

А. Е. Никифорова

Гендерный аспект в творчестве прерафаэлитов

Творчество художников-прерафаэлитов, неразрывно связанное с их личной жизнью, отражает не только основные гендерные взаимоотношения викторианской эпохи, но и способствует их трансформации. Традиционные для викторианского общества идеальные, порочный и страдающий образы женщин трактуются художниками-прерафаэлитамми Данте Габриэлем Россетти, Джоном Эвереттом Миллесом, Уильямом Холманом Хантом, Уильямом Моррисом и Эдвардом Берн-Джонсом в зависимости от их морально-нравственных и эстетических установок. Личная жизнь художников, выходящая за рамки общепринятых норм, дает свободу в интерпретации архетипических образов. Также прерафаэлиты возвращают идеальные женских образы как в повседневной жизни, так и в творчестве, сопоставляя и сращивая реальных моделей с героинями древнегреческой мифологии, «Новой жизни» Данте Алигьери, «Смерти Артура» Томаса Мэлори, поэзии Альфреда Теннисона.

Ключевые слова: гендер, гендерные стереотипы, викторианская мораль, женские образы, трансформация, Теннисон, Мэлори

Anna E. Nikiforova

Gender Aspect in the Pre-Raphaelite Art

The Pre-Raphaelite art, intimately associated with the artists' personal life, reflects the main gender relations of the Victorian era and its transformations. Ideal, vicious and suffering types of women inherent to the Victorian society are interpreted by the Pre-Raphaelite artists Dante Gabriel Rossetti, John Everett Milles, William Holman Hunt, William Morris and Edward Burne-Jones, in accordance with their moral and aesthetic views. The personal life of the artists pushes the boundaries of agreed standards and gives freedom in interpretation of archetypical images. Pre-Raphaelites also cultivate ideal female images in everyday life and in art, comparing and incorporating their real models with the characters from *The New Life* by Dante Alighieri, *Le Morte d'Arthur* by Sir Thomas Malory, and Alfred Tennyson's poetry.

Keywords: gender, gender stereotypes, Victorian morality, the Pre-Raphaelite woman, transformation, Tennyson, Malory

DOI 10.30725/2619-0303-2022-1-75-80

Прерафаэлитизм укладывается во временные рамки правления королевы Виктории, ставшего временем формирования викторианской морали. Как справедливо отмечает профессор Салли Митчел, понятие викторианская мораль зачастую имеет негативные коннотации и подразумевает под собой ханжеское поведение, лицемерие, сексуальное подавление и жесткий общественный контроль [1, р. 259], что вне всяких сомнений было характерно для викторианского общества и мотивировалось стремлением к высокой нравственности, порядку, соблюдению приличий в публичной среде. Также это время трансформации и разрушения нормативных взаимоотношений мужчины и женщины как в частной жизни художников-прерафаэлитов, так и в обществе в целом. Круг прерафаэлитов создал новый код межгендерных взаимоотно-

шений, воспринимавшийся первