (не)следованием Торе язычников. Кроме того, Павел находился в состоянии эсхатологического пыла: он ощущал себя «достигшим последних веков» (1 Кор 10:11), когда Царство Божье вот-вот наступит, а потомки Авраама (как из евреев, так и из язычников) унаследуют землю⁴⁹. Мессия Израиля уже известен, и скоро придет чаемый мессианский век.

Предположение о соблюдении Павлом Торы, вероятно, является самым трудным для *СВ* и традиционных толкований Павловых посланий⁵⁰. Все согласятся, что Павел был евреем «по плоти», однако могут сказать, что это не имеет последствий для веры и религиозной практики⁵¹. Одним из текстов, свидетельствующих о «нарушениях» Павлом Торы, является 1 Кор 10:25 («Все, что продается на торгу, ешьте без всякого исследо-

46. Novenson, M. (2019) "Whither the Paul within Judaism *Schule*?", *JMJS* 9: 79–88. Павел в рамках иудаизма (*Paul within Judaism*) является другим, ставшим уже, по-видимому, официальным (само)названием данной исследовательской программы. Кроме того, можно встретить *Beyond the New Perspective* и *Post-New Perspective*. Разумеется, *PHB* не является монолитным.

47. Ehrensperger, K. (2020) "Die ›Paul within Judaism‹-Perspektive", *EvT* 80(6): 455–64.

48. Fredriksen, P. (2017) *Paul: The Pagans' Apostles*, pp. 164–65. New Haven.

49. Johnson Hodge, C. *If Sons...*, p. 70.

50. Например, Коллинз считает, что следование Павла Торе зависело от обстоятельств (Collins, J. *The Invention...*, p. 164).

51. Eisenbaum, P. (2005) "Paul, Polemics, and the Problem of Essentialism", *BibInt* 13: 224–38.

вания»⁵²). Однако было замечено, что соблюдение Торы означает разное для разных групп и людей, что в значительной степени объясняется правовой неопределенностью ее самой⁵³. Так, в Евангелиях мы видим свидетельство различного понимания заповеди о запрете «работы» в субботу (Исх 20:8-11; 31:13-17; 35:1-3). В Мк 2:23-24 Иисус и ученики не считают срывание колосьев «работой». Позднее, Мишна в субботу запрещает «жатву» (*m. Shabb. 7.2*). Тот факт, что многие предписания Закона нуждаются в толковании, может приводить к разным галахическим системам даже внутри одной группы: достаточно вспомнить споры между рабби Гиллелем и Шаммаем (*m. Ber. 8.1-8*). Как отмечает К. Хеднер-Цеттерхольм, в любой религиозной традиции существует иерархия этических/ритуальных принципов (ср. Мф 23:23). Так, идея использования отдельных тарелок для молока и мяса (интерпретация Исх 23:19; 34:26; Втор 14:21) в ортодоксальном иудаизме в некоторых случаях может быть признана менее ценной, чем ответ на гостеприимство со стороны неевреев⁵⁴. Относительно 1 Кор 10:25 можно вспомнить историю о рабби Гамалииле, который считал статую Афродиты в бане просто украшением, а не идолом: то, к чему ты не относишься как к божеству, не представляет особой проблемы (*m. Abod. Zar. 3.4*). Конечно, следует соблюдать осторожность при использовании поздних раввинистических текстов при интерпретации НЗ, однако если даже в раввинистическом иудаизме мы находим многообразие взглядов, то можно предполагать существование разных галахических систем при жизни Павла. К. Хеднер-Цеттерхольм заключает:

Павел занимается либо установлением галахи относительно идо-ложертвенной пищи для ориентированных на Иисуса язычников, либо обучением их существующей местной коринфской еврейской галахе. В свете раввинистических параллелей не исключено, что он опирается на местную еврейскую галаху, касающуюся пищи, купленной на рынке в Коринфе⁵⁵.

52. Если не указано иное, библейские тексты цитируются по Синодальному переводу.

53. Hedner-Zetterholm, K. (2015) "The question of assumptions: Torah observance in the first century", Nanos, M., Zetterholm, M. (eds) *Paul within Judaism: Restoring the First-Century Context to the Apostle*, pp. 79–103. Minneapolis.

54. Ibid. P. 81.

55. Ibid. P. 99.

В случае с так называемым «Антиохийским инцидентом» (Гал 2:11-14) — эпизодом, важным как для *СВ*, так и для *НВ* — позиция *РНВ* заключается в том, что речь идет не столько о еде, сколько о социальном взаимодействии евреев и неевреев. Люди «от Иакова» могли представлять более строгое толкование Закона в отношении социальных контактов с неевреями, чем евреи диаспоры⁵⁶. Возможно, в общине Антиохии не соблюдались привычные правила рассадки во время общих трапез⁵⁷. В таком случае проблема была не в том, что ели христиане-евреи (в частности Пётр) или с кем они ели (с язычниками), а в том, как проходили эти трапезы⁵⁸. Общая трапеза была тем мессианским пиром, который начался с приходом «нового века». Невреи на этой трапезе были не гостями, а равными участниками с евреями. Это выражалось в рассадке: евреи и неевреи сидели вместе, не было никакой иерархии между сотрапезниками. Если воспользоваться образом из Исая, они верили в наступление времен, когда волк ляжет с ягнёнком (Ис 11:6)⁵⁹. Таким образом, смешанная рассадка является знаком того, что язычники «омыты, очищены и оправданы» (1 Кор 6:11). *РНВ* читает Гал 2:11-14 как пример столкновения разных способов толкования Торы.⁶⁰

В Флп 3:2-8 Павел, казалось бы, крайне негативно оценивает иудаизм. И если за отправную точку берется парадигма конфликта, то полагают, что противники Павла в Филиппах — некие «иудействующие», подталкивающие язычников к принятию обрезания. Однако М. Нейнос показал возможность иного про-

56. Zetterholm, M. (2016) "The Antioch Incident Revisited", *Journal for the Study of Paul and His Letters* 6 (2): 249–269.

57. А. Волчков отмечает, что в античных сообществах «важным вопросом являлось то, как нужно рассаживаться гостям пиршества за столом» и «задачу правильно рассадить гостей за общим столом сравнивали с искусством правильно поставить войско» (Волчков А. Раннехристианская община в античном полисе. М., 2019. С. 129). Важность правильной рассадки подчеркивалась в Кумране и общине терапевтов. (Там же. С. 129–130.)

58. Nanos, M. (2016) "How Could Paul Accuse Peter of 'Living Ethnē-ishly' in Antioch (Gal 2:11-21) If Peter Was Eating according to Jewish Dietary Norms?", *JSPL* 6 (2): 199–223; Nanos, M. (2017) "Reading the Antioch Incident (Gal 2:11–21) as a Subversive Banquet Narrative", *JSPL* 7 (1–2): 26–52.

59. М. Тиссен обращает внимание, что иногда евреи сравнивались с чистыми животными, а язычники — с нечистыми (Thiessen, M. [2017] "Gentiles as impure animals in the writings of early Christ followers", in Siegal, M. et al. (eds.) *Perceiving the Other in Ancient Judaism and Early Christianity*, pp. 19–32).

60. Fredriksen, P. *Paul...*, pp. 94–100.

чтения⁶¹. Так, нет литературных источников, подтверждающих, что эпитет «псы» мог относиться к евреям. Что касается «отрезания» (κατατομή)⁶², то Павел может описывать оппонентов под влиянием 3 Цар 18:28, Лев 21:4, Ис 15:2, Ос 7:14 где в LXX глагол κατατέμνω относится к запрещенным ритуальным порезам. В таком случае оппоненты Павла — «ненастоящие обрезанные», например, конкурирующие миссионеры из прозелитов⁶³. Им он противопоставляет свое законное обрезание «в восьмой день»⁶⁴.

К сожалению, на некоторые тексты *PHB* обращают мало внимания. Так, если фраза «мы по природе иудеи, а не из язычников грешники» (Гал 2:15) является ключевой для Фредриксен и Тиссена, то дальнейшим словам Гал 2:16–21 в их работах вообще не дается объяснения. К. Джонсон-Ходж, не соглашаясь с аргументом Гастона и Гейджера (что ἁθρολος у Павла всегда означает только нееврея), считает, что конкретно в Гал 2:16 речь все-таки о неевреях⁶⁵.

Стоит отметить, что образ Павла, верного Торе, представлен и у Луки (Деян 24:14; 25:6–12; Деян 28:17)⁶⁶. Проблему представляют отрывки, в котором Павла *другие* считают отступником (Деян 21:17–26). Представители *НВ* могут на это сказать, что хотя Павел и соблюдал Закон, но относился к этому безразлично⁶⁷. К. Санднес считает, что Лука рисует картину неоднозначного отношения Павла к Торе⁶⁸. Так как Тора задает стандарт поклонения Богу Израилеву, слова «учит людей чтить Бога не по закону»

61. Nanos, M. (2013) "Paul's Polemic in Philippians 3 as Jewish-Subgroup Vilification of Local Non-Jewish Cultic and Philosophical Alternatives", *JSPL* 3 (1): 47–91.

62. Павел, видимо, использует игру слов *κατατομή/περιτομή* — обрезание/отрезание. К сожалению, в Синодальном переводе оба слова переведены одинаково: обрезание.

63. Thiessen, M. *Gentiles as Impure Animals...*, pp. 26–30.

64. Свят. Иоанн Златоуст замечает, что «из слов *обрезанный в восьмой день* видно, что он не прозелит» (*Гомилии на Послание к Филиппийцам* 10). Согласно Быт 17:2 и Лев 12:3, только обрезание в восьмой день является правильным, и это мнение подкрепляется Быт 17:14 в LXX, *Самаритянским Пятикнижием* и *Книгой Юбилеев*. (Thiessen, M. [2016] *Paul and the Gentile Problem*, p. 67. Oxford).

65. Johnson Hodge, C. (2007) *If Sons, Then Heirs: A Study of Kinship and Ethnicity in the Letters of Paul*, p. 58n72. Oxford.

66. Thiessen, M. *Paul...*, pp. 164–69. Поэтому Тиссен не считает *PHB* ни новым, ни радикальным (p. 169).

67. Что проблематично, так как к обрезанию язычников Павел относился отрицательно.

68. Sandnes, K. (2018) *Paul Perceived. An Interactionist Perspective on Paul and the Law*, p. 197. Tübingen.

(Деян 18:13) Санднес понимает как указание на подрыв авторитета Торы введением крещения (Деян 18:8) как новой формы поклонения. Однако, как объяснено выше, трудно считать Тору жестким стандартом для любого этического/религиозного поведения. Разумным выглядит предположение, что существовали отличия в синагогальной литургии между диаспорой и Иудеей, а также местные вариации⁶⁹.

Конечно, настойчивое утверждение Павла, что теперь евреи и язычники «во Христе» имеют одинаковый статус перед Богом Израиля, является *новой* интерпретацией Торы в свете «события Христа» и исполняющихся эсхатологических ожиданий. Естественно, любая новая идея не встречает единодушного одобрения. Вероятно, в основе богословия Павла лежала *Шма* (Втор 6:4, ср. Рим 10:12,13)⁷⁰. В «нынешнем веке» проповедуемый Павлом Бог был только Богом Израиля. Но с приходом эсхатологического «нового века» ситуация изменилась. Теперь Он стал и «Богом язычников» (Рим 3:29)⁷¹. И к этим самым язычникам Павел и обращал свою весть.

Несмотря на то, что миссию к евреям и неевреям зачастую трудно разделить, адресатами посланий *РНВ* считает язычников (даже в смешанных общинах)⁷². В письмах Павла обсуждаются их специфические проблемы⁷³. Титул Павла как «апостола язычников» связан с его самоопределением (Рим 1:5; 11:13; Гал 2:8). Насчет Кор 9:19-23 *РНВ* считает, что речь идет не о компромис-

69. Levine, L. (2005) *The Ancient Synagogue: The First Thousand Years*, p. 171. New Haven.

70. Nanos, M. (2012) "Paul and the Jewish Tradition: The Ideology of the *Shema*", Spitaler, P. (ed.) *Celebrating Paul*, pp. 62–80. Washington. Павел подвергает *Шма* христологической переинтерпретации.

71. Позже аналогично понимал *Шма* Раши в комментарии на Втор 6:4: «Господь, который сейчас [воспринимается людьми как только] наш бог, но не бог [всех] народов, в будущем будет [признаваем всеми] одним Господом [для всех народов], как сказано: "ибо тогда превращу Я язык народов в ясный, чтобы призывать им всем вместе имя Господа...", — и еще сказано: "...в тот день будет Господь один, и имя Его одно"». В таком случае вопрос «Неужели Бог есть Бог Иудеев только, а не и язычников?» (Рим 3:29) не является риторическим.

72. Джонсон-Ходж: «Павел ... пишет к язычникам, даже если он иногда пишет о евреях» (Johnson Hodge, C. *If Sons...*, p. 11); Fredriksen, P. *Paul...*, pp. 86, 157–59; Eisenbaum, P. *Paul...*, p. 216; Gager, J. *Reinventing...*, p. 44; Gaston, L. *Paul...*, pp. 23, 77; Thiessen, M. *Paul...*, pp. 1–18; Zetterholm, M. (2015) "Paul within Judaism: The State of the Questions", Nanos, M., Zetterholm, M. (eds) (2015) *Paul within Judaism: Restoring the First-Century Context to the Apostle*, pp. 31–51. Minneapolis.

73. Johnson Hodge, C. *If Sons...*, pp. 9–11; Thiessen, M. *Paul...*, pp. 44–46.

сах с Торой и не о проповеди евреям, а о способе аргументации, сродни подходу Сократа⁷⁴. Так, в Деян 17:16-34 Лука описывает сцену, в которой Павел пытался убедить греческих философов в Афинах насчет Бога Израиля и Иисуса. Или же, согласно Деян 23:17, увидев языческий жертвенник «неведомому Богу», Павел решил объявить, что именно этого Бога и проповедует. Кроме того, речь может идти о переходе от одной галахи к другой. Павел (и другие еврейские учителя) может приуменьшать грани своей еврейской идентичности и использовать приспособляемость как пастырскую стратегию⁷⁵. Хотя Павел и считал себя апостолом язычников, неправдоподобно, чтобы ему никогда не приходилось объяснять свои весть и поступки некоторым из своих братьев-евреев. В таких случаях он, несомненно, пытался объяснить им свое Евангелие на понятном языке. Павел был занят специфической «проблемой язычников» — как должны быть спасены неевреи и каковы их отношения с Израилем после «события Христа». *РНВ* противопоставляет эту позицию более традиционному взгляду, что Евангелие Павла универсально и его забота — спасение всего человечества. Однако это не означает, что Павла не беспокоит судьба Израиля. Правда, эта судьба находится в руках Бога⁷⁶. Трудно представить, что Мессия Израиля, которым Павел считает Иисуса, не будет играть никакой роли в судьбе Своего народа. Не исключено, что в конце концов Израиль обратится ко Христу⁷⁷. В свете слов Флп 2:10 о поклонении Христу «небесных, земных и преисподних» трудно считать, что из этого поклонения будет исключен Израиль⁷⁸. Не соглашаясь с интерпретацией «двух путей», можно согласиться с *Sonderplatz*-подходом, говорящем об «особом месте»

74. Nanos, M. (2012) "Paul's Relationship to Torah in Light of His Strategy 'to Become Everything to Everyone' (1 Corinthians 9:19-23)", Pollefeyt, D., Bieringer, R. (eds) *Paul and Judaism: Crosscurrents in Pauline Exegesis and the Study of Jewish Christian Relations*, pp. 106–40. London.

75. Johnson Hodge, C. *If Sons...*, pp. 123–125.

76. Fredriksen, P. *Paul...*, p. 162.

77. Ibid. P. 75–76.

78. Фредриксен приводит следующие аргументы против идеи «двух путей»: 1) Сын Давида не может не играть никакой роли для Израиля; 2) все находятся «под грехом» (Рим. 3:9-20); 3) Христос искупает весь космос, частью которого является Израиль (Рим 8-15); 4) Христос приходит спасти Израиль, как и другие народы (Рим 15:8-9) (Ibid. P. 127n64).

Израиля в истории спасения⁷⁹. Нам кажется, Павел был открыт разным эсхатологическим финалам относительно своего народа и потому описал это как «тайну» (Рим 11:25).

Согласно *РНВ*, неевреи должны быть спасены без отказа от своей этнической идентичности, то есть они не должны становиться евреями (как и евреи не должны были отказываться от своей еврейской идентичности). Здесь ключевыми текстами являются Гал 2:15 и отрывки 1 Кор 7:19, Гал 5:6 и 6:15. Слова Гал 2:15 являются выражением этнического эссенциализма — неевреи «по природе» отличаются от евреев и «по природе» являются грешниками в моральном смысле (Рим 1:18-32, 1 Кор 6:9-11)⁸⁰. Пути решения «проблемы язычников» могут быть различными. Так, до своего апостольского призвания миссия Павла состояла в попытке сделать язычников евреями путем обрезания (Гал 5:11, ср. Мф 23:15), то есть сделать их прозелитами⁸¹. Однако Встреча по дороге в Дамаск привела его к выводу, что обрезание не могло решить «проблему язычников»⁸². Вероятно, Павел начал верить в существование установленного Богом генеалогического разделения между Израилем и народами, что делает невозможным для неевреев стать евреями: что Бог разделил, того человек да не сочетает⁸³. А раз видимое этническое разделение между Израилем и народами должно сохраняться, то и народы не должны соблюдать Тору так же, как ее соблюдают евреи. Из 1 Кор 7:19, Гал 5:6 и 6:15 *РНВ* делает вывод, что Богом для евреев и язычников предназначены разные заповеди⁸⁴. А. Рунессон подчеркивает, что Па-

79. Donaldson, T. (2006) "Jewish Christianity, Israel's Stumbling and the *Sonderweg* Reading of Paul", *JSNT* 29 (1): 27–54.

80. Thiessen, M. *Paul...*, p. 11.

81. Ibid. P. 40.

82. Ibid. P. 41. Получается, Павел пришел к более строгому течению еврейской мысли. Вероятно, Павел рассуждал «от решения к проблеме»: если для спасения язычников понадобилось такое решение — смерть Мессии, то какой же глубокой была их проблема. В этом Тиссен согласен со *СВ*. Только *СВ* считает, что Павел говорит о проблеме всего человечества, а Тиссен — только язычников.

83. Коллинз возражает, что представители такого взгляда вообще не интересовались спасением язычников (Collins, J. *The Invention...*, p. 173). Однако ни из чего не следует, что Павел не мог развивать и объединять разные взгляды. Кроме того, нетрудно заметить разность взглядов внутри *РНВ*: либо обрезание меняет идентичность неевреев, и они перестают быть «эсхатологическими язычниками», либо обрезание не может преодолеть разрыв и трансформировать нееврея в еврея.

84. Eisenbaum, P. *Paul...*, pp. 62–63; Thiessen, M. *Paul...*, pp. 8–11; Runesson, A. *Judaism...*, pp. 195–197. П. Фредриксен считает, что эти тексты относятся только к язычникам, как к обрезанным — прозелитам, так и к необрезанным (Fredriksen, P. *Paul...*,

вел называет это правилом для всех церквей («так я повелеваю по всем церквам» 1 Кор 7:17), и считает его определенным ядром богословия и практики Павла.

РНВ пытается найти место Павла в мозаике эсхатологических представлений периода Второго Храма о судьбе язычников. Ряд текстов говорит, что языческие народы будут уничтожены, побеждены или каким-то образом подчинены Израилю⁸⁵. Однако другое направление еврейской мысли говорит об их участии в искуплении Израиля. Язычники вместе с Израилем участвуют в эсхатологическом поклонении Богу (например, Ис 2:2-4, 66:21; Мих 4:1; Зах 8:23; Тов 14:5-6; 1 Енох 91:14). Некоторые неевреи даже становятся священниками (Ис 66:21). Важно, что народы не становятся евреями: перед Богом Израилевым предстанут евреи и отличающиеся от них катὰ σάρκα язычники, хотя эти две группы едины катὰ πνεῦμα⁸⁶. Если же язычники становятся прозелитами, то ожидания не исполняются: перед Богом предстанут только евреи. Долгое время популярной моделью языческого обращения у Павла было «эсхатологическое паломничество на Сион». Проблема, однако, состоит в том, что Павел не дает намеков на такое паломничество даже в тех случаях, когда это было уместным (например, в связи Титом в Гал 2:1-3)⁸⁷. Единственный близкий текст — это Ис 11:10 в Рим 15:12, однако в свете этого текста более перспективной является модель эсхатологического подчинения народов Мессии Израиля⁸⁸. Проповедь Павла язычникам свободна от обрезания и специфически еврейских заповедей Торы, однако от язычников ожидается отказ от идолопоклонства и нравственное поведение. Фактически они призываются словом и делом исповедовать *Шма* и следовать Декалогу. Так как язычники должны отказаться от поклонения родным богам (чего от симпатизирующих иудаизму не требовали эллинистические синагоги), то Павел пропове-

р. 107). Ее понимание заповедей для язычников близко к предложенному Рунессоном: неевреи обладают любовью благодаря Духу и могут исполнять заповеди, говорящие о любви (Runesson, A. *Judaism...*, pp. 199–201). Евреи же продолжают следовать всей Торе.

85. Fredriksen, P. *Paul...*, p. 26–31.

86. Ibid. P. 114–21.

87. Novenson, M. (2021) “What eschatological pilgrimage of the Gentiles?”, Abel, F. (ed.) *Israel and the Nations: Paul’s Gospel in the Context of Jewish Expectation*, pp. 61–74. London.

88. Novenson, M. (2009) “The Jewish Messiahs, the Pauline Christ, and the Gentile Question”, *JBL* 128(2): 357–373.

довал форму «иудаизма для язычников» более радикальную, чем когда-либо предлагали синагоги диаспоры⁸⁹. Для *РНВ* весть Павла не была «Евангелием без Закона»⁹⁰.

Как объяснить негативные высказывания Павла о Законе (Гал 3:13; Гал 3:23-24; Рим 4:15; 5:20; 7:1-13)? Если Филон пытался показать привлекательность Торы, кажется, что Павел поступал ровно наоборот⁹¹. Возможно, это связано со взглядом, что она является даром только для Израиля. В одном из мидрашей говорится, что «Тора обручена с Израилем и подобна замужней женщине по отношению к народам мира» (*Sifre Deut.* 345). Рабби Иоханан считал (*b. Sanh.* 59a), что иудействующий язычник виновен в двух грехах: краже Торы (ср. κλέπτειν в Рим 2:21) и прелюбодеянии с ней (ср. μοιχεύειν в Рим 2:22)⁹². Существование подобных взглядов в I веке н. э. не исключено, и они позволяют дать убедительную интерпретацию Рим 2:21-22⁹³. Это объясняет и упоминание святотатства (ιεροσυλέω) — посягательства на святыню, которая предназначена не для тебя⁹⁴. Павел столкнулся со сложной задачей: вдохновить язычников отказаться от идолов и поклоняться только Богу Израилеву, не вызывая у них желания войти в привилегированные ряды соблюдающих Тору⁹⁵. И это надо было сделать дипломатично, не оттолкнув их⁹⁶. Павел риторически очерняет Закон, опираясь на греческую дихотомию между писаным и неписаным божественным/естественным законом⁹⁷.

89. Fredriksen, P. *Paul...*, p. 111.

90. Fredriksen, P. (2010) "Judaizing the Nations: The Ritual Demands of Paul's Gospel", *NTS* 56: 232–52.

91. Hayes, C. (2015) *What's Divine about Divine Law? Early Perspectives*, pp. 111–124. Princeton.

92. Коллинз указывает, что встречался и другой взгляд: в одном из мидрашей (*Mekhilta de-Rabbi Ishmael, Bahodesh* 1), в толковании на Исх 19:2 говорится, что Тора дана открыто и каждый желающий может принять ее (Collins, J. *The Invention...*, p. 162n18). Рабби Меир говорил, что «язычник, изучающий Тору, подобен первосвященнику» (*b. Sanh.* 59a).

93. Развивая мысль Торстейнссона, Тиссен показывает, что воображаемый собеседник Павла в Римлянам 2:17-29 является иудействующим язычником, учащим, что неевреи становятся евреями через обрезание (Thiessen, M. *Paul...*, pp. 54–72).

94. Свят. Василий Великий по другому поводу пишет, что «таковых можно назвать и святотатцами (ιεροσυλοι), присвояющими себе дары Божии» (*Правила, кратко изложенные в вопросах и ответах* 247).

95. Hayes, *What's Divine...*, p. 161.

96. Коллинз считает, что в таком случае Павел двуличен (Collins, J. *The Invention...*, p. 173), однако такой подход можно оценить как пастырскую мудрость.

97. Hayes, *What's Divine...*, p. 4, 152.

Решая «проблему язычников», Павел создает фиктивную конструкцию физического происхождения языческих последователей Христа от Авраама⁹⁸. Современным человеком такая практика оценивается как конструктивистская, однако древние мыслили эссенциалистски. Линии родства не «придумывались», а «находились» и «восстанавливались»⁹⁹. Возможно, Павел опирается на римскую юридическую практику включения неграждан в правовую систему империи: неримлянин не становится онтологически римлянином, но с ним обращаются так, как если бы он был римлянином¹⁰⁰. Неевреи прививаются к «благородной маслине» — Израилю (Рим 11:24). *РНВ* не обнаруживает в текстах Павла суперцессионизма¹⁰¹. Став чадами Авраама, язычники наследуют обетования (Быт 22:17), которые могут говорить не только о количестве, но и качестве потомков¹⁰². Так как звезды часто понимались как ангельские, полубожественные и, следовательно, пневматическое создания, то и язычники становятся как звезды — исполненными *пневмы*¹⁰³. Благодаря свойствам *пневмы*, происходит *красис*¹⁰⁴ нееврейской идентичности и идентичности чада Божьего¹⁰⁵. Труд-

98. Johnson Hodge, C. *If Sons...* pp. 5, 21. Гарроуэй соглашается с переводом Р. Хейза «Нашли ли мы, что Авраам есть праотец наш по плоти?» (Рим 4:1), но, в отличие от него, считает, что Павел подразумевает ответ «да» (Garroway, J. *Paul's Gentile Jews...*, p. 103–105).

99. Например, «Найдено в писании о Спартанцах и Иудеях, что они — братья и от рода (γένος) Авраамова» (1 Макк 12:21) и «...придя к Лакедемонянам и надеясь, по средству происхождения (συγγένεια), найти у них прибежище» (2 Макк 5:9).

100. Kaden, D. (2016) *Matthew, Paul, and the Anthropology of Law*, pp. 145–195, 171. Tübingen.

101. В рамках *РНВ* возникла книжная серия «Новый Завет после суперцессионизма» (Nyström, J. *Reading Romans...*, p. 38).

102. Thiessen, M. *Paul...*, p. 129–60. Тиссен признаёт, что проблемой является отсутствие свидетельств такого понимания Быт 22:17. Позднее же свят. Ириней Лионский утверждал, что, показывая Аврааму звезды, Бог обещает сделать его потомство не только таким же многочисленным, но и таким же славным, как звезды (*Доказательство апостольской проповеди* 24).

103. Джонсон-Ходж, Тиссен и Фредриксен используют слово *пневма* во избежание противопоставления материального и духовного.

104. Стоическое понятие: совершенное перемешивание двух субстанций, сохраняющее отличительные аспекты этих субстанций (Thiessen, M. *Paul...*, pp. 113–115).

105. Усыновление Богу для Павла важнее, чем Авраамово. Если язычники поклоняются только Богу Израилеву, значит, они приняты в семью этого Бога. Именно Его теперь именуют «Авва» (Рим 8:15; Гал 4:6), а не Авраама. Это соответствует античному представлению, что боги и люди образуют семейные группы (Fredriksen, P. (2014) “Paul’s Letter to the Romans, the Ten Commandments, and Pagan ‘Justification by Faith’”, *JBL* 133(4): 801–808).

но не заметить аналогии с Халкидонским догматом: язычник теперь состоит из двух природ в одном лице. Получив *пневму*, язычники имеют возможность поступать праведно (Рим 8; 13:8–10) по отношению к Богу (первая скрижаль Декалога) и к людям (вторая скрижаль)¹⁰⁶. Это и есть «оправдание верой» для *РНВ*.

Заключение

В заключение отметим, что в богословии Павла методологически важно различать логику открытия и логику подтверждения¹⁰⁷. Взгляд Павла мог сформироваться откровением, инсайтом, размышлением, а в поиске аргументов в пользу своего взгляда он мог обращаться к разным традициям, текстам, опыту. Кроме того, стоит различать логику подтверждения для себя (что убеждало самого Павла) и логику подтверждения для других (что убедит их, причем для сторонников Павла будут нужны одни аргументы, для оппонентов — другие). Нельзя исключать и того, что «рамки иудаизма» Павла могут включать некоторые формы антиномизма¹⁰⁸. В рамках *РНВ* был достигнут прогресс в понимании важности этнического мышления для Павла, «особом месте» Израиля и роли Духа. Однако вряд ли можно считать, что в исследованиях Павла произошла смена парадигмы. Скорее, *РНВ* стоит оценить как эвристический инструмент для экзегезы и долгосрочный герменевтический эксперимент. Представляется интересным, как рассмотрение спорных отрывков (например об обрезании) через призму *РНВ*, так и соотнесение *РНВ* с профессиональными взглядами на Павла¹⁰⁹.

106. Согласно Флавию (*Еврейские древности* 18.116–19) первая скрижаль характеризует благочестие (*εὐσεβεία*), вторая — праведность/правду (*δικαιοσύνη*). Филон (*О добродетелях*, 51), резюмируя Декалог, высшей добродетелью называет благочестие (*εὐσεβεία*), за ней следует любовь к людям (*φιλανθρωπία*). Ср. «на сих двух заповедях утверждается весь закон и пророки» (Мф 22:40).

107. Такое разделение взято нами из философии науки. Chauvire, Ch. (2005) “Peirce, Popper, Abduction, and the Idea of Logic of Discovery”, *Semiotica* 135: 209–221.

108. Как позднее у Шабтая Цви (*Шолам Г. Основные течения в еврейской мистике*. Москва, 2004. С. 364 и далее) или Авраама Гейгера (см. Garroway, J. [2019] “Paul: Within Judaism, Without Law”, in Lincicum, D et al. (eds) *Law and Lawlessness in Early Judaism and Christianity*, pp. 49–66. Tübingen).

109. «...мое прочтения не дает христианам XXI века доступного, легкого для восприятия Павла» (Johnson Hodge, C. *If Sons...*, p. 153).

Библиография / References

- Волчков А. Раннехристианская община в античном полисе. М., 2019.
- Левинская И. Деяния апостолов на фоне еврейской диаспоры. СПб., 2000.
- Швейцер А. Мистика апостола Павла // Христос или Закон? Апостол Павел глазами новозаветной науки. М., 2006. С. 21–370.
- Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. М., 2004.
- Ястребов Г. Послания апостола Павла в современной науке // Павловы послания: комментированное издание. Москва, 2017. С. 751–770.
- Barth, M. (1968) “Jews and Gentiles: The Social Character of Justification in Paul”, *Journal of Ecumenical Studies* 5: 241–267.
- Barth, M. (1974) *Ephesians: Introduction, Translation, and Commentary on Chapters 1–3*. New Haven.
- Barth, M. (1979) “St. Paul — a Good Jew”, *Horizons in Biblical Theology* 1: 7–45.
- Chauvire, Ch. (2005) “Peirce, Popper, Abduction, and the Idea of Logic of Discovery”, *Semiotica* 135: 209–221.
- Collins, J. (2017) *The Invention of Judaism: Torah and Jewish Identity from Deuteronomy to Paul*. Oakland.
- Donaldson, T. (2006) “Jewish Christianity, Israel’s Stumbling and the *Sonderweg* Reading of Paul”, *Journal for the Study of the New Testament* 29(1): 27–54.
- Du Toit, Ph. (2017) “The Radical New Perspective on Paul, Messianic Judaism and their connection to Christian Zionism”, in *HTS Teologiese Studies/Theological Studies* 73(3): 4603.
- Eisenbaum, P. (2005) “Paul, Polemics, and the Problem of Essentialism”, *Biblical Interpretation* 13(3): 224–238.
- Eisenbaum, P. (2009) *Paul Was Not a Christian: The Original Message of a Misunderstood Apostle*. New York.
- Ehrensperger, K. (2020) “Die ›Paul within Judaism‹-Perspektive”, *Evangelische Theologie* 80(6): 455–64.
- Fredriksen, P. (2010) “Judaizing the Nations: The Ritual Demands of Paul’s Gospel”, *New Testament Studies* 56: 232–52.
- Fredriksen, P. (2014) “Paul’s Letter to the Romans, the Ten Commandments, and Pagan ‘Justification by Faith’”, *Journal of Biblical Literature* 133(4): 801–808.
- Fredriksen, P. (2017) *Paul: The Pagans’ Apostle*. New Haven.
- Gager, J. G. (2000) *Reinventing Paul*. Oxford.
- Garroway, J. (2012) *Paul’s Gentile-Jews: Neither Jew nor Gentile, but Both*. New York.
- Garroway, J. (2019) “Paul: Within Judaism, Without Law”, in Lincicum, D. et al. (eds) *Law and Lawlessness in Early Judaism and Christianity*, pp. 49–66. Tübingen.
- Gaston, L. L. (1987) *Paul and the Torah*. Vancouver.
- Gathercole, S. (2002) *Where Is Boasting? Early Jewish Soteriology and Paul’s Response in Romans 1–5*. Michigan.
- Grundmann, W. (1968) “The Teacher of Righteousness of Qumran and the Question of Justification by Faith in the Theology of the Apostle Paul”, in Murphy-O’Connor, J. (ed.) *Paul and Qumran: Studies in New Testament Exegesis*, pp. 85–114. Chicago.

- Hedner-Zetterholm, K. (2015) "The question of assumptions: Torah observance in the first century", in Nanos, M., Zetterholm, M. (eds) *Paul within Judaism: Restoring the First-Century Context to the Apostle*, pp. 79–103. Minneapolis.
- Johnson Hodge, C. (2007) *If Sons, Then Heirs: A Study of Kinship and Ethnicity in the Letters of Paul*. Oxford.
- Kaden, D. (2016) *Matthew, Paul, and the Anthropology of Law*. Tübingen.
- Langton, D. (2010) *The Apostle Paul in the Jewish Imagination: A Study in Modern Jewish-Christian Relations*. Cambridge.
- Levine, L. (2005) *The Ancient Synagogue: The First Thousand Years*. New Haven.
- Mussner, F. (1984) *Tractate on the Jews: The Significance of Judaism for Christian Faith*. Philadelphia.
- Nanos, M. (1996) *The Mystery of Romans: The Jewish Context of Paul's Letters*. Minneapolis.
- Nanos, M. (2012) "Paul's Relationship to Torah in Light of His Strategy 'to Become Everything to Everyone' (1 Corinthians 9:19-23)", in Pollefeyt, D., Bieringer, R. (eds) *Paul and Judaism: Crosscurrents in Pauline Exegesis and the Study of Jewish Christian Relations*, pp. 106–40. London.
- Nanos, M. (2013) "Paul's Polemic in Philippians 3 as Jewish-Subgroup Vilification of Local Non-Jewish Cultic and Philosophical Alternatives", *Journal for the Study of Paul and His Letters* 3(1): 47–91.
- Nanos, M. (2016) "How Could Paul Accuse Peter of 'Living Ethné-ishly' in Antioch (Gal 2:11-21) If Peter Was Eating according to Jewish Dietary Norms?", *Journal for the Study of Paul and His Letters* 6(2): 199–223.
- Nanos, M. (2017) "Reading the Antioch Incident (Gal 2:11-21) as a Subversive Banquet Narrative", *Journal for the Study of Paul and His Letters* 7(1-2): 26–52.
- Nanos, M. (2019) "Paul — Why Bother? A Jewish Perspective", *Svensk Teologisk Kvartalskrift* 95(4): 271–87.
- Nanos, M. (2021) "Re-Framing Paul's Opposition to Erga Nomou as 'Rites of a Custom' for Proselyte Conversion Completed by the Synecdoche 'Circumcision'", *Journal of The Jesus Movement in Its Jewish Setting* 8: 75–115.
- Novenson, M. (2009) "The Jewish Messiahs, the Pauline Christ, and the Gentile Question", *Journal of Biblical Literature* 128(2): 357–373.
- Novenson, M. (2019) "Whither the Paul within Judaism Schule?", *Journal of The Jesus Movement in Its Jewish Setting* 9: 79–88.
- Novenson, M. (2021) "What eschatological pilgrimage of the Gentiles?", in Abel, F. (ed.) *Israel and the Nations: Paul's Gospel in the Context of Jewish Expectation*, pp. 61–74. London.
- Novenson, M. (2022) "Anti-Judaism and Philo-Judaism in Pauline Studies, Then and Now", in Bakker, A. et al. (eds) *Protestant Bible Scholarship: Antisemitism, Philosemitism and Anti-Judaism*, pp. 106–124. Leiden.
- Nyström, J. (2021) *Reading Romans, Constructing Paul(s): A Conversation between Messianic Jews in Jerusalem and Paul within Judaism Scholars* (PhD Thesis). Lund.
- Osborne, R. (1964) "Did Paul go to Qumran?", *Canadian Journal of Theology* X (1): 15–24.
- Sandnes, K. O. (2018) *Paul Perceived. An Interactionist Perspective on Paul and the Law*. Tübingen.
- Stendahl, K. (1976) *Paul Among Jews and Gentiles and Other Essays*. Philadelphia.
- Stendahl, K. (1995) *Final Account: Paul's Letter to the Romans*. Minneapolis.

- Stowers, S. (1994) *A Rereading of Romans: Justice, Jews, and Gentiles*. New Haven.
- Thiessen, M. (2016) *Paul and the Gentile Problem*. Oxford.
- Thiessen, M. (2017) "Gentiles as impure animals in the writings of early Christ followers", in Siegal, M., Grünstäudl, W., Thiessen, M. (eds) *Perceiving the Other in Ancient Judaism and Early Christianity*, pp. 19–32. Mohr Siebeck.
- Thorsteinesson, R. (2005) *Paul's Interlocutor in Romans 2: Function and Identity in the Context of Ancient Epistolography*. Stockholm.
- Westerholm, S. (2004) *Perspectives Old and New on Paul: The "Lutheran" Paul and His Critics*. Michigan.
- Zetterholm, M. (2015) "Paul within Judaism: The State of the Questions", in Nanos, M., Zetterholm, M. (eds) *Paul within Judaism: Restoring the First-Century Context to the Apostle*, pp. 31–51. Minneapolis.
- Zetterholm, M. (2016) "The Antioch Incident Revisited", *Journal for the Study of Paul and His Letters* 6 (2): pp. 249–269.

НАТАЛЬЯ БЕРЕНКОВА

**«Сильный верующий лучше слабого»:
сила и власть в идеях Мухаммада Хусейна
Фадлаллы о международных отношениях**

DOI: <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-1-292-312>

Natalia Berenkova

**“A Strong Believer Is Better Than a Weak One”: Strength
and Power in the Ideas of Muhammad Hussein Fadlallah on
International Relations**

Natalia Berenkova — Institute of International Relations and World History, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (Russia). natalia.berenkova@gmail.com

The article explores the views of the Lebanese Shiite jurist-theologian Muhammad Hussein Fadlallah (1935–2010) on the nature of international relations in the 20th century. The article’s focus is on his concept of power and its role in defining the place of Muslim countries on the international stage. Two works by Fadlallah, “Islam and the Logic of Power” and “The Will for Power,” are under consideration. In these books he defines the nature of power and its practical implementation in the existing political world order. As an Islamic theologian, Fadlallah looks at religion’s significant role in public life. He formulates the concept of a “dynamic Islam” that responds to the changing historical context and the balance between the strong and the weak, which are in constant struggle. Such a “dynamic Islam” encourages resistance of the oppressed. The most important component of power, according to Fadlallah, is its intangible, non-material side — the spiritual strength of individual believers and the cohesion of society based on common ideas and goals.

Keywords: Shiism, Islam, foreign relations, strength, Fadlallah, Lebanon, Islamic resistance.

СОВРЕМЕННАЯ теория международных отношений, как и социальные науки в целом, основывается на поиске рациональных объяснений человеческого поведения; секуляризм признается одним из принципов современной международной системы, а религия рассматривается как фактор, оказывающий на нее влияние. При этом существует много исламских мыслителей и богословов, которые затрагивают вопросы миропорядка, взаимоотношений государств, наднациональной мусульманской идентичности и истории и одновременно с этим обладают квалификацией толковать религиозные и правовые нормы, определяя их место в современном обществе. Они не рассматривают ислам как фактор международных отношений, для них ислам является своего рода теорией, которая объясняет их природу и этику.

А. Ашарья и Б. Бузан в своей книге о «незападных» теориях международных отношений говорят о том, что регионоведческие исследования (и востоковедение в частности. — *примеч. автора*) в силу особенностей и исключительности объекта исследования уходят от обобщений по поводу мирового порядка, хотя на самом деле представляют собой своеобразное подсистемное теоретизирование о международных отношениях. Они выделяют признаки того, что можно назвать «вкладом в теорию международных отношений»; то, что можно считать «вкладом», отвечает следующим требованиям:

- он в значительной степени признается «теорией» другими членами академического сообщества;
- своими создателями он обозначается как теория международных отношений, даже если широко не признается основным ядром академического сообщества;
- вне зависимости от признания, он представляет собой систематические попытки обобщения по поводу международных отношений¹.

Также они предлагают обращать внимание на «предтеории», которые, по мнению авторов, являются элементами мировоззрения и могут служить отправной точкой дальнейших размышлений².

1. Acharya, A. and Buzan, B. (eds) (2010) *Non-Western International Relations Theory: Perspectives on and beyond Asia*, p. 6. N. Y.: Routledge.

2. Ibid., p. 6.

В данной статье мы предприняли попытку рассмотреть основные взгляды ливано-иракского шиитского муджтахида³ Мухаммада Хусейна Фадлаллы (1935–2010 гг.) на понятие *силы* в международных отношениях, а также соотнести эти представления с наиболее популярными западными теориями международных отношений.

Когда мы говорим об осмыслении мусульманскими авторами и богословами международных отношений, нужно обратить внимание на ряд характерных особенностей их размышлений. Эти особенности не являются исключительно присущими исламскому пониманию, но их нужно иметь в виду. Во-первых, невозможно представить единую исламскую теорию международных отношений. Существует несколько крупных богословско-правовых школ, и даже внутри этих школ есть разные подходы к ключевым понятиям, однако все они основывают свои аргументы на Коране. Из этого, во-вторых, следует еще одна особенность исламских представлений о международных отношениях: они носят нормативный характер. Богословы не стремятся объяснить логику существующих отношений, а определяют законы и правила, по которым эти отношения должны осуществляться в соответствии со священным текстом. Таким образом, они уделяют большое внимание этической стороне проблемы с точки зрения религии. В-третьих, у исламских размышлений по поводу международных отношений есть две стороны: вневременная, юридическая, основанная на шариате; и эпистемологическая сторона, помещающая человечество в исторический контекст⁴. С одной стороны, законы шариата представляются универсальными нормами, которые теоретически могут регулировать человеческие отношения в любой части мира. Более того, с религиозной точки зрения повсеместное применение этих норм является идеалом, к которому стоит стремиться. С другой стороны, в реальном мире не все люди являются мусульманами, в некоторых странах мусульмане являются большинством, в других — меньшинством, и богословам приходится соотносить эту реальность со священными текстами, а также пересматривать взгляды на многие вещи в соответствии с техническими нововведениями, культурными и демографическими

3. *Mujtahid* — признанный исламский богослов-правовед, обладающий правом выносить решения по вопросам религии и мусульманского права.
4. Tadjbakhsh, S. "International Relation Theory and the Islamic Worldview", in Acharya, A. and Buzan, B. (eds) (2010) *Non-Western International Relations Theory: Perspectives on and beyond Asia*, p. 186. N.Y.: Routledge.

трендами. В лексикон современных мусульманских мыслителей одновременно с исламскими понятиями попадают и светские термины, а в осмыслении реальности происходит своеобразный диалог как с ранее созданными исламскими концепциями, так и с зарубежными, прежде всего западными, идеями.

Мухаммад Хусейн Фадлалла не формулировал развернутую и последовательную теорию международных отношений и не называл это теорией. Но в своих работах и проповедях он постоянно возвращался к этой теме, и мы можем вычленировать некоторые его принципиальные взгляды на природу этих отношений. Фигура М.Х. Фадлаллы интересна по нескольким причинам. Он не является самым известным публике шиитским религиозным деятелем, однако, с одной стороны, воплотил в своих идеях основные концептуальные тренды шиизма в XX в., а с другой, пытаясь осмыслить современность, опирался на самобытные представления о частной жизни мусульманина.

Литература о деятельности и взглядах М.Х. Фадлаллы преимущественно посвящена его связям с партией *Хизбалла* в Ливане и затрагивает вопросы ливанской истории и политики. Отметим несколько работ: наиболее полная биография М.Х. Фадлаллы была сделана Д. Санкари⁵, а Б. Шпейдл⁶ проанализировала риторические приемы аргументации Фадлаллы, использованные им в книге «Ислам и логика силы». Взгляды богослова на международные отношения рассматривались ливанским автором С. Баруди, который анализировал дискурс Фадлаллы по поводу ключевых понятий международных отношений и его отношение к важным историческим событиям, таким как создание государства Израиль, период холодной войны и разрушение биполярной системы. Он характеризует идеи Фадлаллы как «исламский реализм». Он пишет:

Исламский реализм, сформулированный Фадлаллой и Карадави, — это незападный вариант реализма, основанный на исламском священном тексте и исламской традиции. <...> Исламский реализм рассматривает власть и войну как инструменты сохранения государства и защиты его интересов, а не как самоцель. В этом отноше-

5. Sankari, J. (2005) *Fadlallah: The Making of a Radical Shi'ite Leader*. London: SAQI.
6. Speidl, B. (2017). "The Rhetoric of Power in Muhammad Husayn Fadlallah's *al-Islam wa-mantiq al-quwwa*", in Shadi, H. (ed.) *Islamic Peace Ethics: Legitimate and Illegitimate Violence in Contemporary Islamic Thought*, pp. 205–225. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft.

нии исламский реализм гораздо ближе к оборонительному реализму, чем к наступательному реализму Д. Миршаймера⁷.

С. Баруди также соотносит взгляды Фадлаллы с христианским реализмом Р. Нибура, для которого сила является центральной категорией международных отношений и который критикует западный секуляризм, вытесняющий священное из современной политики. В данной статье мы попробуем показать синтетический характер взглядов Фадлаллы, а также отметить влияние марксизма и конструктивизма на его понимание международных отношений.

Жизненный путь М. Х. Фадлаллы

Фадлалла родился в 1935 г. в гиракском городе Наджафе в религиозной семье. Его родители были родом из южного Ливана. Основными религиозными наставниками Фадлаллы были аятолла аль-узма⁸ Абу аль-Касим аль-Хои и аятолла аль-узма Саид Мухсин аль-Хаким. В 1966 г. Фадлалла переехал в Ливан и с тех пор его деятельность была связана с этой страной. При этом он всегда проповедовал исламское единство, отказ от конфессиональной вражды внутри ислама и, можно сказать, мыслил глобально, не ограничиваясь ливанскими реалиями. В 1976 г. аятолла аль-Хои назначил Фадлаллу своим официальным представителем (*вакилем*) в Ливане, он занимал этот пост вплоть до смерти аль-Хои в 1992 г. В течение трех лет нарастали противоречия между ним и А. Хаменеи, преемником Р. Хомейни, по поводу поддержки кандидатуры того, кто должен сменить аль-Хои⁹. В 1995 г. Фадлалла сам стал «образцом для подражания» (*marji' al-taqlid*)¹⁰ для своих последователей и учеников. В шиитском исламе нормой является наличие целого ряда влиятельных муджтахидов, и верующие сами определяют, чьим религиозным постановлениям они будут следовать и кому перечислять благотворительные налоги. Не существует какой-то официальной процедуры или органа, ко-

7. Baroudi, S.E. (2015) "The Islamic Realism of Sheikh Yusuf Qaradawi (1926–) and Sayyid Mohammad Hussein Fadlallah (1935–2010)", p. 108.

8. Āyat Allāh al-‘Uẓmah.

9. Sankari, J. (2005) *Fadlallah: The Making of a Radical Shi'ite Leader*, p. 256. London: SAQI.

10. *Marji' al-taqlid* — «источник подражания», почетный титул авторитетных шиитских муджтахидов.

торый бы признавал муджтахиду «образцом» (*maʿjī*), необходимо лишь соответствие кандидата некоторым формальным признакам, среди которых издание трактата по религиозным вопросам. Таким образом, Фадлалла стал независимым от религиозных лидеров Ирака и Ирана.

Он активно занимался благотворительной и исламской образовательной деятельностью. По прибытии в Ливан в 1966 г. он создал Институт исламского права (*Maʿhad al-sharīʿah al-Islāmīyah*) и ливанский Союз исламских студентов¹¹, чьей целью было предложить молодежи исламскую альтернативу распространенным тогда марксистским социальным идеям. Однако гражданская война (1975–1990 гг.) и война с Израилем 1982 г. повлияли на него, и он стал чаще высказываться по вопросам глобального мироустройства и политической жизни Ливана. Он не одобрял желания многих шиитов того времени освободиться от проблемных палестинских группировок на юге Ливана и проповедовал суннито-шиитское единство в рамках исламской уммы. Его проповеди и речи того времени опубликованы в сборнике, изданном в 2000 г. «Желание силы: борьба сопротивления в речах М. Х. Фадлаллы»¹². В тот период понятие «аль-мукавама» (*al-muqāwamah* — сопротивление) уже прочно обосновалось в его риторике.

Следует особо отметить, что имя М. Х. Фадлаллы часто связывают с двумя организациями: «Да'ва аль-исламия» (*al-Daʿwah al-Islāmīyah* — «Исламский призыв») в период ее появления в Ираке, а также с ливанской «Хизбаллой» (*Ḥizb Allāh* — «Партия Бога»). В период учебы в семинарии в Наджафе Фадлалла идейно стоял у истоков партии «Да'ва», которая ставила своей целью привлечь молодежь к исламу и вдохнуть новую жизнь в религиозные институты. Его близким соратником в то время был выдающийся шиитский деятель Мухаммад Бакир ас-Садр. Однако скоро оба они предпочли религиозную карьеру политической и поэтому старались дистанцироваться от дальнейшей практической деятельности этой организации. Партия «Хизбалла» объединила в себе разрозненные группы, поддержанные Ираном, склоняющиеся к более исламской повестке и радикально настроенные на борьбу с израильской оккупацией после войны 1982 г.

11. Sankari, J. (2005) *Fadlallah: The Making of a Radical Shi'ite Leader*, p. 134. London: SAQI.

12. FaḍlAllāh, Saʿīd Muḥammad Ḥusayn (2000) *Irādat al-qūwah: Jihād al-Muqāwamah fī Khuṭab Samāḥat Āyat Allāh al-ʿUẓmā Saʿīd Muḥammad Ḥusayn Faḍlallāh*. Bayrūt: Dār al-Malāk.

Со временем она стала самой влиятельной партией с вооруженным крылом в ливанской политике. Фадлалла не признавал своего участия в жизни этой организации, периодически осуждал отдельные ее действия. Однако на разных этапах можно проследить их идейную и риторическую близость. Осознавая значимость Фадлаллы, «Хизбалла» публично отдает должное его наследию, признавая его одним из важнейших мусульманских мыслителей своего времени.

Как уже отмечалось выше, исламские представления о политическом мироустройстве очень разнообразны. Основные вопросы, которые занимают мусульманских богословов, касаются отношений с немусульманскими странами, ведения наступательной или оборонительной войны, необходимости создания исламского государства. Вторая половина XX в., когда жил и работал М.Х. Фадлалла, была временем общего исламского возрождения. Представления о том, что ислам является всеобъемлющей моделью устройства общества, разделяли как шиитские, так и суннитские мыслители, например, Абу-ль-Аля Маудуди или Сейид Кутб.

Самый известный подход к объяснению международной системы с точки зрения ислама — это деление мира на «мир ислама» (*dār al-islām*) и «мир войны» (*dār al-ḥarb*). В работах по фикху (мусульманскому праву) данная оппозиция появляется в Средневековье в трудах учеников основателя ханафитского мазхаба Абу Ханифы (ум. 767 г.)¹³. Далее она развивалась и дорабатывалась, в частности, в трудах Ибн Таймийи, а оттуда попала к современным салафитам и исламским радикальным движениям. В связи с этим данная пара получила негативную коннотацию как идея противопоставления своих и чужих, неизбежной борьбы цивилизаций и прочее. В противоположность этому традиционалистскому подходу сейчас активно развиваются представления о едином «мире договора» (*dār al-‘ahd*)¹⁴; впрочем, подобные рассуждения более характерны для суннизма.

В контексте шиитского богословия всегда более актуальным вопросом было существование общины в «несправедливом государстве» или «враждебном окружении», возможности сопротивления или, наоборот, сокрытия собственных взглядов. В XX в.

13. Васильцов К. С. Дар ал-ислам / дар ал-харб: категории пространства в средневековом исламе // Исламоведение. 2020. Т. 11. № 3. С. 74.

14. Подробнее: Abo-Kazleh, M. (2006) “Rethinking International Relations Theory in Islam: Toward a More Adequate Approach”, *Alternatives: Turkish Journal of International Relations* 5(4): 41–56.

среди шиитов большее распространение получила дихотомия угнетателей и угнетенных, о которой пойдет речь ниже. В целом М.Х. Фадлалла продолжает традицию *услуистского* направления¹⁵, которое к началу XIX в. стало доминирующим в шиитском исламе. Имамы, наследники пророка Мухаммеда, представляют собой идеал лидера, так как обладают не только экзотерическим, но и эзотерическим пониманием Корана. В отсутствии имама функции управления общиной берут на себя наиболее знающие и уважаемые богословы — факихи. Эта так называемая концепция «правления факиха» (*wilāyat al-faqīh*) в целом принимается большинством современных шиитских муджтахидов¹⁶, при том что различия касаются лишь перечня непосредственных функций факиха. М.Х. Фадлалла считал, что улемы (знатоки права) не могут оставаться лишь людьми религии, и упрекал многих своих коллег в том, что они «рассказывают людям об омовении, молитве, посте, паломничестве и оставляют политику *заимам* (*za'im* — лидер, вождь), диктаторам и правителям»¹⁷. Также и сам верующий, по его мнению, должен быть не просто частью мусульманского сообщества, но и активно участвовать в общественных изменениях.

Реализацией концепции *wilāyat al-faqīh* в 1979 г. стало создание Исламской республики и исламского правления в Иране во главе с аятоллой Р. Хомейни. Отношение М.Х. Фадлаллы к Иранской революции было противоречивым. С одной стороны, он приветствовал ее как пример освобождения страны от иностранного ига и экономической эксплуатации, признавал Р. Хомейни выдающимся политическим лидером. При этом он отделял политическое лидерство от религиозно-правовой сферы, где бесспорным авторитетом для него в то время был аятолла аль-Хои. С другой стороны, он выражал беспокойство, что локализация революции в отдельно взятой стране подорвет ее динамизм и глобальную исламскую миссию, а национальные и геополити-

15. Направление в шиитском правоведении, признающее правомерность иджтихада (дедуктивного вывода исламских законов из Корана и сунны). В рамках этого направления сформировался институт таклида — следования умозаключениям компетентного муджтахида.

16. Здесь и далее мы будем иметь в виду преобладающее в шиитском исламе направление шиитов-двунадесятников или иснаашаритов (*ithnā 'ashariya*).

17. *Waḥdat al-Ummah min khilāl al-Qiyādah al-ṣāliḥah* 19.2.1988. *Al-Mawqī' al-Rasmī li-Mu'assasat al-'Allāmah al-Marjī' al-Sayyid Muḥammad Ḥusayn FaqlAllāh* [<http://arabic.bayynat.org/KhoutbePage.aspx?id=794> accessed on 19.07.2022].

ческие факторы выйдут на первый план¹⁸. М. Х. Фадлаллу можно назвать исламским экуменистом, так как он не видел непримиримых противоречий между направлениями ислама и выступал за диалог суннизма и шиизма. Это проявлялось и в его позиции по политическим вопросам. Например, он был против создания в 1969 г. Верховного исламского шиитского совета в Ливане для самостоятельного управления общинными делами и религиозными вопросами (ранее от имени всех мусульман Ливана действовал главный муфтий, который был суннитом).

Как уже отмечалось, Фадлалла в студенческие годы был близок с иракским шиитским богословом М. Бакиром ас-Садром. Их объединяла не только идея противопоставления ислама классовым идеологиям в студенческой среде, но и тема борьбы с колониализмом. Так, ас-Садр писал, что существует несколько уровней зависимости мусульманских обществ от европейцев (*tābi'yyat*): низшим уровнем является политическая зависимость, далее следует экономическая эксплуатация, но самым значительным является методологическое подчинение (*tābi'yyat fi al-manhaj*), когда страны не могут сами формулировать свои проблемы и искать на них решения¹⁹. Общий интерес вызывал вопрос формулирования самостоятельного исламского пути.

Уникальность М. Х. Фадлаллы и его размышлений объясняется в том числе контекстом, в котором он жил и работал. Если Ирак и Иран являются преимущественно шиитскими государствами, то Ливан многоконфессионален, вопрос сосуществования разных групп стоит более остро, и невозможно создание гомогенного государства с исламским правительством.

Сила и слабость человека

Одной из центральных категорий теории международных отношений, в понимании которой расходятся разные школы, является понятие силы (власти). М. Х. Фадлалла подходит к анализу данного понятия с точки зрения ислама. Он размышляет о том, должен ли человек стремиться быть сильным, и приходит к выводу, что сама вера в Бога наделяет человека силой для защиты себя и сво-

18. Sankari, J. (2005) *Fadlallah: The Making of a Radical Shi'ite Leader*, p. 179. London: SAQI.

19. Menghini, P. (2022) "Muhammad Baqir al-Sadr and Epistemic Decolonisation: al-Tafsir al-Mawdu'i, the Islamic Alternative in Iqtisaduna and the Struggle for Cultural Hegemony", *Journal of Interdisciplinary Qur'anic Studies* 1(2): 93.

его сообщества. При том что сила без веры приводит к эксплуатации человека человеком.

Важной работой, затрагивающей вопрос силы, стала написанная им в 1976 г. книга «Ислам и логика силы»²⁰. Как отец политического реализма Г. Моргентау отталкивается в своих размышлениях от эгоистической природы человека, так и Фадлалла строит свои размышления «от человека». В этой книге он рассматривает силу через призму отношений человека с Богом, человека с человеком, человека с обществом и обществ друг с другом. Он использует арабское слово *qūwah*, которое можно перевести как «сила» и «мощь». И, соответственно, английским аналогом ближе всего будет «power». Антонимом силе в его рассуждениях является «*daʿf*», слабость.

Кратко проследим ход размышлений Фадлаллы в его труде «Ислам и логика силы». Сначала он очень подробно останавливается на вопросах силы Бога и силы человека, а также слабости человека, месте веры и религии в обретении силы. Этому посвящена первая глава книги, она напрямую не связана с темой данной статьи, но важно сделать несколько замечаний. Человек слаб перед Богом, должен принимать свою смертность и законы бытия, которые он не в силах изменить. «Нет мощи и силы ни у кого, кроме Бога», — гласит арабская *ḥawqalah*²¹. «Мы принадлежим Богу, и к Нему мы вернемся», — читаем в Коране²². Однако Фадлалла утверждает, что, во-первых, религиозные тексты не призывают человека быть покорным любой власти, а во-вторых, ощущение человеком слабости перед лицом природы или абсолюта не обуславливается исключительно религиозностью. Материалистическое понимание жизни также подразумевает принятие невозможности изменить законы природы, однако на основе этих законов можно жить и с ними взаимодействовать в своих интересах. С исламской точки зрения, человек силен перед природой внутри природных рамок бытия, так как Бог подчинил мир человеку, чтобы он его понимал, раскрывал и исправлял²³.

При этом, согласно Фадлалле, социальные отношения не регулируются природой и ее законами. И тут он вступает в заочную

20. Faḍlallāh, Sayyid Muḥammad Ḥusayn (2003) *Al-Islām wa-Manṭiq al-Qūwah*. Bayrut: Dār al-Malāk.

21. Термин, обозначающий высказывание “lā ḥawla wa-lā qūwat illā billāh”.

22. Коран 2:156.

23. Faḍlallāh, Sayyid Muḥammad Ḥusayn (2003) *Al-Islām wa-Manṭiq al-Qūwah*, p. 50.

полемику с «философами» (как он их называет), которые считают, что религиозное мышление ответственно за безоговорочное подчинение власти, в том числе диктаторской²⁴. Он считает, что в моменте ощущения слабости перед социальными явлениями, на которые, казалось бы, нельзя повлиять, человек нуждается в обращении к Богу, потому что он питает силой²⁵ и «является источником силы во всем»²⁶. Фадлалла приводит слова имама Али «Не будь рабом другого, Бог сделал тебя свободным» (*Lā takūn ‘abd ghayrika wa-qad ja’alaka Allāh ḥurran*)²⁷.

Уже на этом уровне (уровне индивида) Фадлалла вводит такие понятия, как «эксплуатация» (*istighlāl*, иногда *istithmār*) и «колониализм» (*ist’mār*). Он отмечает, что противопоставить желания, силу и власть Бога благу человека нельзя. Однако между силой сильного и благом слабого существует противоречие, так как сильный удовлетворяет свои потребности за счет слабого²⁸, что приводит к эксплуатации человека человеком.

Здесь следует сделать оговорку, почему Фадлалла вводит такие заимствованные понятия в свои рассуждения. Становление Фадлаллы как шиитского улема происходило в 1950–1960 гг. в Ираке, где активно распространялись марксистские идеи, особенно среди шиитского населения²⁹. Коммунисты выступали за сельскохозяйственную реформу, получая тем самым симпатии шиитского крестьянства. При этом они также поддерживали секуляризацию и ограничение влияния духовенства в вопросах политического представительства, образования и семейного права, что ставило под угрозу духовное лидерство и экономические основы наджафских семинарий. Во главе борьбы с распространяющимся материализмом встал Саид Мухсин аль-Хаким, учитель и наставник Фадлаллы. При этом споры марксистов и шиитских муджахидов привели к тому, что обе стороны заимствовали друг у друга термины и понятия, переосмысляя их и наполняя новыми значе-

24. Ibid., p. 34.

25. Allāh huwa Razzāq Dhū al-qūwah. См.: Faḍlallāh, Sayyid Muḥammad Ḥusayn (2003) *Al-Islām wa-Manṭiq al-Qūwah*, p. 44.

26. Allāh maṣḍar al-qūwah fī kull Shay’ См.: FaḍlAllāh, Sayyid Muḥammad Ḥusayn (2003) *Al-Islām wa-Manṭiq al-Qūwah*, p. 45.

27. Ibid., p. 56.

28. Faḍlallāh, Sayyid Muḥammad Ḥusayn (2003) *Al-Islām wa-Manṭiq al-Qūwah*, p. 46.

29. Подробнее см.: Abisaab, R. J. and Abisaab, M. (2014). *The Shi’ites of Lebanon: Modernism, Communism, and Hizbullah’s Islamists*. Syracuse: Syracuse University Press.

ниями. Марксисты эксплуатировали шиитские символы³⁰, мессианизм и идеи справедливости; шиитские улемы анализировали и объясняли превосходство ислама над заимствованными материалистическими идеологиями³¹.

Возвращаясь к идеям Фадлаллы, отметим, что на протяжении всех своих размышлений он показывает, что сила является ценностью с точки зрения ислама, а «сильный верующий лучше слабого»³². Вера в Бога побуждает слабого к обретению силы, ведь только вера может помочь отдельному индивиду и всей умме противостоять угрозам культурного империализма, диктатуры или оккупации. Более того, стремление к обретению силы иногда обязательно с точки зрения религии: в первую очередь для защиты своих жизней, свободы и территории, а также удаления препятствий к мирной экспансии ислама.

Динамичный ислам и реальность международных отношений

Как пишет С. Баруди, ключом к пониманию представлений М.Х. Фадлаллы о международных отношениях является концепция движения (*ḥarakah*), которая лежит в центре его призывов к динамичному, движущемуся исламу (*al-Islām al-ḥarakī*)³³. Движение в политической и социальной сферах, к которым относятся международные отношения, заключается прежде всего в отношениях между тем, кто обладает властью/силой, и тем, у кого ее нет. Соответственно, изменения происходят в результате борьбы и перехода власти/силы от одной стороны к другой.

Фадлалла прибегает к распространенным в шиитской интеллектуальной традиции второй половины XX в. понятиям угнетенные/ослабленные (*mustaḍ'afūna*) и угнетатели/высокомерные (*mustakbirūna*). Эти понятия обозначают категории людей,

30. Наиболее ярко это проявилось в идеях иранского революционера Али Шариати.

31. Примером может служить работа Мухамада Бакира ас-Садра «Наша экономика». См.: al-Ṣadr, Muḥammad Bāqir (1981) *iqtiṣādunā: dirāstu mawḍū'iyah tatanāwalu bi-al-naqd wa-al-Baḥṡ al-madhāhib al-iqtiṣādiyyah lil-Mārksīyah al-ra'smāliyah wa-al-Islām fi ususuhā al-fikrīyah wa tafāṣīlhā*. al-Ṭab'ah al-rābi'ah 'ashar. Bayrūt : Dār al-Ta'āruf lil-Maḥbū'āt.

32. al-Mu'min al-qawī khayr min al-mu'min al-ḍa'if. См.: Faḍlallāh, Sayyid Muḥammad Husayn (2003) *Al-Islām wa-Mantiq al-Qūwah*, p. 110.

33. Baroudi, S.E. (2013) "Islamist Perspectives on International Relations: The Discourse of Sayyid Muhammad Hussein Fadlallah (1935–2010)", *Middle Eastern Studies* 49(1): 110.

которые находятся в постоянном противостоянии друг с другом. Во времена Исламской революции термин «угнетенные» использовался как обозначение экономической категории людей, бедных, живущих в лишениях, а впоследствии в риторике аятоллы Р. Хомейни скорее стал политической меткой тех, кто поддерживал революцию³⁴. В международном контексте он стал своеобразным исламским переосмыслением концепции классовой борьбы и борьбы против империализма и колониализма. Международные отношения Фадлалле также представляются постоянной борьбой тех, кто идет дорогой к Богу и международной тирании, представленной США, Израилем и чуть в меньшей степени СССР.

Фадлалла критиковал такую систему, которая отодвигает исламские страны на периферию, будь то период холодной войны или однополярный порядок во главе с США. Особенно сильно он стал критиковать *al'istikbār al-amrīkī* («американское высокомерие») после войны в Ливане 2006 г. М.Х. Фадлалла говорил:

Ислам основан на постоянном обращении к угнетенным и к мусульманам. В частности, обращение состоит в том, что сильный имеет много слабых сторон и что слабый имеет много сильных сторон. Ислам побуждает слабого направить свои сильные стороны против слабостей международного высокомерия³⁵.

Судя по всему, определить эти слабости и идейно консолидировать мусульманское общество выпадает религиозным лидерам и улемам.

В антизападной позиции нет большой разницы между взглядами М.Х. Фадлаллы и некоторых суннитских религиозных лидеров (Ю. Карадави, например)³⁶, более того, и многие светские арабские мыслители могли бы под ними подписаться. Западные страны, с точки зрения Фадлаллы, практикуют культурный империализм; эксплуатируют Ближний Восток в экономическом пла-

34. Abrahamian, E. (1993) *Khomeinism: Essays on the Islamic Republic*, p. 52. Berkeley: University of California.

35. Интервью М.Х. Фадлаллы газете “al-Sharq al-awsaṭ”, цитата по Baroudi, S. E. (2013) *Islamist Perspectives on International Relations: The Discourse of Sayyid Muhammad Hussein Fadlallah (1935–2010)*, p. 117.

36. См. Baroudi, S. E. (2015) “The Islamic Realism of Sheikh Yusuf Qaradawi (1926–) and Sayyid Mohammad Hussein Fadlallah (1935–2010)”, *British Journal of Middle Eastern Studies* 43(1): 94–114.

не; поддерживают авторитарные режимы на Ближнем Востоке, которые вытесняют ислам в сферу частной жизни и тем самым разрушают связи между людьми. Во многом в выступлениях Фадлаллы 1990–2000-х гг. можно усмотреть популизм, однако при этом он пытается побудить верующего к принятию ответственности за свою жизнь: «Мы призываем наш народ покончить с пассивностью и отсутствием подвижности»³⁷. Фадлалла фактически утверждает, что Бог не защитит верующих, пока они не научатся защищать себя сами, создавая союзы на равных и предлагая помощь угнетенным.

Когда мы обладаем силой, мы можем создавать альянсы и сотрудничать с другими с позиции равенства...тем самым мы можем оказать нашу поддержку и предложить силу угнетенным, даже если они не мусульмане. Но если мы остаемся слабыми, то будем унижены сильными»³⁸.

В разговоре о практической политике Фадлалла рассуждает как классический реалист, ставящий интересы акторов на первое место. Это хорошо можно проследить в его рассуждениях о сотрудничестве с «сильными» государствами (режимами) и правительствами, в том числе немусульманскими. Он говорит, что у слова «союз» (*taḥāluf*) есть два значения: духовный (*naḥsī*) и практический (*ʿamalī*). В духовном плане нет союза между верой и неверием, но на практическом уровне взаимодействуют позиция с другой позицией. «Мы встречаемся с ними в пути, пока не достигнем места расхождения, и каждый пойдет своей дорогой»³⁹. При этом М. Х. Фадлалла настаивает на необходимости сотрудничества с равных позиций,

потому что союз слабых с сильными при отсутствии условий для баланса сил приведет к легитимации господства сильных над слабыми

37. “A statement on the recent American approaches vis-à-vis Iran and the region”, *Bayyanat* [http://english.bayynat.org.lb/Archive/Ar-Statement_12072009.htm accessed on 12.12.2022].

38. FaḍlAllāh, Saʿīd Muḥammad Ḥusayn (2000) *Irādāt al-qūwah: Jihād al-Muqāwamah fi Khūṭab Samāḥat Āyat Allāh al-ʿUẓmā Saʿīd Muḥammad Ḥusayn Faḍlallāh*, p. 266. Bayrūt: Dār al-Malāk.

39. FaḍlAllāh, Saʿīd Muḥammad Ḥusayn (1997) *Ḥiwārāt fī al-Fikr wa-al-Siyāsah wa-al-Ijtīmāʿ*. Bayrūt: Dār al-Malāk [https://sayedfadlullah.com/article/1239, accessed on 12.12.2022].

ми во имя сохранения союза, как это происходит между крупными и малыми государствами в их соглашениях⁴⁰.

Несмотря на весь этот прагматизм, политическое действие, по М.Х. Фадлалле, будет эффективным только в том случае, если оно основывается не на индивидуальных желаниях или чувстве солидарности (например национальной или религиозной), а на двух принципах: следовании Корану и указаниям правильного лидера (*al-qiyādah aṣ-ṣaliḥah*). Этим лидером является имам, но в его отсутствие функции управления переходят к наиболее авторитетным факихам.

В последние десятилетия в ближневосточном регионе с распространением различных прокси-конфликтов большое распространение получил дискурс сопротивления — *al-muqāwamah*. М.Х. Фадлалла сыграл в этом значительную роль. Эта концепция идейными корнями уходит в 1960–1970 гг. — годы шиитского возрожденчества и является переформатированным их вариантом, а лингвистическими корнями — к шиитским символам (*qāma* — подниматься, восставать). Существует также представление о том, что есть некоторый «конец истории», когда исламские движения одержат победу над тиранами, и оно уходит корнями в шиитский мессианизм: борьба будет продолжаться до пришествия имама Махди, которого называют *qā'im*. М.Х. Фадлалла говорил:

Мы хотели, чтобы сопротивление (*al-muqāwamah*) было исламским, чтобы показать, что ислам совсем не то, что о нем говорят. <...> Ислам означает не сидеть в мечети, а двигаться (*taḥarruk*) по жизни. Через исламское сопротивление мы работаем с целью просвещения народа, знакомства с концепциями ислама. Мы хотим быть исламским сопротивлением не только на юге⁴¹, но и в исламском мире, мире угнетенных (*mustaḍ'afūna*)⁴².

Принимая во внимание ливанский контекст, для М.Х. Фадлаллы победа исламских сил здесь и сейчас не представляется возмож-

40. Ibid.

41. Имеется в виду Юг Ливана, находящийся с 1982 по 2000 г. под контролем Израиля.

42. FaḍlAllāh, Sa'īd Muḥammad Ḥusayn (2000) *Irādat al-qūwah: Jihād al-Muqāwamah fi Khuṭab Samāḥat Āyat Allāh al-'Uẓmā Sa'īd Muḥammad Ḥusayn Faḍlallāh*, p. 511.

ной. Поэтому активная вооруженная борьба не должна являться самоцелью, а приоритетом становится сдерживание угнетателей. Однако в своем универсалистском ключе он постоянно обращает слушателей к тому, что эта борьба должна выходить за пределы одной страны. Здесь он находится на одной волне с риторикой «Хизбаллы» в понимании международной ситуации и вносит свой идейный вклад в определение целей так называемого исламского сопротивления.

В чем сила?

Универсальными Вестфальскими принципами международных отношений стали секуляризм и центральная роль государства⁴³. М.Х. Фадлалле есть что противопоставить по обоим пунктам, и наполнение «силы» в его интерпретации ближе конструктивистам и неомарксистам, чем реалистам. Хотя сила — это реальность международных отношений, по М.Х. Фадлалле, ее неосознаемое измерение, и прежде всего вера в Бога и справедливость собственной позиции, является более важным, чем материальная ее часть⁴⁴. Сила делится на два уровня: духовная сила, соответствующая уровню индивида и его веры; а также общественная сила, которая понимается через сплоченность общества на основе общих идей, чувств и деятельности в едином направлении⁴⁵. При этом материальная сторона силы общества — оружие, капитал, наука — играют второстепенную роль.

Верующий обладает моральным преимуществом, так как он черпает силу из самого большого источника силы, то есть Бога. А тот, кто не обладает силой в моральном и этическом отношении, в конечном итоге становится угнетателем. Большое значение Фадлалла придает идеям, которые могут определять поведение людей, конструируя реальность, а международные отношения представляются прежде всего отношениями между людьми. В этом ключе он размышляет о важности таких понятий, как «исламское сопротивление» (*al-muqāwamah al-islāmīyah*), «культура сопротивления» (*thaqāfatu al-muqāwamah*), «революция» (*thawrah*),

43. Sheikh, F. (2016) *Islam and International Relations: Exploring Community and the Limits of Universalism*, p. 1. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

44. Baroudi, S.E. (2013) "Islamist Perspectives on International Relations: The Discourse of Sayyid Muhammad Hussein Fadlallah (1935–2010)", p. 115.

45. Faḍlallāh, Sayyid Muḥammad Ḥusayn (2003) *Al-Islām wa-Mantiq al-Qūwah*, p. 114.

«исламская ситуация» (*al-ḥālah al-islāmīyah*). В предисловии “*Irādat al-qūwah*” он пишет, что его слова и речи были «вдохновлены исламским сопротивлением и не требуют приложения особого усилия по сравнению даже с одной каплей крови борцов исламского сопротивления», однако следом говорит:

Эти слова повлияли на ряд идей, и мы хотим, чтобы они повлияли на атмосферу. Вся ценность <этих речей> в том, что они выросли из действительности и питались ее духом, а теперь они заново наполняют действительность исламской мыслью⁴⁶.

Таким образом, М.Х. Фадлалла подчеркивает единство действия и необходимости его осмысления с точки зрения ислама в определенный исторический момент. «Когда мы думаем о настоящем, мы можем быть идеалистами, но, когда мы думаем о будущем, мы должны делать настоящее шагом вперед к будущему»⁴⁷. Самым ярким примером, который он приводит, как ни удивительно, является Израиль, возникший из «мифа о Палестине как земле обетованной». «Это был миф, но они думали о будущем, в котором идеал или миф станут реальностью»⁴⁸.

В третьей главе книги «Ислам и логика силы», посвященной духовной силе (*al-qūwah al-rūḥīyah*), он подробно говорит о методах, которыми империализм (*isti'mār*) разрушает духовную силу народов к сопротивлению. В основном это навязывание внешнего дискурса и распространение идей, что сопротивление безрезультатно, что одни нации превосходят другие интеллектуально, что существует некое столкновение цивилизаций и «логика поражения» (*manṭiq al-hazimah*). «С логикой поражения политический анализ стал концентрироваться на том, что бесполезно противостоять могучей силе, которой арабские страны не в силах дать ответ ни вместе, ни раздельно: ибо за ней стоят великие державы с развитым оружием»⁴⁹. Также он отмечает навязывание этим доминирующим дискурсом примата безопасности, точки зрения, что сила Ливана — в его слабости.

46. FaḍlAllāh, Sa'īd Muḥammad Ḥusayn (2000) *Irādat al-qūwah: Jihād al-Muqāwamah fī Khuṭab Samāḥat Āyat Allāh al-'Uẓmā Sa'īd Muḥammad Ḥusayn Faḍlallāh*, p. 13.

47. Ibid., p. 48.

48. Ibid., p. 48.

49. Ibid., p. 33.

Это направлено на ливанского мусульманина, ливанца, который должен знать, что каждый вызов, с которым он сталкивается, — это скала, которая может проломить ему голову. И мы видим, как они с жалостью рассказывают ему, что он не должен разбивать голову, а его благополучие заключается в том, чтобы склониться⁵⁰.

Соппротивление существует, чтобы человек почувствовал свою человечность⁵¹.

Вы не величина, которой можно пренебречь, вы — сила и воля⁵².

В своих размышлениях М.Х. Фадлалла действует по принципу, предложенному А. Грамши, — о необходимости подорвать гегемонию. Как пишет в статье о марксизме в международных отношениях Г.А. Дробот, «самый эффективный способ воздействия — неустанное повторение одних и тех же утверждений, чтобы к ним привыкли и стали принимать не разумом, а на веру»⁵³. Когда «культура сопротивления» станет общим местом для многих людей в Ливане и за его пределами, то можно говорить об обретении исламским сообществом силы на международной арене. Перефразируя на конструктивистский язык, это случится, когда международное исламское сопротивление сможет не только формулировать социальные значения, но и обладать способностью воспроизводить их на практике, то есть обладать нематериальной силой в международных отношениях. Такой силой, например, на данный момент обладает «логика поражения», упоминавшаяся выше. Такое внимание идеям и их применению в реальности, по М.Х. Фадлалле, представляет собой «динамичный ислам».

То, что мы излагаем, — это идея, которая движется вместе с остальными идеями; идея, которая не живет в мечети и не загоняет человека в свои рамки так, что ему запрещено сталкиваться с действительностью, слышать и видеть. Эта движущаяся идея создает целостную личность на основе веры и распространяется на все сфе-

50. FaḍlAllāh, Sa'īd Muḥammad Ḥusayn (2000) *Irādāt al-qūwah: Jihād al-Muqāwamah fī Khuṭab Samāḥat Āyat Allāh al-'Uẓmā Sa'īd Muḥammad Ḥusayn Faḍlallāh*, p. 30.

51. Ibid., p. 34.

52. Ibid., p. 35.

53. Дробот Г.А. Марксизм в теории международных отношений: история, зарубежная и отечественная школы // Социально-гуманитарные знания. 2014. № 6. С. 65.

ры жизни, чтобы придать смысл всему и не оставить пустоты, которая нуждается в том, чтобы ее заполнил кто-то другой⁵⁴.

Нужно подчеркнуть, что концепции М. Х. Фадлаллы спустя более 10 лет после его смерти явно прослеживаются в риторике шиитских региональных организаций, ассоциирующих себя с «исламским сопротивлением».

Подводя итог, отметим, что в понимании силы М. Х. Фадлаллой есть практическая и нормативная сторона. Практическая заключается в объяснении существующего порядка и обосновании идей «сопротивления» этому порядку на уровне индивида, общества и государства. Эта риторика была свойственна шиитскому «возрождению» 1960–70 х гг. и использует его ключевые понятия. Он также активно заимствует понятия из светских теорий, пытаясь говорить, по существу, на одном с ними языке и понятие силы использовать максимально широко, как его понимают и реалисты, и конструктивисты. При этом ливанский контекст наложил свой отпечаток на Фадлаллу в виде экуменизма, непротиворечия между отдельными направлениями ислама, мусульманского единства, диалога, а также идеи подвижного и динамичного ислама. Такой ислам должен стать одновременно и всеобъемлющей программой, и «состоянием» (*al-ḥālah*) для общества. Нормативная сторона его идей отражает его статус человека религии, *марджата ат-таклид* и *аятоллы*, он развивает идеи шиитского *усулизма* о необходимости лидерства улемов, факихов. Ислам представляется ему всеобъемлющим набором правил, которые регулируют человеческие отношения на всех уровнях. Здесь обнаруживается сходство с деонтологическим подходом к этике международных отношений, характерным для либеральной теории и ее представлений об универсальной морали, и противоречие с консеквенциалистскими или утилитарными теориями, например реализмом, который критерием эффективности действия видит рациональный интерес. С точки зрения М. Х. Фадлаллы, построение международных отношений хотя бы в мусульманских регионах на основе исламских принципов приведет к более или менее справедливому распределению сил и включению исламских стран в международную систему на равных.

54. FaḍlAllāh, Sa'īd Muḥammad Ḥusayn (2000) *Irādat al-qūwah: Jihād al-Muqāwamah fi Khuṭab Samāḥat Āyat Allāh al-'Uẓmā Sa'īd Muḥammad Ḥusayn Faḍlallāh*, p. 38.

Библиография / References

- Дробот Г.А. Марксизм в теории международных отношений: история, зарубежная и отечественная школы // Социально-гуманитарные знания. 2014. № 6. С. 61–83.
- Васильцов К.С. Дар ал-ислам / дар ал-харб: категории пространства в средневековом исламе // Исламоведение. 2020. Т. 11, № 3. С. 69–80.
- Abisaab, R.J. and Abisaab, M. (2014). *The Shi'ites of Lebanon: Modernism, Communism, and Hizbullah's Islamists*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Abrahamian, E. (1993) *Khomeinism: Essays on the Islamic Republic*. Berkeley: University of California.
- Abo-Kazleh, M. (2006) "Rethinking International Relations Theory in Islam: Toward a More Adequate Approach", *Alternatives: Turkish Journal of International Relations* 5(4): 41–56.
- Acharya, A. and Buzan, B. (eds) (2010) *Non-Western International Relations Theory: Perspectives on and beyond Asia*. N.Y.: Routledge.
- Acharya, A. (2019). "Why International Ethics Will Survive the Crisis of the Liberal International Order", *SAIS Review of International Affairs* 39(1): 5–20.
- Baroudi, S.E. (2013) "Islamist Perspectives on International Relations: The Discourse of Sayyid Muhammad Hussein Fadlallah (1935–2010)", *Middle Eastern Studies* 49(1): 107–133.
- Baroudi, S.E. (2015) "The Islamic Realism of Sheikh Yusuf Qaradawi (1926–) and Sayyid Mohammad Hussein Fadlallah (1935–2010)", *British Journal of Middle Eastern Studies*, 43(1): 94–114.
- Deeb, L. (2006) *An Enchanted Modern: Gender and Public Piety in Shi'i Lebanon*. N.J.: Princeton University Press.
- El-Husseini, R. (2008) "Women, Work, and Political Participation in Lebanese Shia Contemporary Thought: The Writings of Ayatollahs Fadlallah and Shams al-Din", *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 28(2): 273–282.
- FaḍlAllāh, Sayyid Muḥammad Ḥusayn (2003) *Al-Islām wa-manṭiq al-qūwah*. Bayrut: Dār al-Malāk.
- FaḍlAllāh, Sa'īd Muḥammad Ḥusayn (2000) *Irādat al-qūwah: Jihād al-Muqāwamah fī Khuṭab Samāḥat Āyat Allāh al-'Uẓmā* Sa'īd Muḥammad Ḥusayn Faḍlallāh. Bayrūt: Dār al-Malāk.
- FaḍlAllāh, Sa'īd Muḥammad Ḥusayn (1997) *Hiwārāt fī al-Fikr wa-al-Siyāsah wa-al-Ijtimā'*. Bayrūt: Dār al-Malāk [https://sayedfadlullah.com/article/1239, accessed on 12.12.2022].
- Mauriello, R., Marandi, S.M. (2016) "Oppressors and Oppressed Reconsidered: A Shi'itologic Perspective on the Islamic Republic of Iran and Hezbollah's Outlook on International Relations", in Abdelkader, D., Adiong, N.M., Mauriello, R. (eds) *Islam and International Relations*. Palgrave Macmillan, London.
- Menghini, P. (2022) "Muhammad Baqir al-Sadr and Epistemic Decolonisation: al-Tafsir al-Mawdu'i, the Islamic Alternative in Iqtisaduna and the Struggle for Cultural Hegemony", *Journal of Interdisciplinary Qur'anic Studies* 1(2): 83–103.
- Saade, B. (2016) *Hizbullah and the Politics of Remembrance: Writing the Lebanese Nation*. N.Y.: Cambridge University Press.

- al-Ṣadr, Muḥammad Bāqir (1981) *Iqtisādunā: Dirāstu Mawḏū'iyah Tatanāwalu bi-al-Naqd wa-al-Baḥṡ al-Madhāhib al-Iqtisādīyah lil-Mārksīyah al-Ra'smālīyah wa-al-Islām fī Ususuhā al-Fikrīyah wa Tafāṣīlhā*. al-Ṭab'ah al-Rābi'ah 'ashar. Bayrūt: Dār al-Ta'āruf lil-Maṭbū'āt.
- Sankari, J. (2005) *Fadlallah: The Making of a Radical Shi'ite Leader*. London: SAQI.
- Seckinelgin, H. and Shinoda, H. (2001) *Ethics and International Relations*. London: Palgrave Macmillan.
- Sheikh, F. (2016) *Islam and International Relations: Exploring Community and the Limits of Universalism*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- Speidl, B. (2017). "The Rhetoric of Power in Muhammad Husayn Fadlallah's al-Islam wa-mantiq al-quwwa", in Shadi, H. (ed.) *Islamic Peace Ethics: Legitimate and Illegitimate Violence in Contemporary Islamic Thought*, pp. 205–225. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft.
- Tadjbakhsh, S. (2010) "International Relation Theory and the Islamic Worldview", in Acharya, A. and Buzan, B. (eds) *Non-Western International Relations Theory: Perspectives on and beyond Asia*. N.Y.: Routledge.

МАРИЯ МАСАГУТОВА

**«Цена вопроса — жизнь вечная»:
конструирование моральной личности
и механизмы компромисса в общине
трезвенников Братца Иоанна Чурикова**

DOI: <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-1-313-337>

Maria Masagutova

“The Price of the Issue Is Life Eternal.” Building Moral Persona and Negotiating Compromises in a Community of Teetotalers (Trezvenniki) of the Brother Ioann Churikov

Maria Masagutova — HSE University; European University at St. Petersburg (St. Petersburg, Russia). mmasagutova@eu.spb.ru

In this paper I address the process of moral building in the community of the Spiritual Christians-teetotalers (Trezvenniki) of Brother Ioann Churikov, also known as the Churikovites. The paper is based on my fieldwork in 2019–2023 through participant observation, interviewing and online ethnography. The process of moral building begins at the moment of conversion and proceeds throughout the life of the adept. The theology of Sobriety includes, on one hand, a strict adherence to a set of rules and, on the other, it is seen as a teaching that brings spiritual and material benefits. I also discuss two levels of regulations the teetotalers are expected to observe. These levels differ in strictness, due to the mechanisms of compromise allowing the Churikovites to advance in their faith gradually and consciously. The main focus of the article is the mechanisms and affordances that enable the teetotalers to return to the community even when the vows of the Sobriety are broken.

Keywords: anthropology of religion, anthropology of morality, Churikovites, trezvenniki, moral self.

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 21-18-00508, <https://rscf.ru/project/21-18-00508/>

Введение

ОДНАЖДЫ во время воскресной беседы, посвященной притче о талантах, сидевшая рядом со мной информантка громким шепотом прокомментировала: «Поняла? Господь дает талант. Трезвость получили — остальное все потихоньку прикладывается»¹, — и немного позже добавила, что, конечно же, прикладывается не просто так, надо трудиться. Я спросила, что именно подразумевается под этим словом, и в духе только что услышанной проповеди предположила, что речь идет о молитве и духовном чтении. Информантка подтвердила мою догадку и добавила: «Ну и приводить других. Молиться, поститься, конечно. Но вот у нас как — сам принял...», — она прервалась, на секунду задумалась и указала на сидящую впереди пару: «Вот парень принял Трезвость — и девушку привел. Так что еще рассказывать, да»².

Прозелитические усилия моих информантов укладываются в рамку идеи труда во имя Братца. Учитывая, что *Трезвость*³ для них — величайшее сокровище, они готовы щедро разделить его с окружающими. Интересно, что последователи Братца не проводят активной евангелизационной работы, и вовлечение новых последователей осуществляется преимущественно в кругу повседневного общения самих трезвенников — в первую очередь это члены семьи и друзья, соседи и коллеги. Но, помимо евангелизации, процесс труда подразумевает и постоянную внутреннюю работу по построению особой моральной личности (*moral self*).

В настоящей статье речь пойдет о том, как происходит моральное становление новообращенного трезвенника, как они конструируют новую моральную личность, стараясь не потерять и, напротив, преумножить те блага, которые, как они верят, дает им Братец. *Трезвость* как вернакулярное теологическое понятие подразумевает, с одной стороны, строгое следование ряду правил, а с другой, воспринимается моими информантами как учение, несущее исцеление и другие духовные и материальные блага, а отступление от этих правил означает нарушение договора с Богом и, соответственно, прекращение доступа к этим благам. Тем не ме-

1. ПМА 2020.

2. Там же.

3. Эмный термин, обозначающий теологическую концепцию; здесь и далее будет выделен курсивом.

нее, некоторые из установленных правил оказываются более гибкими, чем другие, что создает пространство не только дисциплины, но и компромиссов.

Интерес к «антропологии морали» как научной области был переосмыслен в последние десятилетия. В частности, объектом исследования выступают религиозные контексты как «проекты, в рамках которых люди работают над собой и культивируют этические качества»⁴. Важным аспектом современной антропологии морали стало внимание к правилам — «осознание, что, когда признается особая роль правил как режима организации этической жизни, само по себе тщательное внимание к правилам, тому, когда и где они имеют место, становится интересным»⁵. Исследуя законы шариата, Морган Кларк указывает, что следование правилам — «необходимая технология формирования моральной личности, а также социальной координации, но со своими характерными возможностями, сложностями и ограничениями»⁶. В частности, Кларк подчеркивает, сколь важно в исследовании религиозных правил не заикливаться на теоретическом уровне установлений и выделяет два аспекта — «этнографический» и «теоретический». Этнографический аспект связан с тем, что не все верующие «живут столь последовательной и внимательной религиозной жизнью»⁷, теоретический же связан со спецификой правил как «слишком плоской и ограничивающей этической формы»⁸, что снижает их (правил) способность «доминировать в нашем моральном воображении»⁹.

В своей статье я фокусируюсь на двух уровнях теоретически принятых в сообществе правил и на специфике практического следования этим правилам, а также на вопросе обсуждения и гибкости границ между запретным и дозволенным. В этом контексте я сосредоточусь на парадоксе в осмыслении членами общины воз-

4. Laidlaw, J. (2023). "Ethics / morality", *The Open Encyclopedia of Anthropology* [<https://www.anthroencyclopedia.com/entry/ethics-morality>, доступ от 18.11.2023].

5. Ibid.

6. Clarke, M. (2023). "Sharia", *The Open Encyclopedia of Anthropology* [<https://www.anthroencyclopedia.com/entry/sharia>, доступ от 18.11.2023]. См. также: Clarke, M. (2015) "Legalism and the care of the self: Shari'ah discourse in contemporary Lebanon", in Paul Dresch and Judith Scheele (eds) *Legalism: Rules and Categories*, pp. 231–257. Oxford: Oxford University Press.

7. Ibid.

8. Ibid.

9. Ibid.

возможного отпадения от учения Чурикова и тех опасностей, которые несут подобные ситуации; казалось бы, негативная и неприемлемая ситуация отступления не вызывает в сообществе осуждения, и возвращение в общину после покаяния не кажется для трезвенников недопустимым. Чтобы объяснить этот парадокс, я хотела бы обратиться к работе Майи Мэйблин, в которой исследовательница на примере своих информантов-католиков рассуждает о возможностях, или допущениях, делающих возможными «отсрочку» или «делегирующее» благочестия и позволяющих людям принимать более пассивную роль в религиозных практиках и «оставаться на расстоянии от ключевых положений христианства»¹⁰. Я хотела бы назвать эту ситуацию «институциональным допущением» — допущением, лежащим в основе функционирования религиозного сообщества как некий механизм компромисса, делающий неодолимое или запретное возможным.

Мои информанты являются членами общины духовных христиан-трезвенников Братца Иоанна Чурикова. В поселке Вырица Ленинградской области находится их главный молитвенный дом («Дом Братца»), куда последователи Чурикова съезжаются на воскресные и праздничные молитвенные собрания, называемые беседами. Материалы для статьи были собраны в ходе работы с общиной трезвенников с 2019 по 2023 годы путем включенного наблюдения, онлайн-этнографии и интервьюирования информантов.

Для трезвенников очень важна личность Иоанна Чурикова, которого они называют Братцем. Он был самарским крестьянином, мигрировавшим в Петербург, где в 1894 году начал свою проповедь *Трезвости*. Для моих информантов Братец является новым воплощением Христа, и его приход обусловлен необходимостью обновления духовного закона — трезвенники убеждены, что проповедь Чурикова обновила евангельский закон так же, как пришествие Христа обновило закон Моисея. Хотя Чуриков стремился избежать конфликта с православным духовенством, со временем его отношения с официальной Церковью становились все более напряженными, и после его отлучения в 1914 году трезвенники оказались вытеснены за пределы официального православия¹¹.

10. Mayblin, M. (2017) "The lapsed and the laity: Discipline and lenience in the study of religion", *Journal of the Royal Anthropological Institute* 23(3): 509.

11. Об истории взаимодействия трезвенников с духовными и светскими властями см. например: Herrlinger, P. (2013) "Trials of the Unorthodox Orthodox: The Followers of Brother Ioann Churikov and their Critics in Modern Russia, 1894–1914", *Russian*

В начале советского периода, напротив, все складывалось для трезвенников вполне удачно. Изначально положение «сектантов» позволяло им успешно сосуществовать с новой властью и даже основать свою сельскохозяйственную коммуны. Со временем, по мере ужесточения государственной политики в отношении религиозных организаций, ситуация осложнялась, и к 1930-м годам и сам Чуриков, и существенная часть его последователей, как и члены многих похожих сообществ¹², были затянuty в водоворот репрессий, коммуна была распущена, а община вынуждена была уйти в подполье.

Конец советской эпохи позволил движению выйти из подполья, официально зарегистрироваться в качестве религиозной организации и вернуть себе Вырицкий молитвенный дом, где они собираются по сей день, хотя период гонений прочно запечатлелся в их проповедях, повседневных нарративах и отдельных священных текстах («Богу все открыто»¹³). В целом роль священных текстов для этого сообщества чрезвычайно велика, и в условиях отсутствия харизматического лидерства на данном этапе существования сообщества, регулярное чтение и воспроизведение проповедей и писем Чурикова и некоторых других ключевых текстов становится для моих информантов одним из главных способов коммуникации с Братцем. На этих текстах строятся их молитвенные собрания, в текстах последователи Братца находят ответы на беспокоящие их вопросы, а также примеры, которым нужно следовать, и предупреждения об опасностях, подстерегающих трезвенника на жизненном пути.

Я исследую формирование и поддержание правил в сообществе, сложившемся вокруг харизматического лидера, которого давно нет в живых. После ареста и смерти Иоанна Чурикова члены движения продолжили жить по его заветам, и эти правила, с одной стороны, продолжили воспроизводиться, с другой же — стали меняться вместе с окружающим трезвенников миром. Условиями выживания сообщества на протяжении столь продол-

History 40(2): 244-263; Herrlinger, P. (2020) “Satan in the Form of an Angel? the Russian Orthodox Church’s Controversial Case Against the Moscow Brattsy, 1909 to 1913”, *Religion, State & Society* 48(2-3): 196-212.

12. См. например: Кузнецов И. Особенности моделей взаимодействия старообрядцев бегунского (страннического) толка и советских органов власти в 20-е гг. XX в. // Народы и религии Евразии. 2018. № 1 (14). С.104.

13. Богу всё открыто: свидетельства трезвенников о деяниях Братца Иоанна [http://www.trezvost.com/Witnesses.htm, доступ от 15.01.2023].

жительного времени становится, с одной стороны, поддержание традиции, с другой же — гибкость, и именно на этих факторах я фокусируюсь в настоящей статье.

Основная для учения Чурикова концепция *Трезвости* является сложной категорией, которая не ограничивается лишь отказом от употребления горячительных напитков, но подразумевает радикальное изменение жизни, отказ от прежних грехов, принятие Братца как Бога и следование его слову. Каждую неделю в конце беседы в Доме Братца члены братского совета, стоя у кафедры перед образом Чурикова, под всеобщее пение молитвенного стиха сжигают в специально предназначенной чаше кусочки бумаги. Это — «записочки» с формульным текстом, символизирующим союз трезвенника с Богом. В этом тексте сформулировано несколько ключевых обетов: «не пить вина и ничего спиртного, не употреблять ничего одурманивающего, не курить табака, не блудить, не сквернословить»¹⁴, в ней же обратившиеся просят Братца послать им «мир в семью и успех в работе»¹⁵. Записки переписываются от руки людьми, принимающими в этот день Трезвое учение. После сожжения записок и окончания беседы новообратившиеся подходят к кафедре, где представители совета дают им распечатку с молитвой Братцу и «приговором разума пьянству», кусочки сахара (по примеру Чурикова — чтобы жизнь без пьянства была сладкой), пузырек масла и монетку (как символ достатка). Так начинается путь трезвенника.

«Разум посвятить Богу»¹⁶: построение новой моральной личности

Начало жизни в *Трезвости* мои информанты описывают как время радикальных изменений к лучшему — отступают зависимости, улучшается здоровье, налаживается семейная жизнь. Они не стремятся к бытовому аскетизму и, напротив, не стесняются демонстрировать посланные им Братцем блага. Важным элементом их учения становится идея благополучия, обретаемого после обращения.

14. Сайт общества трезвенников

[святаятрезвость.рф/как-отрезвиться.html, доступ от 10.02.2023].

15. Там же.

16. ПМА 2020.

Хотя принятие *Трезвости* накладывает на жизнь чуриковцев серьезные ограничения, они считают, что это — небольшая цена за те дары, которые они получают в ответ. Мои информанты говорят, что «*Трезвость* — совокупность правил, мероприятий, которые делают человека счастливым и богатым»¹⁷, «Братец Дорогой управляет все, что только ни попрошу!»¹⁸. Представления трезвенников о благополучии сходны с представлениями евангеликов, с которыми работал Джеймс Биело. В качестве иллюстрации исследователь цитирует своего информанта, «заново рожденного» бизнес-коуча Рика, говорившего о «влиятельном партнере»¹⁹ по бизнесу в лице Бога. Хотя для моих информантов Бог не является «партнером по бизнесу», они регулярно говорят о Его влиянии и участии в их мирских делах. Они указывают, что улучшением своей жизни — и в том числе финансового благосостояния — они обязаны Братцу. Подобная специфика восприятия степени включенности сверхъестественного актора в жизнь верующих обусловлена тем типом общины, теологии и духовной личности, которые приняты в сообществе. Трезвенники одновременно напоминают православных и протестантов, но не являются в полной мере ни теми, ни другими.

Информант А., описывая, как Братец изменил его жизнь, рассказывал, что прежде «сидел на тяжелых наркотиках, когда надоело — переходил на алкоголь, такая карусель»²⁰. Вскоре после обращения он понял, что его больше не тянет к прежнему образу жизни: «день сижу, два — никуда меня бес не гонит»²¹. Тогда же, по его рассказу, стали проявляться и другие чудеса. Он рассказывал, как молился и писал еженедельные («понедельничные»²²) записки, чтобы получить желаемое, и кульминацией его рассказа стала фраза:

17. Там же.

18. Там же.

19. Bielo, J. (2007) “‘The Mind of Christ’: Financial Success, Born-again Personhood, and the Anthropology of Christianity”, *Ethnos* 72(3): 316.

20. ПМА 2023.

21. Там же.

22. Не путать с записками при обращении: «понедельничные» записки (обычно) пишут те, кто уже находится в сообществе, в них по установленной формуле выражается благодарность Братцу, просьба о прощении за грехи и благословении на новую неделю, а также в свободной форме выражаются личные просьбы к Чурикову.

ну, думаю, работа есть, машина есть — жену надо, и вот пишу-пишу, и через три года мне Господь посылает!²³.

История, рассказанная А., типична для сообщества — в ней рассказывается о прежней греховной и несчастной жизни, рассказывается о духовной трансформации и о благах, посланных ему Чуриковым.

Хотя у трезвенников не принята десятина или какие-либо иные варианты финансовых вложений в сообщество, они считают, что могут отплатить Братцу соблюдением его заветов, что отличает их от евангеликов. Чуриковцы проводят прямую связь между отказом от прежних грехов и улучшением жизни: «Для чего все оставлено — алкоголь, сигареты? Для того, чтобы мы жили хорошо!»²⁴, «Верующему человеку определенные рамки — это свобода»²⁵.

Говоря о своих добровольных ограничениях, они заявляют: «мы обрезаем себя во многих местах, но за это Братец нам все дает»²⁶. Обретаемое благополучие вполне материально и, как и у евангеликов, ожидает верующего уже здесь и сейчас: «Мир в семье, на работе все будет хорошо и люди будут спрашивать, почему — а это нам дорогой Братец посылает»²⁷.

Как и для неопятидесятнических «заново рожденных»²⁸, для чуриковцев момент обращения становится моментом отпущения прежних грехов и начала новой жизни. Но этот же момент начинает «длительный, болезненный и мучительный процесс личной трансформации, рождения свыше. В результате этих трудных родов появляется “новое творение”, *sacred self*, или харизматическая (сакральная) личность»²⁹. Иногда последователи Братца описывают обращение именно как «духовное рождение» (и день обращения они называют днем духовного рождения), но чаще — как «воскресение». Этим более распространенным в сообществе термином трезвенники показывают, что прежде они были ду-

23. ПМА 2023.

24. ПМА 2020.

25. Там же.

26. Там же.

27. Там же.

28. Кормина Ж. «Гигиена сердца»: дисциплина и вера «заново рожденных» харизматических христиан // Антропологический форум. 2013. № 18. С. 308.

29. Там же. С. 309.

ховно мертвы, и только с этого момента началась их настоящая жизнь. Как объяснял мне информант Г., написание записки — уже обещание спасения, «только нужно быть трезвенником». Но что это значит и как духовно мертвый раньше человек учится быть трезвенником?

Как и евангелики, они обретают новый габитус, включающий и диетарные, и моральные ограничения, усваивают новую рациональность и «особый религиозный язык»³⁰, а также, как говорят мои информанты, они «исполняют волю Божию, проникаясь Словом Братца»³¹ — слушая, читая и запоминая тексты обиходного корпуса общины.

Взращивание новой личности предполагает перенастройку системы моральных координат. Принимая обет *Трезвости*, мои информанты встают на путь духовного совершенствования и, в идеальной ситуации, всю свою дальнейшую жизнь посвящают выстраиванию личных отношений с Братцем, посылающим им, как они верят, бесконечные блага. При этом мои информанты иронично отмечают, что их духовная работа не может ограничиваться лишь отказом от алкоголя: «Может, и собака тоже не пьет, но принять *Трезвость* — значит, разум посвятить Богу»³².

У трезвенников разделяются этап формального обращения и этап духовной работы, что можно также сравнить с выделенной Жанной Корминой идеей «малого» и «полного» обращения у харизматов. Тем не менее, есть и существенное различие: трезвенники считают спасенным только того, кто «хранит Трезвость» как обет и продолжает работу над собой; вариант, предполагающий возможность «покаяться и жить в миру»³³ и при этом быть спасенным, для них не предусмотрен.

Последователи Братца считают, что при обращении человек получает «пропуск в Царство Божие»³⁴, но для спасения «дальше нужно трудиться»³⁵. Те же, кто «написали записку и убежа-

30. Там же.

31. ПМА 2023.

32. Там же.

33. Кормина Ж. «Гигиена сердца»: дисциплина и вера «заново рожденных» харизматических христиан. С. 311.

34. Там же.

35. Там же.

ли»³⁶, становятся трезвенниками лишь формально. Как объяснял мне информант:

Все трезвенники, Бог принял, кто записку написал, но вот какой ты трезвенник — это уже каждый перед Богом будет отвечать³⁷.

Этот информант, сам некогда оказавшись в Доме Братца, написал записку, но это обращение носило формальный характер — «просто имя подписал»³⁸, и он продолжил прежнюю жизнь. Несколько лет спустя он решил написать записку повторно, уже осознанно решив встать на путь учения Братца.

Рекомендованные ограничения и механизмы компромисса

Майя Мэйблин в своем исследовании непрактикующих католиков призывает не ограничиваться исследованием вопросов дисциплины и обратить внимание на механизмы компромисса, которые могут оказаться не менее значимым фактором для понимания функционирования религиозных сообществ. В контексте движения трезвенников можно рассуждать о дисциплине и компромиссе не как о несовместимых вещах, а как о разных элементах одного процесса. Так, есть упомянутые в записке обеты — действия, от которых трезвенник должен отказаться сразу, в момент обращения (употребление алкоголя, курение, блуд, сквернословие), но есть и другие культурные практики, попадающие в категорию не одобряемого — пусть и не столь жестко и менее формально. Совершение таких поступков не будет считаться нарушением *Трезвости*, но, по мере духовного совершенствования, трезвеннику стоит отказаться и от них.

К этой категории относятся, казалось бы, безобидные вещи, такие как театр, компьютер и интернет, светская музыка и танцы. Мне доводилось слышать и критику светской литературы как чтения, недостойного трезвенника: «Что мы до Трезвости читали? Сказки, романы. О чем мы мечтали? Вот как к мужу Ассоль приплыла...»³⁹. Эта фраза была встречена одобрительными ре-

36. ПМА 2021.

37. Там же.

38. Там же.

39. ПМА 2020.

пликами слушателей, а сидевшая рядом информантка шепотом призналась мне, что она тоже когда-то о таком мечтала. Объясняется это ими просто: «какую книгу откроешь — с тем и беседуешь. Так какую книгу нам нужно читать? Правильно, беседы Дорогого Братца»⁴⁰.

Внешний мир, вторгающийся в духовную жизнь верующих людей, нередко становится проблемой для моих информантов. С одной стороны, они чувствуют себя ответственными за публичный образ сообщества, с другой — беспокоятся о мирских соблазнах, способных помешать духовному росту трезвенника или, что еще опаснее — привести к *отпадению*. На похожие переживания своих каирских информанток-мусульманок указывает Саба Махмуд, описывая, что даже в правиле пятикратной молитвы на протяжении дня «с минимальными условиями выполнения»⁴¹ эти женщины видели средство для духовного воспитания, и многие из них сетовали на недостаток усердия или воли для соблюдения правил. В этой ситуации они «часто возлагали ответственность за подавление этого стремления на общую социальную и культурную среду, в которой они жили, утверждая, что она способствует развитию желаний и склонностей, несовместимых с требованиями благочестия»⁴² и стремились «...научить друг друга способам культивации и поддержания желания молиться во время выполнения тех рутинных, мирских дел, которые занимали женщин большую часть дня»⁴³.

Учение Братца привлекает разных людей: как тех, кто ранее страдал от разного рода зависимостей (алкоголь, наркотические вещества, курение, игромания, неразборчивость в связях), так и тех, кто лично не сталкивался с такой проблемой и присоединился к сообществу, потому что учение оказалось им близким. Тем не менее, все мои информанты, пришедшие в *Трезвость* уже в сознательном возрасте, оказались в ситуации радикального разрыва с прежним образом жизни. И этот разрыв становится еще заметнее, поскольку трезвенники не отказываются от контактов с полным соблазнов окружающим миром, а продолжают жить

40. Там же.

41. Mahmood, S. (2011) *Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject*, p. 123. Princeton: Princeton University Press.

42. Ibid.

43. Ibid.

в своих квартирах, ходить на работу и преимущественно оказываются окружены людьми, далекими от учения Братца.

В связи с этим последователи Чурикова чувствуют особую ответственность за свой образ жизни и свой облик в глазах других людей. Моя информантка Я., женщина около 40 лет, пришедшая в *Трезвость* приблизительно 20 лет назад, рассказывала о том, как трудно жить трезвеннику на виду у других людей:

...я столкнулась на предпоследней работе с этим — когда пришла, там все пошли курить, «пойдем курить», говорят, я говорю — «я не курю», они — раз так... потом они собираются пить, они говорят «давай», я — «я не пью». И когда ты говоришь, что ты не куришь, не пьешь, мяса ты не ешь, матом ты не ругаешься, ну как бы на тебя начинают косо смотреть, люди этого не понимают. Раньше я все это болезненно воспринимала, сейчас мне все равно, что обо мне подумают⁴⁴.

Она объясняет свой подход тем, что «Бог живет в каждом из нас»⁴⁵, то есть трезвенник должен стремиться соответствовать божественному образу, по которому создан человек, и не уступать соблазнам. С другой стороны, по одному трезвеннику и его образу жизни у внешних по отношению к сообществу людей формируется представление о сообществе в целом:

Вот почему, когда ты приходишь в Трезвость, тебе не раз говорят: будьте аккуратны, за вами следят — как ты себя преподносишь, что ты ешь, что ты пьешь, что ты говоришь⁴⁶.

Ситуация информантки М. — менее распространенная в сообществе, но не менее интересная и показательная. М., молодая девушка, выросшая в семье трезвенников, никогда не пробовала ни мяса, ни алкоголя, и ей не нужно было привыкать к тем правилам, которые усваивают новообратившиеся последователи Братца. Для нее вызовом стала не адаптация к жизни трезвенника, а адаптация к окружающему миру, количество контактов с которым возрастало по мере ее взросления. Так, М. рассказывала, что ей приходится находить непростые компромиссы в от-

44. ПМА 2020.

45. Там же.

46. Там же.

ношениях со своими университетскими подругами. Некоторое время, несмотря на близкую дружбу, она не говорила им о своей трезвеннической семье. Хотя на ее рассказ о принадлежности к общине они отреагировали спокойно, М. приходится постоянно думать о приемлемых способах взаимодействия и совместного времяпрепровождения. Она описывала, как они вместе посетили парк аттракционов, и, хотя, по ее собственному замечанию, «аттракционы — это не очень хорошо»⁴⁷ и подобное развлечение не встретило бы одобрения в сообществе, она считает, что такое решение «лучше, чем сидеть где-то с алкоголем»⁴⁸. Она рассуждала о том, что «невозможно полностью изолироваться от мира»⁴⁹, и потому в повседневной жизни трезвенникам приходится искать варианты, позволяющие им и не отпасть от учения Братца, и продолжить жить и работать в окружении людей, не разделяющих их взгляды:

...некоторые трезвенники считают, что интернет, телефон, *Instagram*⁵⁰ — это плохо, потому что отвлекает, но жить в мире без этого невозможно, ведь по учебе, по работе — все ВКонтакте, и как без этого?⁵¹

По всей видимости, негативное отношение к этим вещам обусловлено тем, что через них проявляется приверженность к телесному и земному, человек отвлекается от духовной жизни и таким образом тратит впустую время, которое можно было бы использовать, с точки зрения моих информантов, с большей пользой. Они говорят, что «до *Трезвости* тело наше властвовало над нашей душой»⁵², но теперь все изменилось. Как мне объясняли, сами по себе танцы или слушание музыки не являются грехами, это не нарушение *Трезвости*, но Братец предупреждал, что у танцующих будут болеть ноги, а в музыке люди не найдут себе утешения. При этом творчество, по мнению информантов, несет на себе отпечаток личности автора — а поскольку образ жизни многих творцов не устраивает трезвенников — «ну Чайковский, напри-

47. ПМА 2021.

48. Там же.

49. Там же.

50. Запрещенная на территории РФ социальная сеть; интервью было взято в 2021 году.

51. ПМА 2021.

52. ПМА 2020.

мер, знаешь, какого пола был»⁵³, то пользы от их произведений душе не будет.

Мне доводилось слышать истории о том, как последователи Братца, после достаточно продолжительного опыта *Трезвой* жизни все еще не сумевшие отказаться от светской музыки, однажды «услышали в наушниках звуки ада»⁵⁴, что стало для них откровением и отвратило от такого малополезного занятия. Трезвенники считают, что надо молиться Братцу, чтобы он послал сил отказаться от подобных «недущеспасительных» привычек. Вместо светской музыки они предпочитают слушать и петь духовные стихи сообщества или же песнопения. Так, например, информантка М., с которой мы работали в паре во время осенней общей уборки в Доме Братца, работая, напевала духовные стихи. Она же рассказывала, что ее родители часто включали дома записи этих стихов, благодаря чему М. запомнила их слова и музыку еще в детстве — так для детей из трезвеннических семей подобная практика выступает также и средством ранней духовной социализации.

Здесь уместно также вспомнить исторический эпизод о сожжении чуриковцами в 1915 году граммофонов⁵⁵, что свидетельствует о том, что стремление отказаться от светской музыки было характерно для сообщества уже на ранних этапах его существования, и основа их современного отношения к недуховной музыке была заложена еще тогда.

Интересна специфика запрета на употребление в пищу мяса: этот запрет также не отражен в записке и исторически сформировался только в 1910 году, когда трезвенники по предложению Братца заключили «мир с животными». С тех пор ежегодно 3 января в сообществе вспоминают это событие. Хотя этот запрет не входит в изначальный обет, он носит характер строгой рекомендации — в отличие от упомянутых выше развлечений, от которых трезвеннику желательно — но не обязательно — отказаться.

Тем не менее, этот запрет более гибок, чем обеты, перечисленные в записке, и здесь, как и в случае более неформальных ограничений, возможен не одномоментный, а постепенный отказ. При этом несоблюдение этих ограничений может — и должно — повлечь негативные последствия: «Хочешь в кино? В ре-

53. ПМА 2021.

54. Там же.

55. ПМА 2022.

сторон? Только потом не спрашивай, почему душа болит, почему дети заболели»⁵⁶.

В контексте отношений обмена с Богом возможное наказание за подобные мелкие проступки осмысливается моими информантами как логичное, но достаточно мягкое предупреждение. От трезвенника, лишь вставшего на путь постижения учения Братца, не требуется сразу оборвать все связи с прежними привычками, но ожидается их переосмысление и строгое соблюдение немногочисленных указанных в записке обетов. В чем-то же допускаются компромиссы. Даже в ситуации относительно строгого запрета на употребление в пищу мяса информант замечал: «если бы, когда я *Трезвость* принимал, мне сказали, что мясо нельзя есть — я бы убежал сразу, так мясо любил»⁵⁷. Со временем он смог отказаться от этой привычки, но в начале своего духовного пути он не был готов к такому решению. Похожие истории о старых трезвенниках периодически рассказываются в сообществе. Мои собеседники говорили о постепенном осмыслении сути запрета, которое привело людей к отказу от мяса спустя некоторое время после обращения. Здесь, так же как и в предыдущем случае, проявляется идея мягкого и постепенного отказа от былых привычек, осмысляемого как управляемый Братцем путь духовного совершенствования трезвенника. Как рассуждал один из моих информантов, начинающего трезвенника можно сравнить с ребенком, которого сначала Братец носит на руках, а потом он должен научиться ходить сам⁵⁸. Нужно сначала встать на ноги в Трезвости, чтобы быть готовым не только к соблюдению обетов, но и к следованию рекомендациям.

Некоторые из наиболее опытных моих информантов, пребывающие в Трезвости более двух десятилетий, считают, что чрезмерное рвение и радикальность в отказе от мирских благ — это черта новичков, и разумной практикой в сообществе считается просить Братца о ниспослании разума и «ревности по вере»⁵⁹, позволяющих человеку принимать решения более осмысленно, действовать исходя из собственной готовности и сложившихся обстоятельств и искоренять недостатки постепенно.

56. ПМА 2020.

57. Там же.

58. ПМА 2023.

59. ПМА 2021.

При этом трезвенники, считающие алкоголь безусловным злом, не стремятся к введению сухого закона, и это можно было бы считать парадоксом, если не видеть в этом решении преломления той же идеи осознанного отказа от греха в контексте их рассуждений о благе для окружающего мира. Так, авторы статьи «Реформируя себя и другого: трезвеннические движения и дuality современной субъектности»⁶⁰ показывают, как исторически трезвеннические движения, несмотря на стремление к проявлению личной свободы и силы воли в вопросе потребления алкоголя, добивались также и официальных ограничений на продажу алкогольных напитков. Трезвенникам же в этом контексте ближе именно личный выбор и осознанность в стремлении отказаться от употребления алкоголя: с их точки зрения, государственный запрет — неудачное решение. Информанты рассуждают, что государственные ограничения теоретически можно обойти: «если закрыть все магазины, появится змея-медянка, то есть дома будут гнать самогон»⁶¹, и действительно решить проблему можно только если «закрыть сердца людей к этому проклятому напитку»⁶², если решение прекратить употреблять алкоголь будет принято людьми самостоятельно, а не навязано сверху. Один из информантов, рассуждая на эту тему, заметил, что резкие государственные меры в отношении потребления алкоголя могут лишь вызвать общественное недовольство, и эффект будет обратным. Он предлагает свой вариант — активную пропаганду трезвого образа жизни через СМИ:

Нужно разумно действовать. Я бы через телевидение, интернет работал над населением — фильмы, ролики, мультики про вред алкоголя и пользу трезвой жизни с примерами⁶³.

Тем не менее, трезвенники считают, что нужно отличать бесполезные, но в целом и не губительные привычки от того, что действительно угрожает душе верующего: есть опасность «сродниться с грехом» до такой степени, что сам человек не будет воспри-

60. Sulkunen, P., Warpenius, K. (2000) "Reforming the self and the other: The temperance movement and the duality of modern subjectivity", *Critical Public Health* 10(4): 423–438.

61. ПМА 2023.

62. Там же.

63. Там же.

нимать свои действия как нечто греховное. В предостережение друг другу они пересказывают вошедшую в «Богу все открыто» историю некоего трезвенника, который, лежа в болезни, посылал к Братцу свою жену с просьбами о помощи. Братец отвечал на эти просьбы фразой «Как покается, так исцелится и поправится»⁶⁴, но трезвенник не видел в себе нераскаянного греха и так и скончался. Как оказалось, он согрешил любодеянием, но «был сроднившись с ним и не замечал, и не считал его за грех»⁶⁵. Эта история иллюстрирует часть процесса, через который проходят последователи Братца: научиться распознавать в себе грех, сформулировать новые для себя границы между добром и злом, незначительным и важным, и ошибка в этом процессе может стать фатальной — как в приведенной выше истории-притче. Например, вполне приемлемое для человека раньше «культурное пьянство», допускающее выпить бокал шампанского на праздник, становится абсолютно недопустимым после обращения.

Переопределение и обсуждение границ дозволенного становится важным аспектом жизни трезвенников. Так, будучи в гостях на празднике у информантов, я стала свидетельницей показательного эпизода: когда хозяйка поставила на стол конфеты и сладкие пироги, собравшиеся принялись обсуждать, допустимо ли для трезвенника есть сладкое. Финальным аргументом в споре стало замечание о том, что у самого Братца на столе во время вечернего чая часто были конфеты — значит, сладкое трезвенникам не возбраняется, и после этого мои информанты со спокойной совестью принялись за пироги.

Застольная дискуссия напомнила мне о знаменитой работе Джозла Роббинса о культурных последствиях религиозного обращения в новогвинейском племени урапмин. Эмоции и желания, являющиеся частью культуры и социальной структуры как таковой, начинают осмысляться как негативные и, соответственно, сами люди начинают видеть в себе грешников⁶⁶. Новообратившийся трезвенник также оказывается вынужден переосмыслить свою прошлую и настоящую жизнь, воспринимая свои прежние действия как греховные, а былые привычки — как нежела-

64. Богу все открыто: свидетельства трезвенников о деяниях Братца Иоанна [http://www.trezvost.com/Witnesses.htm, доступ от 15.01.2023].

65. Там же.

66. Robbins, J. (1998) "Becoming Sinners: Christianity and Desire among the Urapmin of Papua New Guinea", *Ethnology* 37(4): 299–316.

тельные и даже постыдные. Впрочем, в отличие от «заново рожденных» урапмин, мои информанты не беспокоятся о том, что из-за их греховной жизни до *Трезвости* путь ко спасению им закрыт: хотя многие из них вспоминают свою прежнюю жизнь с содроганием, они уверены, что написание записки стирает их былые грехи.

Пребывание «в нарушении» как институциональное допущение

Трезвенники различают отдельные ошибки, грехи, за которые они могут быть наказаны, и более опасную ситуацию — отпадение, называемое чаще пребыванием «в нарушении». Как мне объясняли, разница заключается в том, были ли нарушены «обеты *Трезвости*»⁶⁷: пункты из «записочки» как «союза с Богом». Человек, который преступает одно или несколько из этих условий договора, оказывается «в нарушении».

Еженедельно во время бесед 5–6 человек вызываются к кафедре для того, чтобы поделиться с присутствующими своими историями обращения («свидетельствами»), где красочно описывается, как изменилась их жизнь с момента принятия *Трезвости*. Такие нарративы характерны не только для изучаемого мною сообщества, но и, например, для многих евангеликов⁶⁸. Большинство рассказчиков, вне зависимости от времени их пребывания в сообществе, заканчивают рассказ просьбами о молитвах, чтобы «устоять» в *Трезвости*. В сообществе часто вспоминается фраза Чурикова: «Кому насколько Бог дает *Трезвости*. Кому на всю жизнь, а кому временно»⁶⁹, и мои информанты стремятся сохранить *Трезвость*.

Нарушение — это ситуация неопределенности, время испытаний, которые, как верят мои информанты, человек навлек на себя сам своими грехами. В тех рисках отпадения, которые описывают чуриковцы, есть два уровня: обратимые и необратимые. Потеря работы, например — ситуация неприятная, но не безнадёжная, многие болезни, как верят мои информанты, излечиваются

67. ПМА 2020.

68. См. например: Поплавский Р., Ключева В. «Как только я переродился...»: конверсия и рассказы о ней в пятидесятнической традиции: структура и функции // Международный журнал исследований культуры. 2013. № 1(10).

69. Богу все открыто: свидетельства трезвенников о деяниях Братца Иоанна [<http://www.trezvost.com/Witnesses.htm>, доступ от 15.01.2023].

при возвращении, но возможен и иной исход. В назидание приводятся истории о том, как Братец наказал болезнью того или иного трезвенника: например, в сообществе бытует история трезвенницы, нарушившей несколько раз и ослепшей после третьего нарушения.

Наиболее же серьезный риск трезвенники видят в том, что Братец может не принять их обратно, и заранее неизвестно, у кого будет возможность вернуться, а у кого нет — как у одного из трезвенников, чья история описана в «Богу все открыто»: «в свое время не оценил *Трезвость*, а потом нарушил ее и как ни молился, как ни старался быть трезвенником, Господь не удостоил. Так и скончался пьяницей»⁷⁰. Есть и более близкие современным трезвенникам истории: в их периодически обновляемом поминальном списке, распространяемом по внутренним каналам сообщества, у некоторых имен встречаются краткие пометки «нарушил», «ушел в нарушение», «убит после нарушения им *Трезвости*». Это — иллюстрация худшего исхода подобных ситуаций, когда человек умирает без покаяния после отпадения, но даже в таком случае он остается в памяти сообщества. Поэтому мои информанты переживают и молятся о нарушивших: «... мы пишем записочку. Мы пишем и надеемся, что Бог простит, молимся за братьев наших, кто отступил, и Господь может помиловать и простить, а может не простить»⁷¹.

Тем не менее, ситуация отпадения не воспринимается в сообществе как предательство — в ней видят, скорее, опасную ошибку, от которой никто не застрахован, как бы продолжителен ни был «стаж» человека в сообществе. О таких людях беспокоятся, но их не осуждают, им стараются помочь как молитвенно, так и в бытовых вопросах. В общине не предусмотрено дисциплинарных практик для отпавших, в целом, свободен как вход в сообщество, так и выход из него, и считается, что не в компетенции трезвенников накладывать на отпавшего какие-либо дополнительные санкции или ограничения — здесь вновь ключевым оказывается аспект личных отношений между отдельным трезвенником и Братцем. При этом существует механизм возвращения и реинтеграции для покаявшихся отпавших собратьев: после краткого поста и молитвы повторно пишется записка. Трезвенники с пониманием относятся к таким историям временной человеческой

70. Там же.

71. Там же.

слабости и считают, что главное в подобной ситуации — покаяться и вернуться, и часто именно так и происходит: после ряда испытаний человек возвращается в сообщество — «накувыркаются, навалиются — и вернутся»⁷². Братский совет призывает отпавших не бояться покаяться:

стыдиться приехать сюда и написать хоть в одиннадцатый раз записку — не надо, никто тебя не осудит⁷³.

Нарушение может произойти по разным причинам. Моя информантка Ю., молодая мама двух дочек, оказалась «в нарушении» случайно, еще не привыкнув к новому образу жизни:

Я нарушила Трезвость сквернословием. Был месяц в Трезвости или два месяца, на работе я сказала плохое слово, мат...⁷⁴.

Трезвенники воспринимают эту ситуацию не только как угрозу духовной жизни: вслед за духовным идет и материальное, и потому, если *Трезвость* для моих информантов связана с идеей счастья, здоровья, семейного и финансового благополучия, то ситуация нарушения означает потерю этих благ. Так, Ю. описывала, какое наказание последовало за тем, как она «сматерилась»: «...лишилась всего — работы, жилья, то есть всего, что у меня было, всех благ»⁷⁵. Она указывала, что на тот момент из-за непродолжительности ее опыта в *Трезвости* ей не был известен механизм возвращения, но нужный набор действий открылся свыше:

Господь открыл, что посты нужно брать и после этих постов Господь открыл написать записочку еще раз, то есть мне никто об этом не говорил, что нужно писать записку заново. Это мне открыл Бог внутри себя, в разуме, почему так — не знаю, и потом уже на беседах я услышала...⁷⁶.

72. Там же.

73. Там же.

74. Там же.

75. Там же.

76. Там же.

Для нее эта история закончилась хорошо (как и существенная часть таких историй), после покаяния «Господь ... помиловал, послал супруга, дочь, жилье...»⁷⁷, но она предупреждает других:

И вот мой опыт такой, я всем говорю, что, если даже вот засквернословили, Господь строго может наказать⁷⁸.

Другая информантка, Я., сообщала, что через некоторое время в *Трезвости* они с сестрой обе «нарушили» — и хотя это нарушение в отличие от описанной выше истории Ю. не было случайным и оказалось более системным и длительным, они изначально знали, что хотят вернуться в сообщество, но в то же время хотели отсрочить этот момент.

Эта история хорошо коррелирует с описанной Майей Мэйблин «отсрочкой благочестия»⁷⁹, которая может подразумевать делегирование благочестия духовенству, «которое сделает это лучше от вашего имени»⁸⁰, или же «временную отсрочку»⁸¹, предполагающую стремление отложить момент активного личного вовлечения в религиозные практики, но в обоих вариантах «этос смягчения наказания через отсрочку остается ключевым»⁸².

Информантка Я. признавалась:

Как внутри это было — я когда собиралась что-то плохое сделать — ну вот те же самые на гульки пойти — вот вижу лицо Отца [А.И. Синникова, покойного председателя братского совета. — прим. М.М.] перед собой, и я такая — «ой, Отец, подожди, приду попозже!», и со смехом добавляла: «обычно это Отец решает, а это мы решали... И сколько чудес и в нарушении показывал...»⁸³

Как комментировал ситуацию муж этой информантки,

77. Там же.

78. Там же.

79. Mayblin, M. (2017) "The lapsed and the laity: Discipline and lenience in the study of religion", *Journal of the Royal Anthropological Institute* 23(3): 509.

80. Ibid.

81. Ibid.

82. Ibid.

83. ПМА 2020.

Они обе хитрули такие, они обе, когда нарушили, обе понимали, что они вернутся — потому что я все года с ними общался — они обе горючили — «не сейчас, чуть попозже», «не сейчас, чуть попозже»⁸⁴.

Через некоторое время у Я. возникли проблемы со здоровьем, и, в целом, она устала от образа жизни, который тогда вела, и потому решила, что наступило время покаяться и вернуться:

В одно прекрасное утро у меня настолько душа настрадалась, я вот с утра встала — «Господи, как я устала от этого от всего». И написала записку и все. Сколько уже, лет 7–8 прошло...⁸⁵

В вопросе возвращения после отпадения для моих информантов важно искреннее покаяние и смирение в ожидании, будет ли это покаяние принято. Несмотря на опасности и испытания, которые влечет за собой отпадение, для части трезвенников период пребывания «в нарушении» становится хоть и тяжелым, но полезным опытом, позволяющим им по-новому взглянуть на *Трезвость* и осмысленнее продолжить свой духовный путь. Мне рассказывали притчу о некоем трезвеннике, который после нарушения пришел с покаянием к Братцу, и тот пообещал ему — «до нарушения жил хорошо, а после нарушения будешь жить лучше».

Информантка, нарушившая *Трезвость* случайным сквернословием, вспоминая эту притчу, добавляла:

Вот и я тоже до нарушения жила хорошо, но я не понимала, мне это нарушение нужно было, чтобы понять всю глубину...⁸⁶

Несмотря на то, что существует множество историй о счастливом возвращении отпавших трезвенников в Дом Братца, в сообществе бытует идея опасности и вероятной необратимости таких событий, в чем можно усмотреть определенный социальный регулятор — лучше не проверять, помилует ли Братец конкретного трезвенника после нарушения. Функционально истории отпадения стимулируют соблюдение обетов и поддерживают численность сообщества.

84. Там же.

85. Там же.

86. Там же.

Есть и более драматичный и категоричный вариант: по мнению моих информантов, худшее, что может сделать отпавший человек — это посмеяться над Братцем или его учением. В таком случае прощение и возвращение оказываются невозможными. Несколько подобных историй приведено в «Богу все открыто», но мне доводилось слышать и современные примеры. Чаще всего вспоминается случай сестры одного из членов общины. В начале этой истории нет ничего необычного: девушка вслед за родными приняла *Трезвость*, исцелилась, но не устояла и, оказавшись «в нарушении», сделала гораздо худшую вещь — «самое страшное, что она сделала — это посмеялась над святой *Трезвостью*», и тогда ее прежняя болезнь усугубилась, а девушка умерла на операционном столе. В этой тяжелой истории мои информанты видят суровую закономерность неизбежного наказания за святотатство⁸⁷. Они верят, что Братец готов простить раскаявшегося грешника, отпавшего трезвенника, но не простит поругания *Трезвости*.

Комментируя эту историю в личном разговоре, информант И. заметил:

Это не то, что там мы так хотим, чтобы наказывал. По Писанию что говорится — хула на Духа Святого не простится...⁸⁸.

Беда этой девушки заключалась в том, что, исцелившись однажды, она не только не была благодарна Братцу, но и смеялась над его учением, за что, как верят мои информанты, и была так жестоко наказана.

Заключение

В этой статье я кратко обозначила, как начинается духовный путь трезвенника и как в духовном совершенствовании сочетаются механизмы категорического неприятия греха и снисхождения к человеческой слабости. Духовная жизнь трезвенников с их готовностью к серьезным ограничениям выстраивается в переговорном процессе, в диалоге с Братцем, который, как

87. См., например: *Штырков С.А.* Предания об иноземном нашествии: крестьянский нарратив и мифология ландшафта (на материалах северо-восточной Новгородчины). СПб.: Наука, 2012. С. 54.

88. Там же.

они верят, требует от них немногого в обмен на те блага, которые посылает. Эти ограничения можно разделить на два уровня — теоретически нерушимый уровень обетов, принимаемых при обращении, и уровень рекомендаций по отказу от бесполезных, но и не критичных мирских привычек. В существовании уровня рекомендаций и тех способах, которыми трезвенники продолжают жить в окружении людей, не разделяющих их взглядов, при этом не уходя от мирской жизни полностью, можно усмотреть механизмы компромисса, позволяющие трезвенникам самостоятельно и осмысленно принимать решения по мере духовного взросления и в поисках баланса между верой и «ревностью».

Нарушение же обетов среди моих информантов считается отступлением от *Трезвости* и может вести как к потере полученных благ, так и к более серьезному наказанию, вплоть до перспективы быть отвергнутыми Братцем. Тем не менее, даже такие ситуации, хотя они и представляются в нарративах сообщества как крайне опасные для трезвенника, как правило, не становятся необратимыми, а отпавшие не подвергаются осуждению. В сообществе существует специальный механизм возвращения для отпавших трезвенников, и, хотя среди информантов бытует мнение об опасности отпадения и о том, что такового следует избегать, подобные ситуации для общины — не редкость. В этом также проявляется механизм допущения: теоретически неприемлемая ситуация оказывается достаточно распространенной практикой, и даже те члены сообщества, кто находится в *Трезвости* несколько десятилетий, не могут быть уверены, что подобное испытание не коснется их. В то же время истории отпавших оказываются назидательными нарративами внутри общины, регулятором, заставляющим остальных задуматься о том, сколько они могут потерять в результате нарушения, и предотвращающим отпадение.

Рассмотренная в статье проблема оказывается также значимой в более широком контексте существования сообщества после утраты харизматического лидера. Механизмы дисциплины и компромисса как способ саморегуляции религиозной общины, воспроизводства моральных личностей и норм, выступают важным аспектом в практиках трансляции трезвеннической традиции — одновременно стойкой и гибкой, но, безусловно, обеспечивающей устойчивость движения во времени.

Библиография/References

Полевые материалы

Полевые материалы автора, 2019–2023.

Литература

Богу все открыто: свидетельства трезвенников о деяниях Братца Иоанна [<http://www.trezvost.com/Witnesses.htm>, доступ от 15.01.2023].

Кормина Ж. «Гигиена сердца»: дисциплина и вера «заново рожденных» харизматических христиан // Антропологический форум. 2013. № 18. С. 300–320.

Кузинер И. Особенности моделей взаимодействия старообрядцев бегунского (страннического) толка и советских органов власти в 20-е гг. XX в. // Народы и религии Евразии. 2018. № 1 (14). С. 100–107.

Поплавский Р., Ключева В. «Как только я переродился...»: конверсия и рассказы о ней в пятидесятнической традиции: структура и функции // Международный журнал исследований культуры. 2013. № 1 (10). С. 35–41.

Сайт общества трезвенников [святаятрезвость.рф/как-отрезвиться.html], доступ от 10.02.2023].

Штырков С. Предания об иноземном нашествии: крестьянский нарратив и мифология ландшафта (на материалах северо-восточной Новгородчины). СПб.: Наука, 2012.

Literature

Bielo, J. (2007) “‘The Mind of Christ’: Financial Success, Born-again Personhood, and the Anthropology of Christianity”, *Ethnos* 72(3): 316–338.

Clarke, M. (2015) “Legalism and the care of the self: shari’ah discourse in contemporary Lebanon”, in Paul Dresch and Judith Scheele (eds.) *Legalism: Rules and Categories*, pp. 231–257. Oxford: Oxford University Press.

Clarke, M. (2023) “Sharia”, *The Open Encyclopedia of Anthropology* [<https://www.anthroencyclopedia.com/entry/sharia>, доступ от 18.11.2023].

Herrlinger, P. (2013) “Trials of the Unorthodox Orthodox: The Followers of Brother Ioann Churikov and their Critics in Modern Russia, 1894–1914”, *Russian History* 40(2): 244–263.

Herrlinger, P. (2020) “‘Satan in the Form of an Angel’? the Russian Orthodox Church’s Controversial Case Against the Moscow Brattsy, 1909 to 1913”, *Religion, State & Society* 48(2–3): 196–212.

Laidlaw, J. (2023). “Ethics / morality”, *The Open Encyclopedia of Anthropology* [<https://www.anthroencyclopedia.com/entry/ethics-morality>, доступ от 18.11.2023].

Mahmood, S. (2011) *Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject*. Princeton: Princeton University Press.

Mayblin, M. (2017) “The lapsed and the laity: Discipline and lenience in the study of religion”, *Journal of the Royal Anthropological Institute* 23(3): 503–522.

Robbins, J. (1998) “Becoming Sinners: Christianity and Desire among the Urapmin of Papua New Guinea”, *Ethnology* 37(4): 299–316.

Sulkunen, P., Warpenius, K. (2000) “Reforming the self and the other: The temperance movement and the duality of modern subjectivity”, *Critical Public Health* 10(4): 423–438.



РЕНАТ БЕККИН

Удобный институт

Отклик на статью Ю. Н. Гусевой «Религия, ресурс и государство: размышления над книгой Рената Беккина “Люди в верности надежные...” Татарские муфтияты и государство в России (XVIII–XXI века)”»¹

DOI: <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-1-338-348>

Renat Bekkin

A Convenient Institution

Renat Bekkin — Institute of Africa Studies, Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia). bekkin@mail.ru

A Reply to the Article by Yulia Guseva «*Religion, Resource and the State: Reflections on Renat Bekkin's Book "People in Loyalty Reliable..."*. Tatar Muftiyats and the State in Russia (18th–21st Centuries)»

КАК видно уже из самого названия, опубликованный в предыдущем номере журнала текст религиоведа Юлии Гусевой не рецензия, а размышления над книгой «“Люди в верности надежные...”». Татарские муфтияты и государство в России (XVIII–XXI века)». Я принял предложение редакции журнала отозваться на эту публикацию, поскольку в статье Гусевой подни-

1. Гусева Ю. Религия, ресурс и государство: размышления над книгой Рената Беккина «„Люди в верности надежные...“: татарские муфтияты и государство в России (XVIII–XXI века)» // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2023. № 41(3–4). С. 603–623.

маются вопросы, оставшиеся за пределами моего исследования, но представляющие для меня научный интерес.

Оговорюсь сразу, что не ставил себе задачу отвечать на все поставленные в статье вопросы и сделанные комментарии. Во-первых, потому что определенная их часть адресована не столько автору, сколько читателям. Во-вторых, предложенный мне редакцией объем не позволяет сделать этого. Поэтому я хотел бы рассмотреть лишь наиболее значимые, на мой взгляд, вопросы, поднятые Ю. Н. Гусевой².

В самом начале рецензент отмечает, что «фактологическая сторона исследования, на наш взгляд, практически лишена изъяснов»³, поэтому основное внимание в статье уделяется теоретическим и методологическим аспектам монографии. Один из ключевых вопросов, который формулирует Гусева: «Существует ли религиозный рынок в России в условиях специфической внешней среды и характера самих религиозных институтов?»⁴. Рецензент не дает ответа, отмечая лишь, что «решение этого вопроса затруднительно без анализа системы, характера государственно-экономических отношений в России, а также без учета ресурсов самих организаций и того выбора, который делают верующие»⁵.

Говоря о государственно-экономических отношениях в России, рецензент, судя по дальнейшему контексту, имеет в виду экономические аспекты взаимодействия государства и религиозных объединений. В частности, в статье указывается на то, что для целей изучения религиозного рынка необходимо обозначить, помимо прочего, экономические мотивы деятельности обеих сторон⁶. Справедливость этого утверждения не вызывает сомнений, равно как и то, что в анализируемой монографии этому аспекту уделено недостаточно внимания. Однако рецензент, являющийся не только исследователем, но и чиновником, работающим в подразделении Управления Президента РФ по внутренней политике, курирующем деятельность религиозных объединений,

2. Я буду в дальнейшем для удобства называть автора рецензентом, хотя, повторяюсь, текст Ю. Н. Гусевой представляет собой полноценную дискуссионную статью.
3. Гусева Ю. Н. Религия, ресурс и государство: размышления над книгой Рената Беккина «“Люди в верности надежные...”. Татарские муфтияты и государство в России (XVIII–XXI века)» // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2023. № 41(3–4). С. 607.
4. Там же. С. 611.
5. Там же.
6. Там же. С. 614.

не может не знать, что вопрос финансовых отношений между государством и муфтиятами — один из самых закрытых. Да что там финансовые отношения, сами полномочия указанной структуры в Администрации Президента по регулированию и координированию деятельности религиозных объединений не обозначены в федеральном законе «О свободе совести и о религиозных объединениях» 1997 г.⁷ Между тем, именно этот орган принимает решение о финансировании мусульманских религиозных объединений в России через Фонд поддержки исламской культуры, науки и образования.

О том, как решался вопрос о выделении денежных средств муфтиятам, рассказал в интервью автору этих строк Алексей Гришин, который в 2000-е гг. курировал ислам в Управлении Президента РФ по внутренней политике: «С 2006 года по моей инициативе был создан Фонд поддержки исламской культуры, науки и образования, который начал финансирование традиционных (без признаков радикализма) мусульманских организаций. Распределением средств также занимался я при поддержке аппарата фонда и на основе сведений, полученных от силовых контрольных ведомств и региональных властей»⁸. Очевидно, что, не имея доступа к финансовой отчетности фонда и муфтиятов, измерить количественно те материальные ресурсы, которые получают муфтияты от государства или через государство, просто невозможно.

Затруднительно измерить и экономические издержки, возникающие при исчезновении и сохранении муфтията как института, как это рекомендует рецензент⁹, равно как и рассмотреть в деталях иные виды «взаимного лоббизма» государства и муфтиятов¹⁰. Очевидно, задача оценки издержек государства существенно упростилась бы, если бы в распоряжении автора монографии имелись те самые аналитические сведения, полученные

7. Ср., в частности: «Но к тщательно выписанной автором роли регулятора — «дневного» и «ночного» сторожа религиозного рынка — также возникают вопросы. На страницах книги неоднократно встречаются упоминания незафиксированных в действующем российском законодательстве норм, приводятся случаи их применения, однако сложно представить, что они могут быть корректно описаны и, главное, верифицированы» (Там же. С. 613).

8. Алексей Гришин: «Я ушел из администрации в связи с уходом моего тогдашнего руководства — Суркова...» // «Миллиард. Татар». 2023. 6 июня [<https://milliard.tatar/news/aleksei-grisin-ya-usel-iz-administracii-v-svyazi-s-uxodom-moego-togdasnego-rukovodstva-surkova-3572>].

9. Гусева Ю. Н. Религия, ресурс и государство... С. 616.

10. Там же. С. 619.

«от силовых контрольных ведомств и региональных властей», о которых говорил Гришин. Оперируя этой информацией, государство принимает решение о формах и объемах поддержки того или иного муфтията.

Целый ряд наблюдений в монографии стал возможен благодаря полевым исследованиям в Татарстане. В этом российском регионе многие вопросы, касающиеся вероисповедной политики, решались довольно открыто, и мои интервью с действующими и бывшими муфтиями республики позволили сделать определенные выводы о механизмах взаимодействия между муфтиятами и государством. Однако не все из них я мог экстраполировать на общероссийскую картину.

Совсем по другой причине в монографии не рассматривается роль верующих, на что также указывает Ю. Н. Гусева: «И здесь возникает еще одно важное возражение, которое состоит в том, что фактические связи между верующими-потребителями и самой фирмой-муфтиятом, а также между верующими (а не только национальной элитой и кланами) и государством, в работе практически не анализируются. При таком подходе неочевидно, почему мусульмане на религиозном рынке выбирают определенную фирму-муфтият? Особенно, если в основании выбора производителя на религиозном рынке, как говорилось ранее, лежат сугубо рациональные причины»¹¹.

Отсутствие анализа связей между верующими как потребителями религиозного продукта и муфтиятами объясняется тем, что связи эти практически отсутствуют. Духовные управления мусульман не имеют дела непосредственно с верующими, а лишь с совокупностью верующих, представленных местными религиозными общинами мусульман (МРОМ). Иными словами, общины являются субъектами отношений с муфтиятами, а отдельные верующие — нет. Но и у общин их субъектность существенно ограничена. В современных условиях весьма затруднено функционирование независимых религиозных общин, не относящихся к юрисдикции какой-либо крупной религиозной организации. Кроме того, действующее законодательство закрепляет такую ситуацию, когда уставы муфтиятов и других религиозных организаций могут запрещать общинам по собственному желанию покидать их структуру. В большинстве случаев учредительные документы межрегиональных и региональных муфтиятов такое по-

11. Там же. С. 612.

ложение содержат. Существуют и другие ограничения. Например, типовой устав, предлагаемый региональным муфтиятам в структуре Духовного управления мусульман Российской Федерации (ДУМ РФ), не оставляет им никакой самостоятельности ни в кадровых вопросах (выбора председателя муфтията и имамов), ни в вопросах распоряжения финансовыми средствами и имеющейся у них недвижимостью¹².

Рецензент задает вопрос: «Какими критериями и инструментами может быть измерен символический ресурсный потенциал исламских организаций?»¹³. В монографии я привожу два основных критерия, служащих для оценки символического ресурсного потенциала духовных управлений мусульман в России, которые являются общепризнанными в отношениях муфтиятов друг с другом и с государством: (1) количество входящих в структуру духовных управлений мусульман общин и (2) география их присутствия. Чем больше общин из разных республик и областей находятся в юрисдикции отдельно взятого межрегионального муфтията, тем выше его значение как общероссийского религиозного центра мусульман¹⁴. Руководитель такого муфтията может претендовать на роль духовного (религиозного) лидера общероссийского масштаба¹⁵.

Реализуя одну из основных задач своего исследования — показать роль государственного фактора в регулировании религиозной жизни мусульман, я изучал общины, прежде всего, как источник формирования символического капитала муфтиятов. Поэтому в книге практически не рассматривалась «церковная работа», на что указывает рецензент: «В неосвещенной зоне остается и важный компонент деятельности муфтиятов — их собственная религиозная работа. Концентрируясь на анализе производства и оказания “нерелигиозных услуг”, автор практически игнориру-

12. В монографии, в частности, рассмотрен скандал, связанный с выходом ДУМ Ивановской области из структуры ДУМ РФ. Непосредственным поводом для этого послужила проводимая ДУМ РФ политика выстраивания жесткой вертикали власти и ограничения прав региональных муфтиятов и общин: *Беккин Р. И.* «Люди в верности надежные...». Татарские муфтияты и государство в России (XVIII–XXI века). М.: НЛЮ, 2022. С. 373–374.

13. *Гусева Ю. Н.* Религия, ресурс и государство... С. 614.

14. В качестве яркой иллюстрации можно привести Духовное управление мусульман Европейской части России, преобразованное в 2014 г. в Духовное управление мусульман Российской Федерации.

15. После создания ДУМ РФ в 2014 г. в официальных документах этой организации ее председатель Равиль Гайнутдин стал именоваться «духовным лидером мусульман России» или «духовным лидером российских мусульман».

ет “церковную” деятельность... На 349-й странице книги вообще ставится под сомнение наличие у муфтиятов религиозной работы с верующими»¹⁶.

Сами муфтияты представляют собой административные учреждения, зачастую со сложной бюрократической структурой. Лица, занимающие определенные должности в духовном управлении мусульман, за редкими исключениями сами не проводят религиозных обрядов на регулярной основе и не ведут образовательной деятельности¹⁷. Выступление с проповедью в дни мусульманских праздников, транслируемых по федеральным каналам, и погребальная молитва по известным мусульманам — не в счет. Религиозная работа ведется в общинах — низовых звеньях в системе мусульманских религиозных объединений.

Ставя вопрос о ресурсах муфтиятов, рецензент имеет в виду не только их символический капитал, но и другие виды капитала, имеющие осязаемую, материальную форму. «Удивительным образом в исследовании, написанном историком-экономистом, — пишет Ю.Н. Гусева, — сама экономическая составляющая деятельности муфтиятов, их ресурсная база, являют собой *tabula rasa*. И если символические ресурсы в виде идеологических конструкторов, разрабатываемых муфтиятами, попадают в поле зрения автора книги и тщательно препарируются, то профанный, вещный, мир мечетей, медресе, исламских фондов, вакуфов, халяльного бизнеса и, конечно, прагматических интересов действующих акторов — будто не существует вовсе»¹⁸.

Хотя это аспект не всегда относится непосредственно к теме взаимодействия муфтиятов и государства, он, безусловно, заслуживает внимания исследователя. В первую очередь потому, что позволяет взглянуть на духовные управления не как на метафорических участников рынка, а как на самых настоящих предпринимателей, продающих определенные услуги и управляющих находящимися в их ведении ресурсами.

О халяльных войнах уже писал ряд исследователей¹⁹, поэтому здесь я остановлюсь на другом показательном во многих отно-

16. Гусева Ю.Н. Религия, ресурс и государство... С. 612.

17. Например, председатель Духовного управления мусульман Республики Татарстан Камиль Самигуллин продолжает преподавательскую работу при мечети Тынычлык в Казани, где он до избрания муфтием служил имамом.

18. Гусева Ю.Н. Религия, ресурс и государство... С. 614.

19. Serrano, S. (2023) “Bacon or Beef? ‘Fake’ Halal Scandals in the Russian Federation: Consolidating Halal Norms Through Secular Courts”, in R. Turaeva, M. Brose (eds)

шениях, но пока еще практически не изученном аспекте — на активности муфтиятов на рынке шариатской экспертизы и аудита в исламских банках и других исламских финансовых институтах. Поскольку этой темой я занимаюсь уже двадцать пять лет, то будет несправедливо обойти ее молчанием, тем более что рецензент любезно напоминает мне об этом.

Особенностью российской системы шариатского надзора в исламских финансовых институтах (далее — ИФИ) является то, что значительную часть членов соответствующих надзорных органов составляют сотрудники муфтиятов. Для того чтобы развивать свою деятельность в конкретном регионе, ИФИ зачастую обращаются не к независимым экспертам, обладающим необходимыми знаниями и опытом, а к муфтиятам.

Осуществляя шариатский надзор в ИФИ, муфтияты выступают как самые настоящие предпринимательские структуры, оказывающие консалтинговые услуги и конкурирующие друг с другом. При этом действуют они зачастую нерыночными методами, используя свое монополистическое положение в качестве официальных мусульманских религиозных организаций, контролирующих и координирующих религиозную жизнь в подотчетных им общинах.

Против тех, кто по тем или иным причинам не нанимает представителей муфтиятов в качестве шариатских «контролеров», может быть начата информационная кампания. Так произошло, в частности, со Сбербанком. В начале 2023 г. представители Духовного управления мусульман Республики Татарстан (ДУМ РТ) собрали в стенах Российского исламского института круглый стол, на котором звучали обвинения в том, что продукты банка не соответствуют шариату.

Ученый секретарь Совета улемов ДУМ РТ Рустам Нургалеев заявил, что ИФИ, работающим в России, обходиться услугами одних только зарубежных экспертов нельзя, им следует включать в шариатские советы местных специалистов²⁰. Учитывая то обстоятельство, что все лица, оценивающие деятельность ИФИ в Татарстане (за исключением Сбербанка) на предмет ее соответствия шариату, являются религиозными функционерами, связанными с ДУМ РТ, подобные заявления можно рассматривать как лоб-

Religious Economies in Secular Context. Halal Markets, Practices and Landscapes, pp. 121–146. Palgrave Macmillan.

20. Гусева Ю. Н. Религия, ресурс и государство... С. 614.

бирование корпоративных интересов татарстанского муфтията, стремящегося взять под контроль шариатскую экспертизу в крупнейшем банке страны.

Другой муфтият — Духовное управление мусульман Российской Федерации — также пытается активно участвовать в проектах и мероприятиях, связанных с исламскими финансами, в частности в работе органов шариатского надзора в ИФИ. Так, 21 сентября 2023 г. Сбербанк и ДУМ РФ заключили соглашение о сотрудничестве. На официальном сайте ДУМ РФ, в частности, говорится следующее: «Стороны планируют рассмотреть создание отдельного органа, в состав которого будут входить ученые — представители ДУМ РФ и Шариатского консультационного совета Сбербанка»²¹. Как заявил по случаю подписания соглашения муфтий Равиль Гайнутдин: «Сегодня мы заключаем соглашение о сотрудничестве со Сбербанком. Это взвешенное решение. Оно основано на международной практике, когда финансовые институты привлекают авторитетные религиозные организации при работе в исламском секторе»²². Здесь мы наблюдаем подмену одного понятия другим. ИФИ привлекают для шариатской экспертизы не авторитетные религиозные организации, а авторитетных богословов и правоведов²³.

В подобном же ключе неоднократно высказывались и представители ДУМ РТ. Так, муфтий Камиль Самигуллин сделал, в частности, следующее заявление: «Важно, чтобы за соответствие стандартам халяль в исламских финансах несли ответственность надежные религиозные организации, которые имеют благоприятную репутацию и достаточные компетенции»²⁴.

Еще более определенно высказался главный специалист отдела фетв ДУМ РТ Абу Яхья Ахмад: «Проблема “исламского отделения” “Сбера” как раз и заключается в том, что они открылись в Казани без проверок со стороны ДУМ РТ и одобрения Совета улемов. Они сделали красивый офис в центре Казани, но ни РИИ,

21. Сбербанк и Духовное управление мусульман РФ подписали соглашение о сотрудничестве // ДУМ РФ. 22 сентября [https://dumrf.ru/common/event/22525].

22. Там же.

23. Муфтий о шариатском контроле исламских финансов: «Мы несем ответственность перед мусульманской общественностью» // ДУМ РТ. 23 августа 2023 г. [https://dumrt.ru/ru/news/news_29621.html].

24. «Несомненно, исламские банковские продукты будут интересны для разных клиентских сегментов» // Коммерсантъ. Волга-Урал. 2023. 28 декабря [https://www.kommersant.ru/doc/6425073].

ни ДУМ РТ не получали от них никаких договоров, мы не проверяли их продукты, поэтому, когда мусульмане звонят в кол-центр ДУМ, мы говорим: “Мы ‘Сбер’ не проверяли, продукт сомнительный, не рекомендуем”. Если цель у “Сбера” работать для людей и увеличивать клиентуру, а не просто сделать красивую обертку, то им нужно изменить свою политику и начать сотрудничать с духовенством»²⁵.

Учитывая, что проект по исламскому финансированию развивается сейчас на базе филиала Сбербанка в Татарстане, ДУМ РФ очевидно вступает в конкуренцию на рынке экспертных услуг в сфере шариатского надзора с другим муфтиятом — ДУМ РТ. Нельзя исключать, что в будущем могут прозвучать обвинения со стороны обоих муфтиятов в адрес друг друга в недобросовестной конкуренции и нарушении шариата, как это было во время халяльных войн²⁶.

Если мы сравним поведение муфтиятов на религиозном рынке и в сфере шариатской экспертизы и аудита, то обнаружим много сходств. Разница заключается в структуре рынка. На религиозном рынке со стороны продавца существует олигополия, а со стороны покупателя — монополия. Государство является главным потребителем продукта, предлагаемого муфтиятами. Что касается рынка шариатской экспертизы и аудита, то здесь со стороны продавца в ряде регионов установилась жесткая монополия, с которой приходится иметь дело всем или большей части покупателей (исламских финансовых институтов).

Как я уже отмечал выше, исследователь не располагает всеми необходимыми данными, чтобы, оперируя ими, указать на различные аспекты взаимоотношений государства и муфтиятов. Однако даже по стратегиям поведения на религиозном рынке муфтиятов, рассмотренных в разных главах обсуждаемой монографии, можно сделать вывод о том, что конкуренция идет за главного потребителя производимого ими продукта — государство.

И в завершение хотелось бы затронуть вопрос о том, способна ли неоинституциональная теория дать прогноз о будущем института муфтията. В статье рецензент приводит цитату из моей статьи: «Вместе с тем необходимо понимать, что теория Нор-

25. Безменов В. «Если мы хотим плодотворно работать с исламскими странами, то нам нужен исламский банк» // Татар-информ. 2023. 11 мая [https://www.tatar-inform.ru/news/islamskie-mikrofinansy-xorosi-na-vnutrennem-rynke-no-dlya-mezhdunarodnoi-deyatelnosti-nuz-5905598].

26. Serrano, S. “Bacon or Beef?..” P. 121–146.

та, равно как теория экономики религии, не могут дать точного или приблизительного прогноза о будущем института муфтията в России»²⁷. Скажу даже больше: большинство известных теорий в гуманитарных и социальных науках неспособны давать точные прогнозы. Задача теорий — скорее помогать лучше понять какие-либо явления и институты, и в этом качестве, хочется верить, книга «Люди в верности надежные...» вполне пригодна.

Автор предпринял попытку объяснить, почему институт муфтията пережил смену общественного строя и политических режимов в России и оказался жизнеспособным (неотменяемым, выражаясь в современной терминологии). Я сознательно избегал моделирования ситуации в будущем и не предлагал альтернативные модели управления религиозной жизнью мусульман. В условиях отсутствия выбора и субъектности у верующих и де-факто у общин бессмысленно ставить подобные вопросы.

Вместе с тем рецензент безусловно прав в том, что нельзя все сводить к одному лишь фактору государства, абсолютизируя его возможности в деле контроля над институтами и отдельными гражданами²⁸. Институт муфтията в наши дни удобен государству в не меньшей степени, чем бюрократам от религии, стремящимся взять под контроль как материальные, так и нематериальные ресурсы. Поэтому даже в случае очередной смены политического режима или даже общественного строя в стране с большой долей вероятности можно утверждать, что муфтияты продолжают свое существование. А вот какими материальными и нематериальными ресурсами они будут обладать, это по-прежнему будет по большей части зависеть от государства, которое, если и утратит функцию главного покупателя религиозного продукта, не перестанет играть роль регулятора на рынке. В этом рецензент, думаю, вполне согласится с автором.

Библиография / References

Алексей Гришин: «Я ушел из администрации в связи с уходом моего тогдашнего руководства — Суркова...» // «Миллиард. Татар». 2023. 6 июня [<https://milliard.tatar/news/aleksei-grisin-ya-usel-iz-administracii-v-svyazi-s-uxodom-moego-togdasnego-rukovodstva-surkova-3572>].

27. Беккин Р. И. К вопросу о применимости теории экономики религии к изучению деятельности духовных управлений мусульман (муфтиятов) в современной России // Проблемы современной экономики. 2019. № 4(72). С. 248.

28. Гусева Ю. Н. Религия, ресурс и государство... С. 620–621.

- Безменов В. «Если мы хотим плодотворно работать с исламскими странами, то нам нужен исламский банк» // Татар-информ. 2023. 11 мая [<https://www.tatar-inform.ru/news/islamskie-mikrofinansy-xorosi-na-vnutrennem-rynke-no-dlya-mezhdunarodnoi-deyatelnosti-nuz-5905598>].
- Беккин Р. И. К вопросу о применимости теории экономики религии к изучению деятельности духовных управлений мусульман (муфтиятов) в современной России // Проблемы современной экономики. 2019. № 4(72). С. 240–250.
- Беккин Р. И. «“Люди в верности надежные...”». Татарские муфтияты и государство в России (XVIII–XXI века)». М.: НЛО, 2022.
- Гусева Ю. Н. Религия, ресурс и государство: размышления над книгой Рената Беккина «“Люди в верности надежные...”». Татарские муфтияты и государство в России (XVIII–XXI века) // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2023. № 41(3–4). С. 603–623.
- Муфтий о шариатском контроле исламских финансов: «Мы несем ответственность перед мусульманской общественностью» // ДУМ РТ. 23 авг. 2023 г. // [https://dumrt.ru/ru/news/news_29621.html].
- «Несомненно, исламские банковские продукты будут интересны для разных клиентских сегментов» // Коммерсантъ. Волга-Урал. 2023. 28 дек. [<https://www.kommersant.ru/doc/6425073>].
- Сбербанк и Духовное управление мусульман РФ подписали соглашение о сотрудничестве // ДУМ РФ. 2023. 22 сент. [<https://dumrf.ru/common/event/22525>].
- Serrano, S. (2023) “Bacon or Beef? ‘Fake’ Halal Scandals in the Russian Federation: Consolidating Halal Norms Through Secular Courts”, R. Turaeva, M. Brose (eds) *Religious Economies in Secular Context. Halal Markets, Practices and Landscapes*, pp. 121–146. Palgrave Macmillan.



**«Черная королева» эпохи религиозных войн: взгляд
М. Симонетты на становление Екатерины Медичи как
ренессансной правительницы**

**Рецензия на книгу: Симонетта М. Екатерина Медичи.
История семейной мести. Ренессанс в Италии. М.: Слово/
Slovo, 2022. — 272 с.**

DOI: <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-1-349-355>

Вот уже на протяжении нескольких веков французская королева Екатерина Медичи, происходившая из одного из самых знаменитых банкирских домов Италии, продолжает оставаться одной из самых неоднозначных фигур европейской истории раннего Нового времени. Ряд исследователей все еще находится под влиянием образа «королевы-змеи», во многом созданного литераторами XIX в. и представляющего Екатерину зловещей отравительницей, интриганкой, наводнившей королевские резиденции своими вездесущими шпионами и безжалостно расправлявшейся со всеми, кто становился у нее на пути. Противоположная точка зрения рисует королеву-мать менее темными красками, не только обращая внимание на нарочитую демо-

низацию ее образа в протестантской среде, но и подчеркивая безусловные достоинства Екатерины, будь то дипломатическая гибкость, политический ум, хороший вкус или покровительство людям искусства. Тот факт, что в 2023 г. вышел и оказался довольно успешным сериал¹, посвященный королеве, в котором ее роль исполнила блистательная английская актриса Саманта Мортон, говорит о том, что Екатерина Медичи по-прежнему интересна публике, причем не только в контексте сюжетов Александра Дюма.

1. The Serpent Queen, 2022, Starz. В основу сценария была положена книга Леони Фриды (Frieda, L. (2003) *Catherine de Medici: Renaissance Queen of France*. Weidenfeld & Nicolson), имевшая успех и переведенная в том числе на русский язык.

Книга итальянского исследователя Марчелло Симонетты «Екатерина Медичи. История семейной мести» была опубликована в 2018 г.² и стала заключительной частью его трилогии, посвященной дому Медичи³. Но в данном случае речь пойдет об издании русского перевода, вышедшего в издательстве «Слово» в 2022 г. Оно входит в серию, посвященную искусству, и в силу этого дополнено многочисленными красочными репродукциями живописных полотен и фресок, связанных с главной героиней книги. Сам Симонетта выстраивает свое повествование как историк и культуролог, погружая читателя в контекст и уделяя внимание многочисленным историческим деталям, в том числе частной жизни, ссылаясь на обширный перечень источников, с некоторыми из которых знакомит читателя впервые. В целом, это рассказ о Медичи, поэтому французскому двору уделяется меньше внимания, чем можно было бы ожидать. Книга разделена

на хронологически очерченные главы, каждая из которых охватывает определенный период в жизни Екатерины.

Начинается все закономерно с итальянского периода ее биографии, насыщенного драматическими событиями. Очень рано потерявшая родителей, будущая королева Франции воспитывалась в семье сестры отца, Клариче Медичи, состоявшей в браке с Филиппо Строцци. В итоге члены семейства Строцци выглядят не менее значимыми персонажами излагаемой истории, чем главная героиня. Симонетта весьма ярко характеризует как самого Филиппо, так и его сыновей, по сути, предлагая нам один из вариантов портрета человека эпохи Ренессанса: весьма свободных взглядов, достойного, пусть и не безупречного, экстравагантного, способного на отчаянные поступки и не лишённого благородства. «Филиппо был безбожником и не скрывал этого» (с. 22)⁴.

Не оставил автор без внимания и сложное положение еще одного Медичи, папы Климента VII. В качестве иллюстрации приведен портрет понтифика кисти Себастьяно дель Пьомбо, написанный им око-

2. Simonetta, M. (2018) *Caterina de' Medici. Storia segreta di una faida familiare*. Milan: Rizzoli.

3. Первыми книгами серии стали: Simonetta, M. (2008) *The Montefeltro Conspiracy: A Renaissance Mystery Decoded*. Milan: RCS Libri S.p.A.; Simonetta, M. (2014) *Volpi e leoni I misteri dei Medici*. RCS Libri S.p.A.

4. Здесь и далее цит. по: Симонетта М. Екатерина Медичи. История семейной мести. Ренессанс в Италии. М.: Слово / Slovo, 2022.

ло 1531 г.⁵, особенно интересный, если сравнить его с другим портретом того же мастера, выполненным несколькими годами ранее⁶. Перед нами человек, в одном случае горделивой осанкой напоминающий Цезаря, а в другом уже переживший разграбление Рима и осаду замка Святого Ангела. Такое изменение образа продиктовано как историческими реалиями (например наличие бороды на портрете 1531 г.), так и вниманием искусства XVI в. к психологическому состоянию портретируемого. И здесь читателя подводят к принципиально важной теме репрезентации власти в визуальной культуре Европы эпохи Реформации. Отдавая должное роли папы в сложившейся религиозно-политической ситуации, каким бы шатким ни казалось его положение в противостоянии с императором, Симонетта в качестве одного из примеров такой репрезентации приводит фреску Луки Синьорелли «Проповедь и дела Антихриста»⁷, где

в образе Антихриста он предлагает видеть некоего «антипапу»⁸ (с. 26). При этом с пониманием того, что прообразом его мог быть один из понтификов, обвиняемых в упадке репутации церкви, но формально антипапой не являвшийся: Александр VI, Лев X и др. (ил. 1). И не навела ли эта фреска Климента VII на мысль заказать Микеланджело знаменитую роспись «Страшный суд» на стене Сикстинской капеллы? (с. 28). Так, религиозное искусство все более политизируется, становясь частью полемики и ее важнейшим инструментом. Казалось бы, эпоха Реформации довольно четко разводит противников по сторонам, однако, уделяя должное противостоянию итальянских семей, более того — вражде и внутри самого дома Медичи, Симонетта ярко обрисовывает реальную религиозно-политическую картину эпохи, где католики, пусть и не совсем открыто, могли заключать союзы с протестантами против собственной родни, а христианнейший король — вести переговоры с султаном. При этом итальянская и французская визуальная культура XVI в. при всем своем стремле-

5. Себастьяно дель Пьомбо. Портрет папы Климента VII, ок. 1531 г., масло, дерево, 105,4 x 87,6 см. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес.

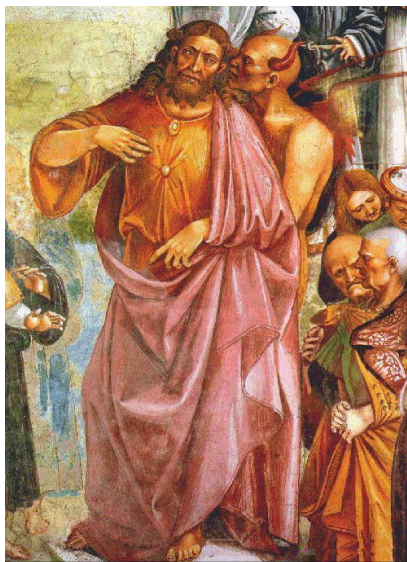
6. Себастьяно дель Пьомбо. Портрет папы Климента VII, ок. 1526 г., масло, холст, 145 x 100 см. Музей Каподимонте, Неаполь.

7. Лука Синьорелли. Проповедь и дела Антихриста, 1499–1504 гг., фреска,

1370 x 1200 см. Капелла Брицио, Орвиетский собор.

8. Согласно более распространенной интерпретации, речь идет о критике проповеди Савонаролы.

нии к реалистичности изобилует образами «христианских воинов».



**Ил. 1. Лука Синьорелли.
Проповедь и дела Антихриста
(фрагмент)**

То же можно сказать и о репрезентации власти в придворном искусстве, будь то двор императора Карла V, чей ставший практически хрестоматийным конный портрет кисти Тициана⁹ наполнен религиозными символами, или французский двор, где большую популярность в изображении монархов и аристократии приобре-

тают триумфальные мотивы¹⁰. Особенно интересен в этом отношении многоярусный шлем султана Сулеймана¹¹ (с. 130), созданный по образцу папской тиары¹².

Жизни Екатерины во Франции в период правления Франциска I посвящена вторая часть книги, а третья начинается с момента восхождения на престол Генриха II и завершается 1559 г., когда король получает смертельное ранение на турнире и перед его вдовой открываются невероятные перспективы. Открытый финал, о котором читатель, знакомый с эпохой «черной королевы», конечно же, имеет представление. Маньеризм, распространившийся в этот период во французском искусстве, как нельзя

9. Тициан. Карл V в сражении под Мюльбергом, 1548 г., масло, холст, 335 x 283 см. Прадо.

10. В качестве примера в издании приводятся конные портреты Франциска I и Генриха II (Франсуа Клуэ. Франциск I на коне, ок. 1540 г., масло, дерево, 27 x 22 см. Уффици, Флоренция; Мастерская Франсуа Клуэ. Генрих II, король Франции, XVI в., масло, холст [перенесено с дерева], 156,2 x 134,6 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк).

11. Агостино Венециано. Султан Сулейман Великолепный в венецианском шлеме, ок. 1540–1550 гг. Гравюра на бумаге, 42,8 x 29,9 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

12. Предполагается, что в разработке внешнего вида шлема принимал участие великий визирь Сулеймана Ибрагим-паша, известный своим интересом к европейской культуре.

лучше отражал тревожные настроения в обществе. Развитие школы Фонтенбло при непосредственном участии Франциска I привлекало во Францию итальянских мастеров, способствуя сохранению популярности античной тематики или ренессансной, примером чему является акцент на учености¹³. И в то же время мы видим интерес и к темам совершенно иным: все чаще мастера обращаются к демонологии, алхимическим мотивам, образам чернокнижников, а процессии, схожие с вакхическими или даже триумфальными, превращаются в «шествие ведьм»¹⁴ (с. 172–173). Что касается антикизации образов, то данная тенденция сохранялась и в период правления Генриха II. Примером могут служить его многочисленные образы в технике гравюры, где он изображен в профиль по правилам медальерного искусства. В той же манере выполнено и одно из изображений Екатерины Медичи (с. 184–185).



**Ил. 2. Агостино Венециано.
Lo Stregozzo (фрагмент)**

Пожалуй, одной из лучших иллюстраций сложности иконографии этого периода может служить образ радуги, ставшей частью репрезентации королевы. Этот мотив органично соединил в себе как античные аллюзии (обращение к образу Юноны¹⁵), так и библейские (ил. 3–4).



**Ил. 3. Неизвестный мастер.
Эмблема Екатерины Медичи
с изображением радуги, ок.
1549–1552 гг., витраж. Замок
Экуан (фрагмент)**

13. Как, например, в изображении французских послов работы Гольбейна (Ганс Гольбейн Младший. Послы, 1533 г., масло, дерево, 207 x 209,5 см. Национальная галерея, Лондон).

14. Агостино Венециано. Lo Stregozzo, 1515–1525 гг. Гравюра на бумаге, 30,3 x 63,9 см. Британский музей, Лондон (ил. 2).

15. Как и в случае с работой Лимозена (ил. 4), в технике эмали, где радуга служит указанием на заключение договора между властью и подданными — тема чрезвычайно актуальная в разгар религиозных войн во Франции.



Ил. 4. Леонар Лимозен. Екатерина Медичи в образе Юноны, 1573 г., полихромная эмаль на меди и серебре, 16,8 x 22,9 см. Музей Пола Гетти, Лос-Анджелес

Следует отметить, что повествование Симонетты временами несколько калейдоскопично: действующие лица сменяют друг друга, так что прилагаемое генеалогическое древо Медичи окажется читателю весьма полезным, чтобы разобраться в родственных связях упоминаемых героев. Может показаться, что к некоторым из них автор весьма критичен, как и к их ближайшему окружению. Так, когда Симонетта в очередной раз настаивает, что Макиавелли непременно попал в ад (с. 20, 47), читатель может принять легкую подачу материала за некоторую предвзятость. То же и с «ярлыками» отдельных персонажей, будь то «уродливая Элеонора» (с. 37), «болтливый посол» (с. 50) или «похотливый власти-

тель Флоренции» (с. 89). К Генриху II Симонетта, на первый взгляд, тоже излишне суров, выставляя его слабохарактерным и подчиненным влиянию фаворитки (с. 125–127, 132–133, 162–164). Однако при ближайшем рассмотрении мы понимаем, что автор подает историю глазами итальянских очевидцев (с. 91, 92, 126, 131, 132, 144, 154 и др.), именно так французский двор и воспринимавших¹⁶, что делает картину чуть субъективной, но при этом не менее объемной. Дополнение издания репродукциями карандашных портретов членов королевской семьи и придворных позволяет составить еще более полное представление о действующих лицах¹⁷.

Говоря о книге «Екатерина Медичи. История семейной мести», нельзя не упомянуть о предшествующих двух

16. Еще одним источником подобных историй был Брантом, которого Симонетта также цитирует.

17. Прежде всего речь идет о работах Клуэ (Франсуа Клуэ. Портрет Марии Стюарт, королевы Шотландии в возрасте 12 или 13 лет, ок. 1555–1559 гг., бумага, акварель, мел, 31,4 x 21,4 см. Музей Любомирского, Вроцлав; Франсуа Клуэ. Портрет Шарля де Гиза, кардинала Лотарингского, ок. 1560, бумага, сангина, черный мел, 32 x 22,6 см. Британский музей, Лондон; более известное изображение кардинала того же мастера хранится в коллекции Музея Конде в Шантийи, и т.д.).

работах, вместе составляющих последовательный рассказ об одной из самых могущественных семей Италии. Первым исследованием серии стала «Загадка Монтефельтро. Династия Медичи», вышедшая в 2008 г. и посвященная заговору Пацци¹⁸. Одним из главных героев повествования Симонетта изящно делает своего предка, миланского канцлера Чикко, служившего Сфорца и оказавшегося в самой гуще описываемых событий. «Лисы и львы. Тайны династии Медичи» (2014) служит логическим продолжением, погружая читателя в атмосферу хитросплетений и интриг папского двора и итальянских домов, начиная с кончины Лоренцо Великолепного и до разграбления Рима. Популярное изложение материала, обращенное к широкой публике, нисколько не умаляет научности содержания и представляет интерес как исследование в области европейской истории, истории религии, культуры и искусства. В издательстве «Слово» все три книги вышли в 2022 г. Это прекрасное иллюстрированное издание, с комментариями и подроб-

ной библиографией, визуальный ряд которого дает хорошее представление о репрезентации власти в описываемую эпоху. Увлекательное повествование Марчелло Симонетты позволяет взглянуть на описываемые драматические события глазами их современников, опираясь не только на документы эпохи, но и на широкий ряд произведений искусства, в данном случае также являющихся историческими источниками, и может быть полезно как специалистам, так и всем интересующимся ренессансной культурой, династией Медичи и историей Западной Европы XV–XVI вв.

Елена В. Шаповалова

Библиография / References

- Симонетта М. Екатерина Медичи. История семейной мести. Ренессанс в Италии. М.: Слово / Slovo, 2022.
- Frieda, L. (2003) *Catherine de Medici: Renaissance Queen of France*. Weidenfeld & Nicolson.
- Simonetta, M. (2018) *Caterina de' Medici. Storia segreta di una faida familiare*. Milan: Rizzoli.
- Simonetta, M. (2008) *The Montefeltro Conspiracy: A Renaissance Mystery Decoded*. Milan: RCS Libri S.p.A.
- Simonetta, M. (2014) *Volpi e leoni I misteri dei Medici*. RCS Libri S.p.A.

18. На основании обнаруженного документа Симонетта доказывает активное участие в заговоре Федерико Монтефельтро.

«Западный эзотеризм» как разновидность европоцентризма. Критические заметки о книге: Asprem, E. & Strube, J. (eds) (2021) *New Approaches to the Study of Esotericism*. Leiden, Boston: Brill. — 263 p.

DOI: <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-1-356-365>

Сборник статей выражает позицию группы авторов, предлагающих новые подходы к исследованию эзотеризма. Тон сборнику задают методологические и теоретические тезисы редакторов Эгила Аспрема и Юлиана Штрубе, которые подготовили предисловие и послесловие, разъясняющие их позицию, а также две статьи — о продуктивности использования подхода глобальной истории религии (Штрубе) и пересмотре представления об эзотеризме как «отверженном» знании (Аспрем). Другие статьи сборника рассматривают теоретическую проблематику на конкретных историко-культурных кейсах: эзотеризм и Античность (Дилан Бернс); эзотеризм и ислам (Лиан

на Саиф); колониализм и эзотеризм в Южной Америке (Мариано Виллалба); эзотеризм, йога и аутентичность (Кейт Канту); эзотеризм и раса (Джастин Беккер); африканские «эзотеризмы» (Хью Пейдж и Стивен Финли); эзотеризм и гендер (Манон Хеденборг Уайт); эзотеризм и секретность (Сюзанна Крокфорд). Отдельно следует отметить статью Димитрия Окропиридзе, в которой он рассматривает спор о категории «эзотеризма» в контексте философской дискуссии между конструктивистами и реалистами.

Современное состояние исследований эзотеризма характеризуется редакторами сборника двояко: с одной стороны, наблюдается «взрывной» рост исследований, с другой стороны, мало внимания уделяется теоретической работе, прежде всего в области постколониальных исследований. Многие исследователи не обращают достаточно внимания на смежные теоретические области (например идентичность и секретность как категории европейской культуры) и, что существенно, мало работают с характерными для

Работа подготовлена в рамках Соглашения между Министерством Образования и Науки РФ и Российским университетом дружбы народов № 075-15-2021-603 по теме: «Разработка методологии и интеллектуальной базы нового поколения по изучению индийской философии в ее соотношении с другими ведущими философскими традициями Евразии». Ее публикация выполнена при поддержке Программы стратегического академического лидерства РУДН.

парадигмы исследования эзотеризма Воутера Ханеграафа внутренними противоречиями. Фактически, с методологической точки зрения, сборник статей так или иначе направлен на деконструкцию этой парадигмы и является полемическим выпадам в уже довольно давно продолжающейся дискуссии, в ходе которой Ханеграаф обвинял некоторые методологические подходы своих противников в «деконструкции «западной культуры» (р. 45)¹.

С точки зрения редакторов сборника, концепт «западного эзотеризма», будучи «привязан к исключительным предположениям о существовании «Западной цивилизации», представляет собой форму «культурного эссенциализма» (р. 2), поскольку он продолжает считаться «западным» независимо от того, в какой стране он получает распространение и пренебрегает исследованиями различий, которые существуют в регионах распространения «западного эзотеризма». Усматривая в трактовке «западного эзотеризма» определенную «логику», авторы полагают, что эта

логика — логика «исключения», например, к «западному эзотеризму» Ханеграаф по прагматическим, а не теоретическим основаниям² не относит исламские и иудейские мистические движения, а кроме того, не рассматривает ряд регионов, например, Иберийский полуостров, что свидетельствует о его (Ханеграафа) имплицитном евроцентризме (р. 103). Такая позиция при разговоре о «западном эзотеризме» предполагает исключительную роль христианства, что, с точки зрения авторов, не соответствует фактам, восходит к позиции Февра (р. 46), посвятившего свои известные исследования феномену «христианской теософии», и лишь в последнее время этот христианоцентризм начали преодолевать исследователи. В конечном счете концепт «западного эзотеризма», положенный Февром в основание первой парадигмы исследования эзотеризма, был осознанно или неосознанно заимствован им из среды самих эзотериков, боровшихся с влиянием теософии Елены Блаватской (р. 49). Наконец, категория «западный эзотеризм», которую Штрубе характеризует как «парохизм» (р. 49), затрудняет рассмотрение «последствий колониализ-

1. Hanegraaff, W.J. "Rejected Knowledge... So You Mean that Esotericists Are the Losers of History?" in Hanegraaff, W.J., Forshaw, P.J. and Pasi, M. (eds) (2019) *Hermes Explains: Thirty Questions About Western Esotericism*, p. 151. Amsterdam: Amsterdam University Press.

2. Hanegraaff, W.J., Faivre, A., Broek, R. v. d., and Brach, J.-P. (eds) (2005) *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, p. xi. Leiden-Boston: Brill.

ма» (р. 3) и является проявлением «евроцентризма» (р. 241). В принципе, как стремится показать в своей статье М. Виллалба, содержание понятия «западный эзотеризм» не идентично понятию «европейский эзотеризм» (pp. 103–104). Ханеграаф в свою очередь призывает изучать процесс «глобализации западного эзотеризма», которую редакторы сборника характеризуют как «европейский диффузионизм» (р. 46), являющийся «моделью евроцентризма» (р. 60) и «игнорирующий агентность» представителей «не-западных» культур (р. 4), в то время как и сам «западный эзотеризм» испытывал серьезное влияние со стороны неевропейских культурных традиций. Существенным редакторы сборника также находят то, что «западный эзотеризм» очень часто кодируется как «белый» (р. 4) и предполагают, что необходимо исследовать, как расовая логика (*racialist logic*) повлияла на формирование исследовательского поля, например, почему из поля зрения исследователей долгое время были исключены «не-белые» последователи теософии (р. 50). Наконец, понятие «западный эзотеризм» — это понятие, возникшее изначально в среде самих эзотериков (р. 5, р. 48) и по этой причине исследователи должны не слепо воспроизводить концепты, изначально возникшие

среди традиционалистов, полагавших эзотеризм некоей «традицией» (р. 6), хотя бы и «альтернативной» современной науке, но анализировать их.

Начало дискуссии о «западном эзотеризме» восходит к полемическим статьям Коку фон Штукрада (2005), Марко Паси (2010), сборнику статей под редакцией Хенрика Богдана и Гордана Джурджевича (2014), статье Эгила Аспрема (2014)³. Правильной методологией объявляется методология постколониальных исследований (Т. Асад, Э. Саид), а также, учитывающий критику этой методологии, подход глобальной истории. Этот подход сформировался под влиянием философии постмарксиста Эрнесто Лакло (р. 59), которую не следует путать с универсалистской историей, поскольку она нацелена прежде всего на изучение

3. Stuckrad, K. v. (2005) "Western Esotericism: Towards an Integrative Model of Interpretation", *Religion* 35: pp. 78–97; Pasi, M. (2010) "Oriental Kabbalah and the Parting of East and West in the Early Theosophical Society", in Huss, B., Pasi, M., and Stuckrad, K. v. (eds) *Kabbalah and Modernity. Interpretations, Transformations, Adaptations*, pp. 151–166. Leiden: Brill; Bogdan, H. and Djurdjevic, G. (2014) "Introduction: Occultism in a Global Perspective", in Bogdan, H. and Djurdjevic, G. (eds) *Occultism in a Global Perspective*, pp. 1–15. Abingdon: Routledge; Asprem, E. (2014) "Beyond the West: Towards a New Comparativism in the Study of Esotericism", *Correspondences* 2(1): 3–33.

культурного взаимодействия, а не на выявление универсальных культурных паттернов.

Особого пика полемика против Ханеграафа достигает в рассматриваемом сборнике, в котором прямо говорится о том, что его собственная критика в строгом смысле не научна, так как он не знаком с материалами, которые критикует, и может рассматриваться скорее как имеющая политическую природу (р. 55). Постколониальная теория в целом не направлена на деконструкцию западной культуры, но исключительно на выяснение сложного процесса ее формирования во взаимодействии с другими культурами (р. 56), причем в рамках этого процесса западная культура должна рассматриваться как со-участница, но не как главный «донор» или «реципиент» (р. 247). «Децентрализация» эзотеризма нацелена на прояснение его «сложной» истории складывания, например, на выяснение вклада, который внесла арабская философия в историю складывания герметизма как феномена Ренессанса, в том числе вызванного необходимостью пересмотра европоцентричного концепта «платонического ориентализма» (р. 72). Если исследователи «эзотеризма» согласны с тем, что эта категория является «конструкцией» XIX столетия, им необходимо признать ее связь с колониализмом

и империализмом и задуматься над тем, как избавиться от этого «наследия» (р. 60). Редакторы сборника неоднократно повторяют тезис о том, что изучение индийских последователей теософии способно внести вклад в исследования теософии, превратив ее из «западного эзотеризма» в «глобальное» явление, возникшее на пересечении культур, но не являющееся исключительно проекцией западной культуры (р. 247).

Помимо раскритикованной категории западного эзотеризма достается также трактовке эзотеризма как «отверженного знания» (*rejected knowledge*). Эта трактовка не только повторяет троп эзотерической историографии, утверждавшей изначально «альтернативный» по отношению к науке характер эзотеризма, но также способствует дальнейшей «историографической маргинализации ее акторов» (р. 244). В конечном счете, эзотеризм, возможно, и был отвергаем с научной точки зрения, однако, с точки зрения социальной, он часто занимал довольно значимую культурную нишу. Представленное в сборнике исследование Сюзанны Крокфорд говорит о том, как «эзотеризм», одной из форм которого она считает известный среди исследователей современной религии феномен «духовности» (р. 206), эксплуатируется современны-

ми корпорациями, и таким образом вряд ли может считаться сколь-либо маргинальным явлением. Предлагается подводить под категорию эзотеризма любое «тайное знание», и таким образом «эзотерическими» — с точки зрения конспирологии — в этом отношении оказываются многие формы культуры.

Редакторы сборника подчеркивают, что в конечном счете невозможно говорить об «эзотеризме» *sui generis*, так как эзотеризм — это всего лишь «пустой знак» (р. 247), согласно терминологии Э. Лакло, который может быть наполнен любым содержанием в зависимости от консенсуса и исторической ситуации. Исследователи имеют дело с понятиями, а не с реальностью (р. 7), а сам «западный эзотеризм» обладает «подвижной» идентичностью (р. 243). Соответственно, необходимо избегать эссенциалистских поисков сущностей таких феноменов, как «эзотеризм», «окультизм», «гнозис» (р. 21) и др., но сосредоточиться на изучении процесса распространения представлений об этих сущностях. Методология редакторов сборника имеет подчеркнуто конструктивистский характер. Особенности генеалогического подхода Штрубе заключаются в том, что мы должны начать не столько с источников, сколько с исследовательских категорий, и попытаться реконструировать их историю: «любые

древние источники, которые мы изучаем, таким образом, не являются источниками «эзотеризма» (строго говоря, изобретенного в XVIII и XIX столетиях) (р. 249). Задача заключается в том, чтобы понять, что именно те или иные «понятия» значили для тех или иных людей и культур и выявить то, как формируются изобретенные традиции (р. 248).

Редакторы сборника неоднократно указывают, что их подход не ведет к разрушению исследовательского поля, но исключительно к его обогащению. Однако именно это обстоятельство можно взять за отправную точку для дискуссии с ними. Во-первых, пафос постколониальных исследований имеет две стороны. С одной стороны, безусловно необходимо исследовать «вклады» различных культур, ведь современный мир — это мир многополярный, в котором «западный мир», какие бы ценности ни поддерживал его экономико-политический истеблишмент, не должен забывать о существовании иных цивилизаций и культур. Тем более этот «западный мир» также не должен забывать о существовании собственного культурного многообразия, благодаря которому только и развивается европейская цивилизация. В этом отношении с редакторами сборника можно лишь согласиться, и, к примеру, необычайно важно исследовать историю эзотеризма в России, при-

чем не как импортированного с Запада явления, но как явления русской культуры. В то же время, с другой стороны, в этой битве за культурное равенство, инспирированной явно и неявно постструктуралистскими и постмарксистскими идеями, странным образом мало внимания уделяется самому «европейцу», чья культурная идентичность оказывается под угрозой. Сам «европеец» в лучшем случае обращается под пером новейших исследователей в некоего среднего белого цисгендерного мужчину-насильника, занимавшегося долгое время порабощением иных народов и культур. Неудивительно, что подходы, предлагающие современному исследователю покаяться в преступлениях, которые он не совершал, вызывают этический протест, поскольку воспринимаются как политическая манипуляция. В худшем же случае, за «западным миром», в принципе, не остается какой-либо сущности, поскольку практика его «провинциализации» (Депеш Чакрабартти), начинаясь как исключительно методологическая, в конечном счете неминуемо видит центр не на «западе», а в какой-либо иной культуре или группе меньшинств, конструируя их собственные нарративы. Желание дать голос меньшинствам — похвальное само по себе — игнорирует мнение большинства как якобы репрессивное, что неминуемо поро-

ждает не только консервативную реакцию, но и конфликты между противоречащими нарративами. «Западному миру» остается лишь «подвижная» идентичность, которая должна проявлять чудеса всеядности, инкорпорируя в себя различные нации, расы, гендеры и иные любые социальные маркеры как относительные ее собственной — пустой — природы. В исследованиях эзотеризма необходимо взвешенный взгляд: нельзя выплескивать с водой ребенка и вместе с опасным европоцентризмом игнорировать вопрос об идентичности западной культуры и, в частности, западного эзотеризма.

Как свидетельствуют эмоциональные реакции критиков, постколониальные исследования неоднократно воспринимались как покушение на идентичность «западного мира», но не как научная программа, нацеленная на обогащение науки. Почему так происходит? Прежде всего потому, что постколониальные исследования во многих отношениях поддерживают тезис о том, что наука — это средство колониальной экспансии, и сама она никоим образом не может быть отделена от политики. Если же это и правда так, то нетрудно догадаться, что по меньшей мере с точки зрения этого лагеря спор на поле науки происходит между «правыми» и «левыми» политическими лагерями, что в равной степени дале-

ко от классического эпистемологического идеала поиска истины. Говоря в общем, трудно одновременно разделять тезис о том, что наука — это порождение культуры, и тезис о том, что наши исследовательские подходы более совершенны и приближают нас к правильному пониманию того же феномена эзотеризма. Ведь если наука зависит от весьма изменчивой культуры, то в какой культуре мы сможем найти тот универсальный критерий, по которому мы могли бы мерить совершенство? И в принципе, как именно мы могли бы занять ту идеальную позицию стороннего наблюдателя извне нашей собственной культуры и языка, из которой мы могли бы судить о совершенстве? Мне кажется, что Ханеграаф довольно ясно сформулировал претензию к методологическим программам в рамках критической теории, изначально ассоциированной с Франкфуртской школой: «совершенно очевидно, что ее последователи продвигали бы свою идеологию не смотря ни на что, и с легкостью исказили или проигнорировали неподходящие свидетельства, для того чтобы соответствовать их собственной повестке. У меня мало симпатии к догматизму, идеологиям и ортодоксиям»⁴.

4. Hanegraaff, W.J. (2019) "Interview in the Newsletter of the European Society for the Study of Western Esotericism", *EESWE Newsletter* 10(1–2): 6 [https://

Кроме того, конструктивистская программа, к которой апеллируют редакторы сборника, позиционируя себя как объективная с социальной точки зрения, фактически утверждает релятивно-социальный характер научного знания. Трактую понятие как «пустой знак», эта программа явным образом утверждает господство текста над культурой, утверждая, что язык — это средство, при помощи которого человек конструирует единственно доступную ему реальность. Именно здесь кроется важный нерв дискуссии между Ханеграафом и его критиками: в то время как последние защищают идентичность с точки зрения релятивизма, Ханеграаф пытается отстоять ее с точки зрения источников, показывая, что любая критика любого дискурса противоречива, так как она также неминуемо конструирует дискурс⁵. Отсюда же проистекает и его критика дисциплины «культурные исследования», которые, с его точки зрения, чересчур ангажированы

www.esswe.org/resources/pdf/newsletter/ESSWE_Newsletter_2019_Vol_10_No_1_2_Summer_Winter_2019.pdf, доступ: июль 23, 2023].

5. Hanegraaff, W.J. (2019) "Rejected Knowledge... So You Mean that Esotericists Are the Losers of History?", in Hanegraaff, W.J., Forshaw, P.J. and Pasi, M. (eds) *Hermes Explains: Thirty Questions About Western Esotericism*, p. 150. Amsterdam: Amsterdam University Press.

своими «теориями», под которые весьма удобно подставлять столь необходимые подтверждающие их факты. Различие между ними — и здесь я согласен с голландским исследователем — в том, что Ханеграаф пытается, как он сам выражается, «услышать» источники, в то время как его критики интерпретируют их через призму своей теории.

В рассматриваемом сборнике проблематизировалось пресловутое «услышать» (р. 45, р. 220): дескать, в конечном счете ничего «услышать» мы не можем, можем только интерпретировать. На мой взгляд, метафора Ханеграафа имеет ярко выраженное реалистическое звучание, за которым скрывается очевидное: культура не сводится к тексту, а историческая работа — к определенным программам, имеющим выраженную политическую составляющую. Сведение эзотеризма как феномена к понятию, существующему исключительно в пределах языка, не только создает трудности на пути кросс-культурных исследований (например проблему перевода), но и противоречиво: любой разговор об эзотеризме как феномене подразумевает некое его определение, и если мы утверждаем, что в его основе, например, лежит «секретность», это означает, что мы уже необходимо усматриваем в нем некую сущность. Конструктивист-

ский подход подразумевает, что об эзотеризме как таковом мы сказать ничего не можем, но можем лишь рассмотреть сложную историю его «изобретения» и «переизобретения», и, таким образом, мы заняты не изучением феномена, но скорее историей мнений о том, каким он должен быть и прояснением социальных механизмов их складывания. Надо подчеркнуть, что это — совсем иная задача; подход, который призывает не изучать феномен, но изучать то, как другие его «конструируют», хотя сам по себе полезен с социальной и историографической точки зрения, становится вреден, если настаивает на своей методологической исключительности.

Следует заметить еще раз, что в части утверждения значимости многообразия символических миров и «точек отсчета» программа редакторов сборника может быть только поддержана. Однако ее нельзя поддерживать с методологических и теоретических позиций, если ты не стоишь на позиции логики дифференциации, защищающей индивида за счет утверждения его уникальности. Нетрудно показать, что последовательное применение этой логики приводит к тезису о несоизмеримости символических миров и непереводаемости языков. Более того, критика универсализма, которой явно привержены редакторы сборника,

ставит под сомнение не только основания европейской культуры, и не только основания науки как средства познания, но и основания межкультурного диалога в принципе. И правда, на каком основании возможен диалог, если в конечном счете и естественные науки есть не более чем конструкция европейской культуры? И кто, наконец, тогда общается с Другим?

Моя позиция заключается в том, что эзотеризм, в чем бы мы ни усматривали его сущность, — это универсальный феномен человеческой культуры. Представляется ясным, что даже если не существовало слова «эзотеризм», определенно существовали фиксируемые эмпирически практики, явным образом соотносящиеся с имеющимся у этого слова значениями. Трудно сказать, можно ли феномен эзотеризма убедительно укоренить в устройстве человеческого когнитивного аппарата или социально-политических отношениях или даже допустить, что существует еще нечто такое в природе сознания и устройстве мира, чего еще не узнала современная наука. Некоторые исследовательские программы, например программа Эгила Аспрема⁶, пытались при-

мирить физиков и лириков, реалистов и конструктивистов, однако, как хорошо показал, на мой взгляд, один из авторов сборника Димитрий Окропиридзе, эти усилия создания «теории всего» наталкиваются на неразрешимые трудности. При этом, хотя каждая из этих онто-эпистемологических программ имеет дело с реальностью, она не может ее познать полностью без обращения к разработкам другой программы. На мой взгляд, правильно сейчас признать скорее дополнительность конструктивизма и реализма как онто-эпистемологических программ, ставящих перед собой различные исследовательские цели. Следование крайним формам этих программ, например, подходу Михаэля Бергундера⁷, видящего в эзотеризме не более чем «пустой знак» (р. 248), способно скорее нанести вред развитию дисциплины, нежели освободить исследователей от оков теории. В конечном счете теория живет, лишь пока жив ее предмет, и странно, если воспользоваться метафорой Фрэнсиса Бэкона, охотиться за зверем, которого никогда не было и нет в природе.

Владислав Раздьяконов

6. Asprem, E. (2016) "Reverse-Engineering 'Esotericism': How to Prepare a Complex Cultural Concept for the Cognitive Science of Religion", *Religion* 46: 158–185.

7. Bergunder, M. (2010) "What is Esotericism? Cultural Studies Approaches and the Problems of Definition in Religious Studies", *Method and Theory in the Study of Religion* 22: 9–36.

Библиография / References

- Asprem, E. (2014) "Beyond the West: Towards a New Comparativism in the Study of Esotericism", *Correspondences* 2(1): 3–33.
- Asprem, E. (2016) "Reverse-Engineering 'Esotericism': How to Prepare a Complex Cultural Concept for the Cognitive Science of Religion", *Religion* 46: 158–185.
- Bergunder, M. (2010) "What is Esotericism? Cultural Studies Approaches and the Problems of Definition in Religious Studies", *Method and Theory in the Study of Religion* 22: 9–36.
- Bogdan, H. and Djurdjevic, G. (2014) "Introduction: Occultism in a Global Perspective", in Bogdan, H. and Djurdjevic, G. (eds) *Occultism in a Global Perspective*, pp. 1–15. Abingdon: Routledge.
- Hanegraaff, W.J. (2019) "Interview in the Newsletter of the European Society for the Study of Western Esotericism", *EESWE Newsletter* 10(1–2) [https://www.esswe.org/resources/pdf/newsletter/EESWE_Newsletter_2019_Vol_10_No_1_2_Summer_Winter_2019.pdf, доступ: июль 23, 2023].
- Hanegraaff, W.J. (2019) "Rejected Knowledge... So You Mean that Esotericists Are the Losers of History?", in Hanegraaff, W.J., Forshaw, P.J. and Pasi, M. (eds) *Hermes Explains: Thirty Questions About Western Esotericism*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hanegraaff, W.J., Faivre, A., Broek, R. v. d., and Brach, J.-P. (eds) (2005) *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*. Leiden-Boston: Brill.
- Pasi, M. (2010) "Oriental Kabbalah and the Parting of East and West in the Early Theosophical Society", in Huss, B., Pasi, M., and Stuckrad, K. v. (eds) *Kabbalah and Modernity. Interpretations, Transformations, Adaptations*, pp. 151–166. Leiden: Brill.
- Stuckrad, K. v. (2005) "Western Esotericism: Towards an Integrative Model of Interpretation", *Religion* 35: 78–97.

Духовная алхимия и ее интерпретации

Рецензия на: Zuber, M. (2021) *Spiritual Alchemy: From Jacob Boehme to Mary Anne Atwood*. N.Y.: Oxford University Press. — 320 p.

DOI: <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-1-365-372>

Ведущий российский исследователь алхимии Ю.Ф. Родиченков как-то назвал современную алхимию «клоном»¹ традиционной,

но незадолго до смерти всерьез обратился к исследованию т.н. «духовной алхимии», зародившейся в трудах Парацельса и продолжившейся вплоть до текстов К.Г. Юнга. Этой же теме было посвящено диссертационное исследование Майка Зубера, защищенное в 2017

1. Родиченков Ю. Практическая духовность и духовная практика алхимии // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2013. № 4(31). С. 78.

году в университете Амстердама. Зубер стал одним из пяти защитившихся выпускников PhD-программы легендарной кафедры «Истории герметической философии и связанных с ней течений». Его диссертация получила оценку «с отличием», поэтому неудивительно, что спустя четыре года после защиты текст был опубликован в форме монографии в серии, посвященной исследованиям западного эзотеризма *Oxford University Press*.

В современных трудах по алхимии, написанных после появления новой историографии Лоуренса Принчипа, долгое время был замечен значительный пробел: алхимия расценивалась как лабораторная работа, классическая хризопея, чьей целью было достижение трансмутации металлов. Ученые сходились на мнении, что в такой форме она просуществовала вплоть до конца XVIII века, уступив место химии, а к началу XX века в теософских кругах была оформлена концепция алхимии как духовной практики, позднее развитая М. Элиаде и в особенности К. Г. Юнгом. В массовом сознании именно концепция Юнга-Элиаде стала доминирующей. Но между теософскими идеями и лабораторной практикой всегда существовал зазор, чаще всего и заставлявший исследователей рассматривать ду-

ховную алхимию как поздний клон, не имеющий прямого отношения к лабораторной практике. Книга М. Зубера «Духовная алхимия: от Якоба Бёме до Мэри Энн Этвуд» как раз и нацелена на то, чтобы ликвидировать историческую лакуну, связав лабораторную алхимию с духовной.

Несмотря на то, что текст монографии раздроблен на десять глав, ее содержание представляет собой последовательный нарратив, основные идеи которого кратко представлены автором в самом начале. Изложив проблемы историографии и указав на концепции, предшествующие появлению духовной алхимии (влияние гностического мировоззрения в учении Зосимы Панополита и религиозный язык в трудах Пьетро Боно), Зубер связывает ее возникновение с переопределением концепции *spiritus*. Вплоть до позднего Возрождения этот термин нес множество значений, наиболее закрепившимся из которых было аристотелевское понимание *spiritus* как связующей душу и тело сферы. Благодаря учению Парацельса и его последователей на Западе популярность обретает трихотомическое устройство человека, в которой *spiritus* как дух занимает высшее положение в иерархии. Антропологическая трихотомия у Парацельса напрямую связы-

вается с его ртуть-соль-серной теорией, описывающей устроение всех металлов на трех, а не двух, как ранее, принципах. Чуть позже идею трихотомии закрепил в своей теологии Мартин Лютер. Но именно интерпретация учений Парацельса у Бёме стала отправным пунктом развития духовной алхимии, которую Зубер кратко определяет как «практическое стремление к внутренней, но реальной телесной трансмутации» (р. 9).

Систематизируя ее базис, он указывает на три основополагающих черты духовной алхимии. Во-первых, это трехсторонняя аналогия между Христом, философским камнем и внутренней духовной жизнью верующего, чьей целью становилось ежедневное переживание мистического соединения со Христом внутри себя, выражаемое фразой *Christus in nobis* (Христос в нас). Во-вторых, убеждение в том, что основополагающим стремлением человека является практическое преобразование своего физического тела до состояния, которое обретут люди по воскресении мертвых, но алхимик способен получить его уже в этой жизни. В-третьих, для достижения этого состояния верующий должен был вести строгую жизнь, сопровождаемую молитвой, аскетическими подвигами и покаянием,

в таком процессе фазы лабораторной алхимии совмещались с этапами духовного восхождения, учение о которых было развито в средневековой католической мистике. Все эти идеи распространялись сетью последователей Парацельса, а позднее Бёме и достаточно неплохо совмещались с протестантским мировоззрением, охватывая его периферийные формы, такие, например, как пиетизм. Весь остальной текст книги является комментарием к этим трем положениям.

Свое изложение Зубер строит хронологически. Он начинает историю духовной алхимии с парацельсианских групп, почти не касаясь учения самого Парацельса; развитие их приходится на последнее десятилетие XVI века, которое фактически и становится датой рождения духовной алхимии. Теологической основой для этого учения является расширительная интерпретация идей из беседы Христа с Никодимом, когда второе рождение человека начинает трактоваться как духовный процесс, связанный с внутренней, а не внешней церковью. Это учение, соединив его с алхимической образностью, развил теолог Валентин Вайгель, параллельно с ним сходным курсом двигались и ученики Парацельса: Генрих Кунрат и Освальд Кролиус. Отдельному анализу Зубер подвергает

приписываемый Вайгелю трактат «Азот и огонь», где впервые в эксплицитном виде изложена концепция *Christus in nobis*. Этот трактат активно читался в кругах нюрнбергских химиков, вследствие чего Иоханном Зибмахером был написан текст «Золотое руно», в котором аналогия Христа и философского камня была развита и углублена, а лабораторным операциям приданы духовные аналогии. Эти же идеи развивались и другими авторами, например Паулем Нагилем. Их совокупность, согласно Зуберу, оказала влияние на Якоба Бёме, который суммировал свою концепцию духовной алхимии в работах 1619–1622 годов, апогеем периода стал трактат *Signatura rerum*. Зубер не ограничивается выборкой работ Бёме, он предпринимает реконструкцию его учения о внутренней алхимии по всем текстам мистика, начиная от «Авроры». Не углубляясь в специфику учения Бёме, он фокусируется на его интерпретациях библейского текста и христианской образности, выявляя пласт алхимического языка, который мистик активно применяет при описании теологических концепций. Именно Бёме легитимизирует трехстороннюю аналогию и представление о трансмутации тела как основополагающие для духовной алхимии.

Далее Зубер пускается в пространственный историко-теологический очерк развития учения Бёме благодаря сети объединений его последователей. Особую роль в распространении концепции внутренней алхимии сыграл Абрахам фон Франкенберг, совместивший теософию Бёме с симпатичным ему гностическим учением Валентина. Например, его посвященный Валентину трактат *Teophrastia Valentiniana* читается как «парафраз духовной алхимии Бёме» (р. 74). У Франкенберга алхимия вбирает в себя гностические концепты духовной искры, плененной материальным миром, валентинианскую еретическую христологию, а все лабораторные понятия, такие как тинктура, мумия или витриол, перетолковываются во вполне аллегорическом ключе. Все эти идеи были развиты «духовным сыном» Франкенберга Георгом Зиденбехером, у него алхимические представления начинают вписываться в еще более широкий контекст, соотносясь с герметическими и каббалистическими концепциями, таким образом становясь неотъемлемой частью культовой среды, объединявшей гетеродоксальные христианские учения того времени. Именно в этих кругах во второй половине XVII века идет издание сочинений Бёме, распространение которых на-

прямую связано с укреплением концепции духовной алхимии. Так, в «Псевдософии» Якоба Бреклинга возникает противопоставление лабораторной алхимии как алчного златоделия и духовной алхимии как богоугодной практики духовного преображения. Подобные выпады против лабораторной работы могут создать впечатление, что духовная алхимия в кругах теософов линии Бёме презиравлась. Зубер показывает, что это было вовсе не так. Многие приверженцы духовного понимания алхимии занимались лабораторной работой либо имели о ней неплохие представления. Так, упомянутый выше Бреклинг был убежден, что христиане, овладевшие духовной алхимией, могут преуспевать и в лабораторной, используя полученные результаты (золото) на благо веры, а Дионисий Фрейр, «апостол» учения Бёме в Великобритании, вообще считал духовную и лабораторную алхимию идентичными и требовал от практикующего алхимика духовной чистоты, с которой только и возможно было браться за работу, ведь Сам Бог в его текстах понимается как изначальный алхимик, а воплощение Христа описывалось языком лабораторного процесса.

Разрыв двух традиций произошёл позднее благодаря трудам Мэри Энн Саут, более из-

вестной под фамилией Этвуд. Воспитанная в семье, сильно интересовавшейся магнетизмом, она впитала увлечение гетеродоксальными учениями и уже в молодости вращалась в кругах английских месмеристов. Поначалу Этвуд превозносила месмеристские практики, считая их «техникой для достижения такого же возвышенного состояния ума, как у благочестивых язычников древности и первых учеников Божественного Основателя христианства» (р. 166). Позднее, глубже погрузившись в теософию Бёме, она переосмыслила наследие немецкого мистика и его духовное понимание алхимии через призму учения о животном магнетизме. Вершиной этого процесса стала вышедшая анонимно в 1850 году книга «Наводящее на размышления исследование герметической тайны», в которой Этвуд претендовала на раскрытие глубинной сущности алхимии, заключающейся в том, что все лабораторные эксперименты были лишь аллегориями, указывающими на духовную практику. Этвуд сочла свою книгу настолько вызывающим раскрытием сокровенных тайн, что почти сразу же после ее поступления в продажу постаралась скупить весь тираж и собственноручно сжечь. Согласно Зуберу идеи Этвуд «были традиционно христианскими взглядами, просто

облаченными в эзотерические одежды» (р. 170). Правда, христианство для нее было исполнением древних мистерий: по ее убеждению, мудрецы всех эпох ратовали за практику духовного преображения, кульминацией которого стало воплощение Христа. Алхимия по Этвуд была насыщена аллегорическими образами, говорящими лишь о духовном преображении, ведь рассуждая, например, о воде, алхимики на самом деле подразумевали, что «вода, о которой они говорят, не является той жидкостью, с которой мы знакомы..., как раньше воображали химики-эмпирики; это эфирное тело жизни и света, которое, по их словам, они открыли» (рр. 173–174).

Позднее, когда общество Блаватской, апроприировавшее себе термин «теософия», пришло в Великобританию, Этвуд отошла сохранившиеся копии текста своей книги его лидерам Э. Мейтленду и А. Кингсфорду в надежде, что они окажутся способными понять глубинный смысл ее идей. Отчасти это было оправданно, но когда Этвуд увидела, насколько разнится восточная теософия с христианской, то пришла в ужас, убедившись, что «весь так называемый оккультизм — мусор или даже хуже» (р. 192). Но ее представления о духовной алхимии уже были использованы в тру-

дах А.Э. Уэйта. Последний стал главным звеном передачи психологизированного образа алхимии в XX век. Благодаря его книге «Азот или звезда на Востоке» (1893) представление о том, что «алхимики, как и другие мистики, владели тайной теорией или эзотерическим искусством, которое можно назвать психической химией» (р. 179), стало доминирующим и перешло сперва к Р. Штайнеру и Э. Андерхиллу, а затем к К.Г. Юнгу и М. Элиаде, определив курс отношения к алхимии как исключительно духовной практике. Кроме того, Уэйт подчинил алхимию теософской идее духовной эволюции, и если у Бёме ее целью было достижение преображенного состояния плоти, доступного в райском саду Адаму, то у Уэйта оно превратилось в поступательный эволюционный процесс, т.е. алхимики не стремились уворачивать последствия грехопадения, а двигались вперед по восходящей духовного развития. Лишь преданная ученица Этвуд Изабель де Стайгер в своем трактате о мистицизме «На золотой основе» (1907) бережно сохранила психологизацию аутентичного учения Бёме, правда используя при этом немало концепций, принесенных на Запад благодаря теософии Блаватской; так, грех мира, взятый на себя Христом, она называла кармой и т.п. Любопытно, что существование

нескольких легитимных пониманий духовной алхимии было общепризнанным в те годы, ведь в ноябре 1912 года Уэйт и де Стейгер были оба провозглашены президентами учрежденного «Алхимического сообщества», которое, правда, из-за войны быстро пришло в безвестность.

Таким образом, книга Зубера выстраивает подробную историю зарождения и трансформации духовной алхимии, вписывая ее, с одной стороны, в историю науки, а с другой — в историю теологии, гетеродоксальных и эзотерических учений. После такого исследования становится понятно, что алхимия конца XIX и начала XX веков вряд ли могла быть клоном лабораторной алхимии, она ее закономерное развитие, ставшее возможным в контексте духовного протестантизма раннего Нового времени и лишь со временем трансформировавшееся в современный оккультный вариант.

Так можно ли считать исследование Зубера удачным? Да, вполне, если рассматривать его со строго исторической стороны. Если же подходить к тексту с точки зрения интеллектуальной истории, то в нем обнаруживаются существенные недочеты. Прежде всего начало и конец книги не дают полного представления об изучаемом феномене. Вряд ли при составлении цельного представления

о духовной алхимии возможно обойтись без детального анализа системы Парацельса. Необходимо также хотя бы в общих чертах продемонстрировать, как из работ Уэйта и Андерхилл идеи о психологизации алхимии перекочевали в тексты Юнга и Элиаде. Подступы к этим темам в книге есть, но цельного рассмотрения нет.

Совсем непроясненным остается вопрос: как вписываются в духовную алхимию труды таких авторов как Роберт Фладд, Михаэль Майер или Джон Донн? Имена двух последних даже не упомянуты в книге, а ведь «Обращения к Господу в час нужды и бедствий» Донна, как и его проповеди, буквально пронизаны сочетанием алхимической терминологии с христианским богословием. Взять, например, такой отрывок: «Потому Давид, который был металлом, седмижды испытанным пламенем, желая стать золотом, что пойдет в сокровищницу Господа, мог понять, что при трансмутации металла недостаточно тому пройти через стадию кальцинации или растворения ... или омовения, что отделит шлак от чистой сущности, и далее трансмутации, которая металл облагородит, — мало необходима фиксация, закрепление, дабы металл не ушел паром и не стал ничем, не вернулся бы в прежнее свое низкое состоя-

ние. Так познал он, что мало одного растворения, мало расплавиться в слезах, мало омовения и трансмутации, которой достиг он этим очищением и омовением, — нужна фиксация, закрепление...»². Здесь сочетание христианской образности и алхимического языка ничуть не менее, а может быть и более ярко, чем в примерах, разбираемых Зубером в книге. То же касается «Убегающей Аталанты» и других произведений М. Майера. Совсем не ясно, как в работе, посвященной историческому периоду, в который творили Донн, Майер и Фладд, можно было даже не обмолвиться об их теориях? Да и вовсе не коснуться розенкрейцерской традиции как в ее фактическом, так и в масонско-мифологическом изводах, тоже было нельзя.

В этом плане книга Зубера представляет собой скорее не исследование феномена духовной алхимии, а добротную историю трансформации теософии Бёме с выходом на изменение алхимической проблематики в период *fin de siècle*. Последние главы монографии больше всего дают для понимания того, чем была

и чем стала духовная алхимия, но и здесь все вовсе не однозначно, например, тот же Ю.Ф. Родиченков отсчитывал появление новой алхимии с работы Киляни «Разоблаченный Гермес», вышедшей на 18 лет раньше сочинения Этвуд.

Завершая этот обзор, стоит отметить, что предыдущие издания в эзотерической серии *Oxford University Press* по полноценному освещению темы превосходили работу Зубера, которая производит впечатление изучения частного аспекта, претендующего на то, чтобы создавать впечатления о целом. Мы пишем это вовсе не для того, чтобы умалить значение исследования, оно действительно выполнено на высоком уровне, но, к сожалению, не дает всестороннего представления о феномене, называемом духовной алхимией.

Павел Носачев

Библиография / References

- Донн Дж. По ком звонит колокол: Обращения к Господу в час нужды и бедствий; Схватка смерти, или утешение душе, ввиду смертельной жизни и живой смерти нашего тела. М.: Энигма, 2004.
- Родиченков Ю. Практическая духовность и духовная практика алхимии // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2013. № 4(31). С. 66–86.
2. Донн Дж. По ком звонит колокол: Обращения к Господу в час нужды и бедствий; Схватка смерти, или утешение душе, ввиду смертельной жизни и живой смерти нашего тела. М.: Энигма, 2004. С. 98.

Рецензия на: Kolstø, P. (2022) *Heretical Orthodoxy. Lev Tolstoi and the Russian Orthodox Church*. Cambridge University Press. — 340 p.

DOI: <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-1-373-378>

Книга профессора Университета Осло Пола Колстё «Еретическое православие: Лев Толстой и Русская православная церковь» явилась результатом многолетних исследований, основные положения которых были ранее изложены в докторской диссертации и многочисленных статьях автора. Цель книги, по его мнению, заключается в стремлении восполнить недостаточно изученную проблему, а именно, отношение Л. Н. Толстого к православной вере. Исходным пунктом анализа для П. Колстё является утверждение, согласно которому любая критика религии всегда является критикой именно той религиозной догматики и практики, в которой сформировался исследователь, поскольку религия, как и ее критика, существует исключительно в конкретно-исторической форме и определяется соответствующим контекстом. Таким образом, «любая церковь воздействует на своих оппонентов как позитивно, так и негативно теми элементами, которые они извлекают из нее (обычно не осознавая этого) ... Определяя отношение Толстого к пра-

вославной церкви, мы должны в одно и то же время подчеркивать как продолжение, так и разрыв»¹.

Безусловно, отмечает П. Колстё, Толстой развивал свои религиозные идеи в прямой оппозиции православию, и он ни в коем случае не может считаться православным верующим. В то же время «он перенимал и имплицитно принимал некоторые аспекты православного богословия и духовности»². В подтверждение этого П. Колстё неоднократно цитирует фразу из «Исповеди» Толстого о том, что в православии «истина тончайшими нитями переплетена с ложью»³.

К основным элементам православного богословия, претерпевшим, тем не менее, радикальные изменения у Толстого, П. Колстё относит следующие: это понимание Толстым Бога, с одной стороны, как совершенно не постижимого, и с другой стороны, как дающего человеку смысл

1. Kolstø, P. (2022) *Heretical Orthodoxy. Lev Tolstoi and the Russian Orthodox Church*, p. 4. Cambridge University Press.
2. Ibid., p. 3.
3. Толстой Л. Н. Исповедь // Полное собрание сочинений. Т. 23. С. 53.

в жизни, что соответствует дуализму апофатического и катафатического методов в православном богословии⁴. Далее, это недооцененный исследователями идеал аскетического бесстрастия (*apatheia*), аналогичный православному монашескому идеалу, который был для Толстого необходимым условием не только правильной жизни (включавшей в себя ненасилие, целомудрие, отказ от собственности, вегетарианство, физическую работу, воздержание от алкоголя и курения и т.п.⁵), но и правильного мышления⁶.

Пол Колстё выделяет православные формы духовности и благочестия, которые, по его мнению, были близки Толстому. Так, его общение с православными старцами, для которого он неоднократно предпринимал паломничество в знаменитые монастыри, свидетельствовало об интересе к этой широко распространенной религиозной и педагогической практике⁷, а приверженность Толстого к традиции святого юродства подразумевала согласие с отречением от мира, бесстрастием, любовью к врагам, связью со странничеством, смирени-

ем и терпением⁸. Для подтверждения своего мнения П. Колстё приводит цитату из толстовского «Круга чтения» («То, что называется юродством, т.е. поведением, вызывающим осуждение и нападки людей, несправедливо в той мере, в которой оно вызывает дурные поступки людей, но понятно и желательно, как единственная проверка своей любви к богу и ближнему»⁹) и подчеркивает, что для него ключом к такому отношению Толстого к юродству является его принадлежность к православной культуре¹⁰.

В целом П. Колстё делает следующие выводы по поводу отношения Толстого к православию: во-первых, это была вера, знакомая ему с детства, в которой он был воспитан. Во-вторых, в определенном смысле критику православия можно рассматривать как антитезу его собственного учения; во всяком случае, контраргументы Толстого часто строились по православному образцу. В-третьих, тот факт, что определенные стороны православного богословия избежали его язвительного сарказма, указывает на то, что иногда он был согласен с ними в большей степени, чем хотел признать даже са-

4. Kolstø, P. *Heretical Orthodoxy*, pp. 269–270.

5. Ibid., p. 81.

6. Ibid., p. 84.

7. Ibid., p. 90.

8. Ibid., p. 133.

9. Толстой Л.Н. Круг чтения // ПСС. Т. 41. С. 331.

10. Kolstø, P. *Heretical Orthodoxy*, p. 136.

мому себе¹¹. Кроме того, Толстой делал различие между учением официальной церкви, которое он отвергал, и живой верой простого народа, которая вызывала его восхищение. Таким образом, православие олицетворяло для него связь с традицией в диахроническом смысле и с верующим народом — в синхроническом¹².

В качестве своих союзников в оценке отношения Толстого к православию П. Колстё называет Н. А. Бердяева, который писал: «Л. Толстой — русский до мозга костей и мог возникнуть только на русской православной почве, хотя и изменил православию»¹³. Еще один важный для П. Колстё автор — это Ричард Ф. Густафсон, который в своей книге¹⁴ — одной из немногих, посвященных той же теме, — утверждает, что философия Толстого не может быть понята вне контекста восточно-христианской богословской мысли, и соотносит концепцию «пути жизни» с доктриной обожения, понимание

греха и страдания — с концепцией искупления, учение о человеке — с антропологической концепцией в патристике. П. Колстё отмечает сходство его собственных выводов с выводами Густафсона, но подчеркивает, что они пришли к ним разными путями: если Густафсон демонстрировал догматические совпадения между Толстым и православным богословием (этот метод Колстё называет «методом аналогии»), то сам он использует два метода: историко-генетический анализ (исследующий православные источники идей Толстого) и анализ рецепции (исследующий принятие/непринятие тех или иных идей)¹⁵. Своим протагонистом П. Колстё называет прот. Г. Ореханова¹⁶, который считал влияние православия на Толстого минимальным, и определяет его точку зрения как одностороннюю и морализаторскую¹⁷.

Наиболее ценные стороны исследования П. Колстё, как мне представляется, связаны с анализом рецепции Толстым православных источников и с оценкой того, насколько многочисленные

11. Ibid., p. 269.

12. Ibid., p. 29.

13. Бердяев Н. А. Три юбилея (Л. Толстой, Ген. Ибсен, Н. Ф. Федоров). Путь, 1928. С. 77.

14. Gustafson, R. F. (1986) *Leo Tolstoy: Resident and Stranger: A Study in Fiction and Theology*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press (российское издание: Густафсон Р. Ф. Обитатель и Чужак: теология и художественное творчество Льва Толстого. СПб.: Акад. Проект, 2003).

15. Kolstø, P. *Heretical Orthodoxy*, pp. 11–12.

16. Ореханов Г. Русская Православная Церковь и Л. Н. Толстой: восприятие конфликта современниками. М. Изд. ПСТГУ, 2010; Ореханов Г. Лев Толстой. «Пророк без чести». Хроника катастрофы. М.: Эксмо, 2016.

17. Kolstø, P. *Heretical Orthodoxy*, p. 15.

критики его учения (в особенности православные) признавали, критиковали или отвергали эту рецепцию. Сочинения Толстого в его время и после его смерти породили огромное количество обзоров, комментариев, полемических и аналитических сочинений — по выражению П. Колстё, в диапазоне от определения Толстого как «почти православного» до «Антихриста». Среди авторов таких текстов в книге упомянуты В. С. Соловьев, В. В. Зеньковский, С. Н. Булгаков, Н. А. Бердяев, архимандрит Антоний (Храповицкий) и др. П. Колстё пишет: «я смог идентифицировать более 350 крупных и мелких сочинений о Толстом, включая более 85 книг и брошюр, авторы которых ясно относят себя к православной вере»¹⁸. В число этих авторов входили не только православные иерархи и священники, но и миряне из разных мест Российской империи. Этот поток не остановился и после смерти Толстого, о чем свидетельствует более 60 сочинений, написанных в период 1910–1916 гг., и далеко не все они, по мнению П. Колстё, получили достаточное освещение в исследовательской литературе. Отдельная глава книги посвящена истории, причинам появления и авторству Определения Священного Синода Русской

церкви 1901 г. об «отпадении» Толстого от церкви и его ответу на него. Также П. Колстё уделяет особое внимание истории о попытках православных священников добиться от Толстого покаяния перед смертью, погребения по православному обряду и о запрете на панихиды по нему, отмечая, что эта история также в значительной степени была проигнорирована как советскими и российскими, так и западными исследователями¹⁹.

Что касается спорных положений книги, то они, как мне представляется, заключаются в следующем. Первое замечание связано с самим названием книги. Колстё подчеркивает, что с богословско-догматической точки зрения Толстой, несомненно, был еретиком, который хотел отделить истину православия от лжи²⁰. Действительно, само понятие еретичества подразумевает, что его носитель отклоняется от основной линии ортодоксии, оставаясь, тем не менее, в ее орбите. Другими словами, еретиком можно быть только в том случае, если имплицитно признается право на существование ортодоксального учения как претендующего на истинность. Несомненно, для выработки своей интерпретации христианства Толстой отталки-

18. Ibid., p. 168.

19. Ibid, p. 246.

20. Ibid, p. 275.

вался от православного учения, о чем свидетельствует его книга «Критика догматического богословия», подробно анализируемая П. Колстё. Но следует заметить, что эта книга была написана с уже выработанной Толстым позиции относительно христианства, которая развивалась и уточнялась в течение последующих трех десятилетий его жизни. В конечном счете, он отказывал не только православию в праве называться христианством, но всем институциональным церквям, поскольку ему было «очевидно, что церкви одной никогда не было и нет, что церковей не одна, не две, а тысячи две, и что все друг друга отрицают и только утверждают, что каждая истинная и единая»²¹.

Кроме того, весьма странно называть еретиком человека, который отрицал самые главные постулаты христианской догматики, основанной на положениях Символа веры, а именно, о воскресении Христа и о троичности Бога. С моей точки зрения, уникальность Толстого заключается в его свободе от каких бы то ни было конфессиональных богословских обязательств, установленных традицией и церковными институтами, а его целью было формулирование сво-

его собственного представления о смысле учения Иисуса Христа, основанного на Нагорной проповеди. Таким образом, никак нельзя согласиться с утверждением П. Колстё о том, что «Толстой рассматривал в качестве лжи те элементы в православии, которые отличались от его собственного учения»²², поскольку православие, по его мнению, полностью извратило христианское учение, подменив его церковной догматикой и противопоставив свою «истину» претензиям на нее других конфессий, тогда как истина не может разделяться в себе самой.

Второе замечание связано с неоднократными утверждениями П. Колстё о том, что Толстой не всегда осознавал то влияние, которое оказывал на него православный контекст. Много раз, пишет он, «Толстой, вероятно, забывал о том, что идеи, которые он представлял как свои собственные, были заимствованы из православного репертуара»²³. С этим утверждением невозможно согласиться, поскольку, как мне представляется, Толстой, будучи, безусловно, человеком своего времени, тем не менее, смог преодолеть зависимость от контекста и от конфессиональной ограниченности, придав христианству

21. Толстой Л. Н. Соединение и перевод четырех Евангелий // ПСС. Т. 24. С. 10–11.

22. Kolstø, P. *Heretical Orthodoxy*, p. 276.

23. Ibid., p. 271.

универсальное значение не в качестве религии, а в качестве учения о любви как основе жизни. В этом смысле для Толстого оно «совпадает с основными положениями браманизма, конфуцианства, таоизма, еврейства, буддизма, даже магометанства» и, так же как и все эти учения, «является простым, понятным и немногосложным»²⁴. Кроме того, Толстой стремился к ясности собственного мышления и отличался исключительной критичностью по отношению к самому себе. Как об этом свидетельствовал В.Г. Чертков — самый близкий друг и соратник Толстого, — тот «всегда действовал, не следуя никакой извне навязанной ему программе... Он самобытно руководствовался одним только указанием своего внутреннего сознания»²⁵ и умел отличать свое от чужого.

Л.Н. Толстой рассматривал христианство исключительно через призму своего собственного жизненного опыта, в котором православие сыграло свою роль в период, предшествовавший его духовному перерождению. Но если судить о религиоз-

ной философии Толстого с позиции его собственных принципов, то его следует считать не еретиком относительно догматического христианства, но пророком его собственного понимания христианства.

Елена Степанова

Библиография / References

- Бердяев Н.А.* Три юбилея (Л. Толстой, Ген. Ибсен, Н.Ф. Федоров). Путь, 1928.
- Густафсон Р.Ф.* Обитатель и Чужак: теология и художественное творчество Льва Толстого. СПб.: Академический проект, 2003.
- Ореханов Г.* Лев Толстой. «Пророк без чести». Хроника катастрофы. М.: Эксмо, 2016.
- Ореханов Г.* Русская Православная Церковь и Л.Н. Толстой: восприятие конфликта современниками. М.: Изд. ПСТГУ, 2010.
- Толстой Л.Н.* Исповедь // Полное собрание сочинений. Т. 23.
- Толстой Л.Н.* Соединение и перевод четырех Евангелий // ПСС. Т. 24.
- Толстой Л.Н.* Что такое религия и в чем сущность ее? // ПСС. Т. 35.
- Чертков В.Г.* Уход Толстого. М.: Издание Центрального Товарищества «Кооперативное Издательство» и издательства «Голос Толстого», 1922.
- Gustafson, R. F. (1986) *Leo Tolstoy: Resident and Stranger: A Study in Fiction and Theology*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Kolsto, P. (2022) *Heretical Orthodoxy. Lev Tolstoi and the Russian Orthodox Church*. Cambridge University Press.
24. Толстой Л.Н. Что такое религия и в чем сущность ее? // ПСС. Т. 35. С. 190.
25. Чертков В.Г. Уход Толстого. М.: Издание Центрального Товарищества «Кооперативное Издательство» и издательства «Голос Толстого», 1922. С. 67.

Рецензия на: Hardin, J. C. (2022) *Church Advertising, Public Relations and Marketing in Twentieth-Century America. Retailing Religion*. Springer Nature Switzerland AG: Palgrave Macmillan. — 395 p.

DOI: <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-1-379-386>

Книга Джона К. Хардина, доктора философии по истории США университета Мэриленд, обращается к важной проблеме трансформации американских церквей в XX в. Определенно, работа автора имеет значение для религиоведения как в теоретическом, так и в прикладном смысле. Им выполнен обстоятельный обзор использования бизнес-методов в американском «церковном продвижении» на протяжении прошлого века. Книга дает представление об эволюции в большей степени протестантизма и в меньшей — других конфессий на территории США в этот период. Автор использовал первичные источники из архива Совета по религиозным коммуникациям (*Religious Communicator's Council*) и архива проповедника Роберта Шуллера (*Robert Schuller*), многочисленные вторичные источники — книги, журнальные и газетные статьи, церковные путеводители.

Структура монографии состоит из введения, 17 глав, эпилога и библиографии. Каждую главу сопровождают подробные примечания. Подобная структура позволяет проследить эволю-

цию и стадиальную трансформацию использования бизнес-методов в борьбе американских конфессий за рост числа прихожан: от церковной рекламы до создания специализированных отделов по связям с общественностью, затем применения все более совершенных форм делового маркетинга в своей деятельности. Хотя надо признать, что Дж. Хардин в своем труде четко не определяет временные рамки каждой стадии трансформации как в силу разновременного прохода разными конфессиями этих стадий, так и в силу организации писательского труда с постоянными возвратами в прошлое, чтобы подчеркнуть особенности трансформации большинства конфессий.

Историческими предпосылками такого пути развития религии в США стали: многочисленность религиозных конфессий и их обособленность, что, соответственно, порождало рост конкуренции среди них за каждого прихожанина; бурное развитие американской массовой культуры в начале XX в. и удачное использование в этой сфере различных бизнес-методов; снижение ре-

лигиозности среди «пестрого» иммигрантского американского сообщества.

Первая стадия определяется началом XX в., временем расцвета «дивного нового мира» рекламы (р. 1) в результате бурного развития американской экономики и массовой культуры, которая положила начало новому способу привлечения верующих в церковь¹. Сначала появились рекламные щиты по дороге, ведущей к церкви, затем буклеты, которые раздавались прихожанам, позже — рекламные объявления в местных газетах и целые колонки, посвященные религии. В основном этот процесс успешно шел у либеральных протестантов, консервативные протестанты первые два десятилетия XX в. не принимали в своем под-

ходе распространение рыночных бизнес-методов для привлечения в церковь прихожан.

Идеи и методы пионеров рекламной стратегии Альберта Ласкера (*Albert Lasker*) и Клода Хопкинса (*Claude Hopkins*) породили новую институализацию протестантизма как «дружелюбной церкви» (*The Friendly Church*), идущей навстречу своей пастве. Так, пресвитерианский проповедник Чарльз Стелзле (*Charles Stelzle*) основал в 1910 г. Храм Труда (*Labor Temple*) в Нью-Йорке как место, открытое для всех, вне зависимости от конфессиональной принадлежности и идеологических убеждений. Позднее этот социальный евангелист, основной миссией которого была борьба за снижение «тяжелого положения рабочего класса», пришел к необходимости «Продвиженчества» (*Promotionism*) как нового пути в «спасении общества и полной эмансипации человечества» (р. 4).

Поэтому *Promotionism* 1920-х гг. можно считать важной составляющей первой стадии трансформации американских церквей. В это время появляются способы и методы продвиженчества: Дуайт Л. Муди (*Dwight L. Moody*) проводил свои проповеди в светских зданиях и даже на складах железной дороги Пенсильвании; Дж. Фрэнк Норрис (*J. Frank Norris*) широко использовал улич-

1. Исследования этого периода были проведены: Stelzle, Ch. (1908) *Principles of Successful Church Advertising*. New York: Fleming H. Revell Company; Reisner, Ch. F. (1913) *Publicity: The Modern Way to Compel Them to Come In*. New York: Methodist Book Concern; Ashley, W. B. (1917) *Church Advertising: Its Why and How: Papers Delivered Before the Church Advertising Section of the Twelfth Annual Convention of the Associated Advertising Clubs of the World*. Philadelphia: Lippincott; Gilbert, R. V. (1925) *The Church and Printer's Ink*. New York: Fleming F. Revell Company; Lunden, R. (1988) *Business and Religion in the American 1920s*. N.Y.: Greenwood Press; Moore, R. L. (1994) *Selling God: American Religion in the Marketplace of Culture*. N.Y.: Oxford University Press.

ные рекламные щиты и рекламу в популярных газетах; Джон Уонамейкер (*John Wanamaker*) считал свои универмаги идеальным местом для пресвитерианских проповедей; Шейлер Мэтьюз (*Shailer Mathews*), социальный евангелист, претворял теорию научного менеджмента Ф.У. Тейлора для «поднятия христианского духа в век бизнеса» (р. 9).

Вторая стадия трансформации начинается в 1920-е гг. с обращения церквей к специализированным агентствам по связям с общественностью (*public relations agencies*), которые могли профессионально подготовить условия для привлечения паствы². Поэтому в это время появляются ранее неиспользованные сопутствующие развлечения для прихожан: бейсбол, кино, созданные шоу, где проповедники были артистами второго плана, а «конгрегацию обычно называли аудиторией» (р. 10).

Созданный в 1929 г. Совет по религиозной рекламе (*Religious Publicity Council* —

RPC)³ ставил своей задачей на многие будущие десятилетия эффективное сотрудничество с журналистами, которые бы снабжали церковную паству религиозными и светскими новостями (р. 30).

В период Великой депрессии 1930-х гг. отношение к церковной рекламе по разным причинам изменилось: приходы стали иметь значительно меньше денежных средств, американский президент Ф.Д. Рузвельт в вечерних «беседах у камина» осуждал методы и ценности деловых кругов, в том числе и их недобросовестную рекламу, церковная реклама потеряла свою эффективность. В это время наступает третья стадия трансформации, которая заключалась в создании собственных отделов по религиозным связям с общественностью⁴.

2. Характеристику этому периоду дали: Leach, W.H. (1930) *Church Publicity: A Complete Treatment of Publicity Opportunities and Methods in the Local Church*. Nashville: Cokesbury Press; Lunden, R. (1988) *Business and Religion in the American 1920s*. N.Y.: Greenwood Press; Abrams, D.C. (2001) *Selling the Old-Time Religion: American Fundamentalists and Mass Culture, 1920–1940*. Athens: University of Georgia Press.

3. Основанный в 1929 году как Совет по религиозной рекламе, он изменил свое название на Национальный совет по религиозной пропаганде в 1949 году, Совет по религиозным связям с общественностью в 1963 году и стал Советом религиозных коммуникаторов в 1998 году.

4. Этот период представлен следующими исследователями: Hungerford, E.A. (1952–1988), *Major Emphasis in Church Publicity in a Time of Depression*, Manuscript (Exhibit C), folder History National Religious Publicity Council 1929–1934, box 4, Records: 1952–1988 (88–0630), RPRCC; Niebuhr, R. (1929) *Leaves from the Notebook of a Tamed Cynic*. N.Y.: Richard R. Smith; Crossland, W.F.

Большинство конфессий создавало собственные пресс-бюро, где использовалась трафаретная печать на дубликаторах и mimeо-графах (р. 47). «Они нанимали журналистов для подготовки домашних журналов и распространения религиозной информации в прессе» (р. 49). Собственные отделы по религиозным связям с общественностью потребовали необходимость подготовки собственных кадров — специалистов со знанием основ журналистики и религиозного промоушена.

Уже в 1940-е гг. религиозные PR, особенно религиозная журналистика, выросли как отдельные дисциплины в академических учреждениях, которые взрастили известных религиозных экспертов: Марвина К. Уилбура (*Marvin C. Wilbur*), Джозефа Бойла (*Joseph Boyle*), Джона Л. Фортсона (*John L. Fortson*), Стюарта Харрэла (*Stewart Harral*), Стэнли Стубера (*Stanley Stuber*) и других.

К середине XX в. в США уже не было радикальной оппозиции церковному промоушену

и PR, а только слышались мягкие и робкие голоса сохранения церковного «надлежащего достоинства» (*proper dignity*) в процессе «продвиженчества» (р. 71). В десятилетие 1950-х гг. постепенно исчезли рекламные «трюки», такие как проповедь с каноз и проведение свадеб на воздушных шарах (р. 72), «проповедники прекратили «обвинять всех в том, что они грешники»» (р. 88), но это скорее было рыночное условие — клиент всегда прав, это была новая форма церковного PR.

Со второй половины XX в. начинается четвертая стадия церковной трансформации церковного продвиженчества, так называемая «потребительская ориентация» (*consumer orientation*), которая характеризуется серьезным уровнем маркетинга церковных услуг⁵. Церковные эксперты работали над созданием механизма выявления «ощущаемых потребностей» (*felt needs*) потенциальных клиентов, проводили мотивационный анализ (*Motivation*

(1949) *How to Increase Church Membership and Attendance*. N.Y.: Cokesbury Press; Harral, S. (1945) *Public Relations for Churches*. N.Y.: Abingdon-Cokesbury Press; Pleuthner, W.A. (1950) *Building up Your Congregation; Help from Tested Business Methods*. Chicago: Wilcox & Follett; Cutlip, S.M., Center, A.H. (1982) *Effective Public Relations*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.

5. Послевоенный период трансформации американских церквей представлен: Dobbins, G.S. (1947) *Building Better Churches: A Guide to the Pastoral Ministry*. Broadman Press; Stuber, S.I. (1951) *Public Relations Manual for Churches*. Garden City, N.Y.: Doubleday & Company; Dobbins, G.S. (1951) *The Churchbook: A Treasury of Materials and Methods*. Nashville: Broadman Press.

Research — MR) (р. 97). Для этого использовались демографические обзоры, списки потенциальных клиентов (*Prospect lists*), информационные карты покупателя церковных услуг, привлечение волонтеров для распространения церковных услуг с организацией для них «горячего ужина» (рр. 93-94) т.е. использовалось большинство приемов так называемого «агрессивного маркетинга». Старые термины «списки потенциальных клиентов» и «отдел продаж» ушли из обращения и были заменены новыми — «удовлетворение потребностей» (*meeting needs*) (р. 96), «ощущение потребностей» (*felt needs*) и др.

Экономические успехи США после Второй мировой войны вырастили нового американского потребителя, который желал и новых религиозных услуг. С создания мегацерквей в истории американского религиозного продвиженчества начинается пятая стадия трансформации⁶.

6. Наиболее значительными работами по этому периоду можно считать: Engel, J. F., Norton, H. W. (1975) *What's Gone Wrong with the Harvest?: A Communication Strategy for the Church and World Evangelization*. Grand Rapids: Zondervan Pub. House; Schuller, R. H. (2001) *My Journey: From an Iowa Farm to a Cathedral of Dreams*. San Francisco: HarperSanFrancisco; Loveland, A. C., Wheeler, O. B. (2003) *From Meetinghouse to Megachurch*. Columbia: University of Missouri Press.

Основателем принято считать пастора Роберта Гарольда Шуллера (*Robert Harold Schuller*, 1926–2015), первым основавшего в 1953 г. в округе Ориндж, Калифорния общественную церковь, вмещающую более 1000 чел. с парковкой автомобилей на 1500 мест, расположенную в пригороде у автомобильной трассы (р. 162).

Американская, а в последующем мировая известность пришла к Р. Шуллеру благодаря использованию маркетинговых методов по привлечению в свою церковь неохваченных верой людей среднего класса, которых он назвал клиентами. Понимая, что клиент — всегда прав, Шуллер предоставлял новые и не традиционные услуги, напрямую не связанные с постижением Библии и Бога. Его церковь «походила больше на торговый центр для религии, чем на церковь» (р. 172). На ее площадке выступали лучшие американские и мировые ораторы, музыканты, певцы, гостями были известные представители других конфессий (р. 179). В начале 1960-х гг. Р. Шуллер построил новую церковь, ничем не напоминающую прежние облики церквей — 12-этажную «Башню Надежды» (*Tower of Hope*), автором которой был архитектор Ричард Нейтр (*Richard Joseph Neutra*). Наверху башни был установлен «110-футовый Золотой Крест»,

вокруг башни четыре колокольни (по числу Евангелий в Библии). Внутри помещения на 1000 мест, названного «достойное святилище» (*dignified sanctuary*), были расположены 12 фонтанов (по числу апостолов Иисуса), которые управлялись с кафедры выступавшего. Кафедра проповедника в форме балкона выходила наружу парковой зоны, где могли размещаться до 2500 легковых автомобилей. Посетители могли находиться как в здании, так и в прилегающем парке (или в своем автомобиле), слушая проповедь через громкоговорители. Церковь Р. Шуллера мало чем походила на традиционную церковь. Позднее он открыл Институт церковного роста (*Institute of Church Growth*), где обучались профессиональные миссионеры теориям и методам церковного маркетинга.

Теперь в движении «продвиженчества» было больше не протестантов: католиков, иудеев и других верующих (р. 107). Это в свою очередь способствовало появлению следующей стадии трансформации (шестой) — созданию гражданской религии в США⁷. Новый тренд был

поддержан президентом Дуайтом Дэвидом Эйзенхауэром, затем Конгрессом и ведущими религиозными деятелями Билли Грэмом (*Billy Graham*) и Норманом Винсентом Пилом (*Norman Vincent Peale*), а уже в 1967 г. Р. Белла (*Robert Neelly Bellah*) опубликовал работу «Гражданская религия в Америке», где утверждал, что в американском обществе сложилась независимо от всех религиозных направлений детально разработанная и хорошо институализированная гражданская религия Америки как совокупность общих смыслов, символов, ритуалов, праздников и идей, как новая культурная ценность.

По сути, институт гражданской религии в начале 1980-х гг. положил начало практике считать американские конфессии не религиозными, а бизнес учреждениями. Им отменили освобождение от налогообложения процесса «распродажи религии в розницу» (р. 365), а также сдачу в аренду помещений и странств на территориях церквей (р. 361).

До конца XX в. в традиционных религиозных конфессиях существовали многообразные и противоречивые подходы по использованию бизнес-методов в проповедовании религии, но маркетинговый подход по организации церковной жизни почти никем не оспаривался, как,

7. По этому вопросу лучшие произведения: Bellah, R. N. (1967) "Religion in America", *Daedalus* 96(1): 1–21; Gorski, P. S. (2017) *American Covenant: A History of Civil Religion from the Puritans to the Present*. Princeton University Press.

впрочем, и широкое строительство мегацерквей с их «потребительской ориентацией» на прихожанина как клиента.

В итоге, американцы к началу XXI в. стали менее религиозны, чем в начале XX в. Они еще больше придерживались «автономного индивидуализма», воспевающаяся «самодостаточным, суверенным „я“» (*self-sufficient, sovereign self*), культивируя в себе «нарциссический гедонизм» (*narcissistic hedonism*), оправдывая «редуктивный натурализм» (*reductive naturalism*), где все объяснения сводятся к формулам количественной, предсказуемой естественной причинности, но главное — они стали «придерживаться абсолютного морального релятивизма, когда суждение об истинном и ложном, правильном и неправильном определяется отдельными людьми и культурами» (р. 345).

В разделе «Эпилог» автор монографии утверждает, что в XXI в. американские деноминации продолжили осваивать мелкие сегменты рынка религиозных услуг: появились церкви для ковбоев, любителей музыки кантри и даже церкви для байкеров, в которых «теологически спорные вопросы заменялись более широко приемлемыми аргументами о моральной и социальной справедливости» (р. 363).

При этом нейтральная позиция Дж. Хардина об эволюции

американских церквей в XX в. и «распродаже в розницу» религии в США не позволяет вступить в дискуссию с автором или добавить критический анализ его тезисов. В книге нет авторской оценки трансформации американских церквей за исследуемый период.

Илья Соков

Библиография / References

- Abrams, D.C. (2001) *Selling the Old-Time Religion: American Fundamentalists and Mass Culture, 1920–1940*. Athens: University of Georgia Press.
- Ashley, W. B. (1917) *Church Advertising: Its Why and How: Papers Delivered Before the Church Advertising Section of the Twelfth Annual Convention of the Associated Advertising Clubs of the World*. Philadelphia: Lippincott.
- Bellah, R. N. (1967) "Religion in America", *Daedalus* 96(1): 1–21.
- Crossland, W. F. (1949) *How to Increase Church Membership and Attendance*. N.Y.: Cokesbury Press.
- Cutlip, S. M., Center, A. H. (1982) *Effective Public Relations*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall.
- Dobbins, G. S. (1947) *Building Better Churches: A Guide to the Pastoral Ministry*. Broadman Press.
- Dobbins, G. S. (1951) *The Churchbook: A Treasury of Materials and Methods*. Nashville: Broadman Press.
- Engel, J. F., Norton, H. W. (1975) *What's Gone Wrong with the Harvest?: A Communication Strategy for the Church and World Evangelization*. Grand Rapids: Zondervan Pub. House.
- Gilbert, R. V. (1925) *The Church and Printer's Ink*. New York: Fleming F. Revell Company.

- Gorski, P.S. (2017) *American Covenant: A History of Civil Religion from the Puritans to the Present*. Princeton University Press.
- Harral, S. (1945) *Public Relations for Churches*. N.Y.: Abingdon-Cokesbury Press.
- Hungerford, E.A. (1952–1988) Major Emphasis in Church Publicity in a Time of Depression, Manuscript (Exhibit C), folder History National Religious Publicity Council 1929–1934, box 4, Records: 1952–1988 (88–0630), RPRCC.
- Leach, W.H. (1930) *Church Publicity: A Complete Treatment of Publicity Opportunities and Methods in the Local Church*. Nashville: Cokesbury Press.
- Loveland, A.C., Wheeler, O.B. (2003) *From Meetinghouse to Megachurch*. Columbia: University of Missouri Press.
- Lunden, R. (1988) *Business and Religion in the American 1920s*. N.Y.: Greenwood Press.
- Lunden, R. (1988) *Business and Religion in the American 1920s*. N.Y.: Greenwood Press.
- Moore, R.L. (1994) *Selling God: American Religion in the Marketplace of Culture*. N.Y.: Oxford University Press.
- Niebuhr, R. (1929) *Leaves from the Notebook of a Tamed Cynic*. N.Y.: Richard R. Smith.
- Pleuthner, W.A. (1950) *Building up Your Congregation; Help from Tested Business Methods*. Chicago: Wilcox & Follett.
- Reisner, Ch. F. (1913) *Publicity: The Modern Way to Compel Them to Come In*. New York: Methodist Book Concern.
- Schuller, R.H. (2001) *My Journey: From an Iowa Farm to a Cathedral of Dreams*. San Francisco: HarperSanFrancisco.
- Stelzle, Ch. (1908) *Principles of Successful Church Advertising*. New York: Fleming H. Revell Company.
- Stuber, S.I. (1951) *Public Relations Manual for Churches*. Garden City, N.Y.: Doubleday & Company.



Авторы

НАДЕЖДА АЛЕКСАНДРОВА — доцент Казанского (Приволжского) федерального университета (Казань, Россия). kazan-religioved@yandex.ru

ВИКТОР БАРАШКОВ — доцент кафедры социально-гуманитарных наук и технологий Национального исследовательского Московского государственного строительного университета (НИУ МГСУ); член Ассоциации искусствоведов (Москва, Россия). v.barashkov@gmail.com

РЕНАТ БЕККИН — ведущий научный сотрудник, Институт Африки РАН (Москва, Россия). bekkin@mail.ru

НАТАЛЬЯ БЕРЕНКОВА — доцент Института международных отношений и мировой истории ННГУ им. Н.И. Лобачевского (Нижний Новгород, Россия). natalia.berenкова@gmail.com

ЕВГЕНИЙ КОНОНЕНКО — заведующий сектором искусства стран Азии и Африки Государственного института искусствознания (Москва, Россия). j_kononenko@inbox.ru

ПОЛИНА КОРОТЧИКОВА — старший научный сотрудник отдела Ближнего и Среднего Востока Государственного музея Востока; старший научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва, Россия). poldea3@yandex.ru

МАРИЯ ЛОГИНОВА — независимый исследователь (Москва, Россия). mploginova@rambler.ru

МАРИЯ ЛЮТАЕВА — доцент кафедры философии и религиоведения Владимирского государственного университета имени А.Г. и Н.Г. Столетовых (Владимир, Россия). liutaeva@yandex.ru

МАРИЯ МАСАГУТОВА — старший преподаватель Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»; младший научный сотрудник Центра антропологии религии Европейского университета в Санкт-Петербурге (Россия). mmasagutova@eu.spb.ru

ОЛЬГА МИХЕЛЬСОН — доцент кафедры философии религии и религиоведения Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия). o.mihelson@spbu.ru

Авторы

ПАВЕЛ НОСАЧЕВ — профессор кафедры философии и религиоведения Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (Москва, Россия). pavel_nosachev@bk.ru

РОМАН НУТРИХИН — доцент Северо-Кавказского федерального университета (г. Ставрополь, Россия). nut-roman@yandex.ru

РОМАН ПОПКОВ — доцент Университета ИТМО (Санкт-Петербург, Россия). r-popkov@yandex.ru

ВЛАДИСЛАВ РАЗДЬЯКОНОВ — старший научный сотрудник лаборатории Центр исследования философии и культуры Индии «Пурушоттама» Российского университета дружбы народов им. П. В. Патриса Лумумбы; доцент кафедры истории религий Учебно-научного центра изучения религий Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия). Razdyakonov.Vladislav@gmail.com

СОФИЯ РУБЦОВА — преподаватель кафедры искусствоведения Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина (Москва, Россия). rubtsova-sn@rguk.ru

ЕЛЕНА СТЕПАНОВА — главный научный сотрудник Института философии и права Уральского отделения РАН (Екатеринбург, Россия). stepanova.elena.a@gmail.com

ГОР ЧАХАЛ — художник. mail@chahal.ru

ЕЛЕНА ШАПОВАЛОВА — доцент Центра изучения религии, Российский государственный гуманитарный университет (Москва, Россия). e.sokhina@gmail.com

Authors

NADEZHDA ALEKSANDROVA — Associate Professor, Kazan Volga Federal University (Kazan, Russia). kazan-religioved@yandex.ru

VICTOR BARASHKOV — Associate Professor, Department of Social-Humanitarian Sciences and Technologies, Moscow State University of Civil Engineering (National Research University); Member of the Art Critics Association (Moscow, Russia). v.barashkov@gmail.com

RENAT BEKKIN — Leading Researcher, Institute of Africa Studies, Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia). bekkin@mail.ru

NATALIA BERENKOVA — Associate Professor, Institute of International Relations and World History, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (Russia). natalia.berenкова@gmail.com

GOR CHAHAL — Painter. mail@chahal.ru

EVGENII KONONENKO — Head of the Department of Asian and African Art, State Institute for Art Studies (Moscow, Russia). j_kononenko@inbox.ru

POLINA KOROTCHIKOVA — Senior Researcher, State Museum of Oriental Art; Senior Researcher, State Institute for Art Studies (Moscow, Russia). poldea3@yandex.ru

MARIA LOGINOVA — Independent Researcher (Moscow, Russia). mploginova@rambler.ru

MARIA LYUTAEVA — Associate Professor, Department of Philosophy and Religious Studies, Vladimir State University named after A. G. and N. G. Stoletovs (Vladimir, Russia). liutaeva@yandex.ru

MARIA MASAGUTOVA — Senior Lecturer, HSE University; Junior Researcher, Center of the Anthropology of Religion, European University at St. Petersburg (St. Petersburg, Russia). mmasagutova@eu.spb.ru

OLGA MIKHELSON — Associate Professor, Department of Philosophy of Religion and Religious Studies, St. Petersburg State University (Saint-Petersburg, Russia). o.mihelson@spbu.ru

PAVEL NOSACHEV — Professor, School of Philosophy and Religious Studies, Saint Tikhon's Orthodox University of Humanities (Moscow, Russia). pavel_nosachev@bk.ru

ROMAN NUTRIKHIN — Associate Professor, North Caucasus Federal University (Stavropol, Russia). nut-roman@yandex.ru

ROMAN POPKOV — Associate Professor, ITMO University (Saint-Petersburg, Russia). r-popkov@yandex.ru

VLADISLAV RAZDYAKONOV — Senior Researcher, Center for the Study of Philosophy and Culture “Purushottama”, The Patrice Lumumba Peoples' Friendship University

Authors

of Russia; Associate Professor, Center for the Study of Religion, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia). Razdyakonov.Vladislav@gmail.com

SOFIYA RUBTSOVA — Lecturer, Department of Art History, Russian State University named after A.N. Kosygin (Technology. Design. Art) (Moscow, Russia). rubtsova-sn@rguk.ru

ELENA SHAPOVALOVA — Associate Professor, Center for the Study of Religion, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia). e.sokhina@gmail.com

ELENA STEPANOVA — Principal Research Fellow, Institute for Philosophy and Law, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences (Yekaterinburg, Russia). stepanova.elena.a@gmail.com

Аннотации

Роман Нутрихин. Мистико-теософские влияния в советском изобразительном искусстве (1920–1980 гг.)

Увлечение эзотеризмом в русской художественной среде Серебряного века изучено достаточно хорошо, чего не скажешь об аналогичном явлении в советскую эпоху. Этому помешали известные цензурные ограничения тех лет и вполне понятная скрытность самих мистиков от искусства. Теперь сведения об этом приходится собирать по крупицам в их личных архивах и переписке, а также в мемуарах отдельных мастеров и их близких. Не менее важна принадлежность тех или иных художников к культурным кругам, где шло общение на подобные темы («ериховское движение», кружки вокруг художников-космистов творческой группы «Амаравелла» и др.). Наконец, огромное значение для данных исследований имеет связь ряда художников с соответствующими культурными центрами: с Дарвиновским музеем в Москве, с домом-музеем Максимилиана Волошина в Коктебеле. Данная статья посвящена кругу художников, находившихся в советское время под влиянием мистико-теософских мотивов.

Ключевые слова: изобразительное искусство, скульптура, мистицизм, эзотеризм, теософия, антропософия, СССР, советский.

Виктор Барашков. Религия и искусство в ГДР: христианские церкви как альтернатива официальной культурной политике

Предметом исследования является диалог христианских церквей и современного искусства на примере Германской Демократической Республики (ГДР). Во-первых, такие специфические для Германии структуры, как Евангелические службы по искусству, возникшие еще в 1920-е гг., стали плодотворной площадкой диалога с направлениями искусства, которые государством не поощрялись. Во-вторых, политика ГДР в отношении строительства христианских церквей была противоречивой: с одной стороны, шла поддержка восстановления поврежденных в годы Второй мировой войны церквей, с другой же стороны, было сложно получить разрешение на строительство новых. Государственная программа 1970 — 1980-х годов «Церкви для новых городов» имела во многом прагматические цели. В-третьих, культурная политика ГДР была вполне успешной в создании новой светской гуманистической культуры. Художники в ГДР придерживались широко понимаемого реализма и нередко обращались в своем творчестве к рецепции классических мотивов в живописи, как мифологических, так и религиозных. При этом художники могли придерживаться разных взглядов на религию, быть атеистами. Религиозные мотивы и символы в живописи становились средством выражения экзистенциально значимых вопросов: жизни и смерти, добра и зла; осмысления трагедии Второй мировой войны, ее причин и последствий; передачи политических убеждений художника; осмысления положения художника в современном

обществе. Таким образом, даже в странах «восточного блока» оставался актуальным запрос художников в религиозном осмыслении действительности, а христианские церкви были заинтересованы в диалоге с современным искусством.

Ключевые слова: современное искусство, диалог христианских церквей с искусством, Евангелическая церковь Германии, Евангелическая служба по искусству, ГДР, религиозные мотивы в искусстве, церковная архитектура.

МАРИЯ ЛОГИНОВА. Современное религиозное искусство как способ репрезентации христианства в публичном пространстве на примере лютеранской общины Анненкирхе в г. Санкт-Петербурге

Статья посвящена истории формирования имиджа лютеранской церкви Святой Анны в г. Санкт-Петербурге как медийного пространства, использующего актуальные визуальные образы и приемы современных выставочных технологий для репрезентации идей христианства светской публике. Здание сильно пострадавшей при пожаре 3 декабря 2002 г. церкви, переданное общине в 2013 г., за несколько последних лет стало одной из главных экспозиционных площадок для современного христианского искусства в Санкт-Петербурге, что позволяет привлекать средства для планируемой реставрации кирхи и способствует увеличению числа прихожан. В статье рассмотрены выставочные проекты, состоявшиеся в Анненкирхе с 2017 по 2022 гг., их основные идеи, источники вдохновения и аллюзии на узнаваемые художественные и культурные образы. Опыт Анненкирхе рассматривается в контексте мирового опыта использования современных художественных практик зарубежными христианскими общинами; выявляются сходства и различия в подходах общины церкви св. Анны, определяются ее уникальный стиль и новаторские приемы, позволяющие привлекать все большее число посетителей оригинальных проектов.

Ключевые слова: современное искусство, религиозное искусство, христианское искусство, выставки, протестантизм, Анненкирхе, современная церковь.

НАДЕЖДА АЛЕКСАНДРОВА. Пророческая живопись как форма визуальной культуры пятидесятничества

В центре внимания статьи — пророческая живопись в пятидесятничестве как особый род духовного призвания от Бога в служение искусством и как творческая практика, в которой верующие через живопись вступают в отношения с Богом. Задача статьи — понять, какое место занимает пророческая живопись в визуальной культуре пятидесятничества. Автором рассмотрены эсхатологическая, пророческая, искупительная перспектива искусства в пятидесятническом учении и практике. На основе интервью с участниками мастер-классов пророческой живописи и собранных материалов в блогах пророческих художников автор выявил представления пятидесятнических художников о пророческой живописи, формы пророческой живописи

в пространстве поклонения и значения, придаваемые художниками руководством Святого Духа в творческой деятельности. Используемые автором исследовательские модели для рассмотрения пророческой живописи как спонтанного перформанса поклонения и как формы визуального пророчества позволяют понять, за счет чего практика пророческой живописи обеспечивает ощущения реальности, подлинности действия Святого Духа в жизни верующих.

Ключевые слова: пророческая живопись, пятидесятничество, дары Святого Духа, искусство поклонения, перформанс.

София Рубцова. Дух и материя. Материалы и техники во взаимодействии с христианскими смыслами в отечественном искусстве XXI в.

В статье подробно рассматривается проблема трансляции духовных смыслов с помощью материалов и техник в светском искусстве христианской тематики XXI в. Автор проводит аналогии между ролью материалов и методами работы с ними, их символическим значением в литургическом искусстве и современной христианской культуре. В исследовании анализируются произведения современных художников, созданные как в традиционных для литургического искусства материалах — дереве и металле, так и с использованием современных технологий. На основе как научных трудов, посвященных указанной проблематике, так и интервью художников автор выявляет складывающиеся в современном светском христоцентричном искусстве тенденции: использование руинированных материалов или же современных цифровых инструментов; превалирование выразительности материала над изображением; переосмысление приемов и символов иконы, заимствованных с целью преемственности по отношению к древней культуре. Полученные результаты, с точки зрения автора, позволяют отмечать стремление части современного художественного дискурса к абстрактным формам с использованием элементов иконографий, а также обозначить ориентацию на обновление языка современного искусства в христианском контексте.

Ключевые слова: христианство, христианское искусство, христоцентричное искусство, икона, иконография, современное искусство, материал, художественная техника, религиозный образ, символ, свет.

Гор Чахал. Диалог Церкви и современного искусства: европейский опыт

Несмотря на секуляризацию культуры, диалог церкви и современного искусства в Европе продолжается. Католическая церковь в Европе поддерживает несколько художественных центров современного искусства, находящегося в диалоге с христианством. Идеологию деятельности этих институций можно определить как осторожную попытку ввести христианский дискурс в проблематику современного постсекулярного общества. С 2004 года я принимал участие в некоторых международных проектах этого направления, о которых пытаюсь рассказать в этой небольшой статье.

Ключевые слова: секуляризация, современное искусство, Гор Чахал.

Евгений Кононенко. Моделирование смыслов в современной архитектуре мечети

В статье рассматривается способность архитектуры мечети отражать ряд факторов, факультативных по отношению к религии, в первую очередь — служить инструментом политической риторики. В современной исламской архитектурной практике (в т. ч. в России) получает распространение следование историческим образцам, в которое вкладываются иные смыслы. На примере историзирующего неоосманского тренда в архитектуре Турецкой республики демонстрируется использование мечети для прокламации актуальной доктрины неоосманизма, совмещающей национально-государственную и религиозную идеи. Распространение этого тренда в результате «дипломатии архитектуры» обусловило сужение шкалы формальных поисков при строительстве мечетей на рубеже XX–XXI вв., причем в одни и те же заимствованные архитектурные формы могли вкладываться самые разные идеологические послы (пантюркизм, панисламизм, обращение к национальным традициям). Недавний конкурс проектов Казанской соборной мечети демонстрирует, с одной стороны, попытку ограничить распространение неоосманских форм и создать новый образец национального стиля, а с другой — зависимость от существующих наработок и неспособность архитекторов предложить этим формам внятную альтернативу, которая была бы близка верующим и понятна горожанам. Способность архитектурного образа современной мечети риторически транслировать те или иные смыслы (даже не учтенные заказчиками и архитекторами) оказывается важнее, чем сам факт строительства мечети как культового здания.

Ключевые слова: современная мечеть, неоосманизм, политическая риторика, архитектурные проекты, «дипломатия архитектуры».

Полина Коротчикова. «Живопись Кербелы» как феномен шиитского фигуративного искусства в Иране

Иранский художественный язык отличается особым подходом к изображительности, особенно в вопросе антропоморфных образов. Во многом это связано с особенностями шиитского направления ислама, важную роль в котором играет культ мучеников. Проявлениями его в культурной жизни страны стали театральные постановки и ритуальные шествия, росписи почитаемых мест и живопись на темы священной истории. В XIX в., когда местные традиции входили в активное взаимодействие с модой на европейское искусство, сформировался яркий, сюжетный, эмоциональный тип изображений, наиболее показательной иллюстрацией которого являются полотна, керамические панно, росписи и литографии на тему трагической битвы при Кербеле — важнейшей для шиитской священной истории. Феномен «живописи Кербелы» включает как сюжетные сцены, так и изображения участников сражения и связанных с ним атрибутов и ритуалов. В процессе сложения иконографии указанных событий произошло становление особого, намеренно иллюстративного и фигуративного языка, рассчитанного на максимальный эмоциональный отклик зрителя. После победы Ис-

ламской революции в 1979 г. тема получила новую смысловую нагрузку и продолжает оставаться одной из любимых для художников современного Ирана, приобретая уникальные для мусульманского мира формы. Представляется интересным рассмотреть истоки и поговорить о современных тенденциях религиозного искусства страны на примере «живописи Кербелы», не забывая о непростом вопросе изобразительности.

Ключевые слова: шиизм, религиозное искусство, фигуративное искусство, «живопись кофеев», «живопись Кербелы», Каджары, современное искусство Ирана.

МАРИЯ ЛЮТАЕВА. Религия, детство и гендер: графический роман Маржан Сатрапи «Персеполис»

В статье, выполненной в жанре кейс-стади (*case study*), анализируется ряд аспектов репрезентации феномена религии в графическом романе М. Сатрапи «Персеполис». Выбранный для исследования художественный материал предлагает оригинальную форму наблюдения религии в социально-политическом и культурном контексте Ирана с 1980 по 1994 год, т.е. описываются события Исламской революции (1979), Ирано-Иракской войны (1980–1988) и послевоенного периода в Исламской республике Иран. Выполненный в минималистическом черно-белом стиле автобиографический комикс предоставляет материал для изучения феномена трансформации детской религиозности, предлагает опыт восприятия «живой религии» (*lived religion*), обнаруживает наложение различных культурных кодов: древнеиранского, зороастризма, ислама, христианства, феминистской идеологии, философских идей гуманизма. В фокусе внимания оказываются вопросы личной идентичности, оппозиции добро/зло, свобода/принуждение, свои/чужие, субъективные ожидания / объективные структуры. Доминантой рефлексии о религии становится вопрос правомерности «принуждения». Эта проблематика особенно остро проявляется в визуализации неприятия художницей требований исламского дресс-кода (хиджаб) и предписанного нормативного поведения для женщин. Форма графического нарратива, с одной стороны, обнаруживает бытование «невидимых» форм религии (разговоры с Богом, молитвы, сны, переживания семейной и культурной памяти), с другой — предлагают альтернативную (протестную) официальную версию описания религии в социально-политическом контексте, стремление сохранить и отстоять личностно-значимый образ жизни.

Ключевые слова: М. Сатрапи, графический роман, визуальная риторика, детская религиозность, зороастризм, ислам, женская идентичность.

ОЛЬГА МИХЕЛЬСОН. Феномен религиозного конструирования в японском графическом романе (манге)

Японский графический роман — манга и тесно связанный с ним жанр анимационных фильмов — аниме давно перестали рассматриваться как сугубо коммерческие и не представляющие культурной и научной ценности

феномены. Несомненно испытав влияние западной популярной культуры, манга и аниме при этом вобрали в себя богатую художественную традицию Японии, а послевоенная манга в результате более чем полувекового развития стала значимой частью не только современного японского искусства, но и мировой художественной культуры в целом. При этом востребованность японского графического романа выходит далеко за пределы Японии: манга и аниме имеют множество поклонников по всему миру, в том числе и в России. Одна из примечательных черт этой формы медиа — интерес к религии. Естественно, в манге присутствует множество синтоистских идей и аллюзий; вместе с тем для нее, как и для популярной культуры в целом, характерен религиозный синкретизм, и наравне с буддистскими, даосскими и конфуцианскими образами, столь же ожидаемыми, авторы манги творчески перерабатывают наследие других религий, в первую очередь христианства. Между тем, художники манги конструируют свои собственные религиозные сюжеты и целые религиозные системы, причем эти вымышленные религии не просто сюжетно важны. Они представляют научный интерес, отражая значимые религиозные процессы, происходящие в обществе, и оказывая косвенное влияние на современную религиозность. Статья посвящена исследованию религиозного конструирования в творчестве авторов манги и аниме, особое внимание уделяется природной религии Хайо Миядзаки, реактуализирующей древние японские традиции.

Ключевые слова: религия в манге и аниме, природная религия, Миядзаки, синтоизм, религия и популярная культура.

Роман Попков. «Радикально новый взгляд на Павла», или «Павел в рамках иудаизма»: истоки, влияния, идеи

В статье рассматриваются реконструкции взглядов Павла на Закон, отношения между евреями и язычниками, искупление. Эти реконструкции были сделаны членами движения «Радикально новый взгляд на Павла/Павел в рамках иудаизма» (*The radical new perspective on Paul/Paul within Judaism*) в конце XX — начале XXI века. Данное движение берет свое начало в новых взглядах на иудаизм эпохи Второго Храма. Базис «Радикально нового взгляда на Павла» включает следующие положения: Павел оставался полноценным евреем, даже будучи последователем Иисуса; Павел также оставался соблюдающим Тору; Павел писал свои послания неевреям и адресовал свое Евангелие о еврейском Мессии язычникам; Павел воспринимал человечество как состоящее из двух частей: евреев и неевреев, даже если они объединены в Мессии; Павел также жил в состоянии эсхатологической напряженности, когда последние времена и мессианская эпоха наступят в ближайшем будущем. При этом Павел считал себя причастным к событиям, которые приведут к спасению всего мира. Еврейское происхождение и идентичность Павла — это неотъемлемый элемент его самопонимания как апостола Христа для язычников. Он специально занимается *проблемой язычников*. Дебаты Павла о язычниках и обрезании можно понять как внутренние еврейские дебаты о том, как включить неевреев

в еврейские собрания. Всякий раз, когда Павел говорит что-то негативное о Законе, это всегда касается отношения язычников к Закону, а не евреев. Павел предлагает способ сохранить особенности своей этнической и религиозной идентичности, не отрицая этническую и религиозную идентичность других. *Радикальный* Павел проповедует более радикальную форму *иудаизма для язычников*, чем когда-либо предлагали синагоги диаспоры. Ученые, придерживающиеся рассматриваемой точки зрения, рассматривают тексты не *на фоне* иудаизма Второго Храма, а *как* тексты иудаизма Второго Храма.

Ключевые слова: библеистика, раннее христианство, Новый Завет, Павел, Закон, Тора, Израиль, иудаизм Второго Храма.

НАТАЛЬЯ БЕРЕНКОВА. «Сильный верующий лучше слабого»: сила и власть в идеях Мухаммада Хусейна Фадлаллы о международных отношениях

Статья посвящена взглядам ливанского шиитского богослова Мухаммада Хусейна Фадлаллы (1935–2010 гг.) на природу международных отношений в XX веке. В частности, рассматриваются его размышления о понятии силы в международной политике и роли этого фактора в определении места исламских стран на международной арене. В статье в основном анализируются две работы М. Х. Фадлаллы «Ислам и логика силы» и «Желание власти», в которых он обращается к определению природы силы и ее практическому воплощению в существующем политическом мироустройстве. Как исламский богослов, М. Х. Фадлалла не помещал религию в сферу частного, отводя ей большое место в общественной жизни. Он сформулировал концепцию динамического ислама, опирающегося на исторический контекст и баланс между сильным и слабым, которые находятся в постоянной борьбе. Такой ислам способствует сопротивлению угнетенных. При этом важнейшей составляющей силы является ее нематериальная сторона, выраженная в духовной силе отдельных верующих и сплоченности общества на основе единых идей и целей.

Ключевые слова: шиизм, ислам, международные отношения, сила, Фадлалла, Ливан, исламское сопротивление.

МАРИЯ МАСАГУТОВА. «Цена вопроса — жизнь вечная»: конструирование моральной личности и механизмы компромисса в общине трезвенников Братца Иоанна Чурикова

Настоящая статья посвящена процессу построения моральной личности в общине духовных христиан-трезвенников Братца Иоанна Чурикова. Материалы для статьи собраны в ходе полевой работы в период с 2019 по 2023 годы путем включенного наблюдения, онлайн-этнографии и интервьюирования информантов. Процесс построения новой моральной личности начинается с момента обращения и, в идеальном варианте, продолжается на протяжении всей жизни трезвенника. Значимым фактором для моих информантов является разделяемая ими концепция Трезвости, подразумева-

ющая, с одной стороны, строгое следование ряду правил, а с другой, понимаемая трезвенниками как учение, несущее исцеление души и тела, а также другие духовные и материальные блага. При этом в учении можно выделить два уровня ограничений, различающихся по строгости, и это связано с механизмами компромисса, позволяющими последователям Братца постепенно и осмысленно совершенствоваться в вере. Статья посвящена именно этим механизмам компромисса и допущений, дающих трезвенникам возможность вернуться в сообщество даже после нарушения обетов Трезвости.

Ключевые слова: антропология религии, антропология морали, чуриковцы, трезвенники, моральная личность.

About the Journal

STATE, RELIGION AND CHURCH
in Russia and Worldwide

1(42) 2024

Established in 1968.

Academic peer-reviewed journal devoted to the interdisciplinary scientific study of religion.

The journal is published quarterly under the aegis of the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration.

Indexed in *Scopus*, *Web of Science* and *ATLA Religion Database*.

Address:

Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
Editorial office of the journal "State, Religion and Church in Russia and Worldwide"

84, Vernadskogo pr.

119606 Moscow. Russia

E-mail: religion@ranepa.ru

Web-site: <https://religion.ranepa.ru/home/>

EDITORIAL STAFF: Dmitry Uzlaner, Alexander Agadjanian,

Alexander Kyrlezhev, Sofya Ragozina, Sergey Goryunov.

EDITORIAL BOARD: Alexey Appolonov, Alexey Beglov, Nadezhda Beliakova,

Vladimir Bobrovnikov, Olga Vasil'eva, Galina Vdovina, Alexander Verkhovsky,

Victor Garadja, Gasan Guseinov, Ivan Davydov, Veronika Kravchuk,

Remir Lopatkin, Roman Lunkin, Vladimir Malyavin, Alexander Pavlov,

Alexander Panchenko, Vasiliy Pinkevitch, Evgeniy Rashkovsky, Roman Svetlov,

Nikolai Shaburov, Mikhail Smirnov, Evgenia Tokareva, Marianna Shachnovich,

Alexey Yudin.

INTERNATIONAL COUNCIL: Renat Bekkin (Sweden), Mirko Blagojević (Serbia),

Rajeev Bhargava (India), Jean-Paul Willaime (France), Vasilios Makrides

(Germany), Adrian Pubst (UK), Jonathan Sutton (UK), Eugenia Fediakova

(Chile), Alexander Filonenko (Ukraine), David Chidester (South Africa),

Chrissy Stroop (USA).

ГОСУДАРСТВО
РЕЛИГИЯ
ЦЕРКОВЬ
в России и за рубежом

1²⁰²⁴
[42]

Учредитель:
Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ

ISSN 2073-7203 (PRINT), 2073-7211 (ONLINE)
В системе РИНЦ № 09-04 / 09-16

119606, г. Москва, просп. Вернадского, д. 84
Редакция журнала «Государство, религия, церковь в России
и за рубежом»

E-mail: religion@ranepa.ru

Подписано в печать
Формат 70×100/16
Тираж 400 экз. Усл. печ. л. 23,2
Изд. № 884. Заказ № 884

Отпечатано в типографии
119571, Москва, пр-т Вернадского, 82-84

I S S N 2 0 7 3 - 7 2 0 3



9 772073 720000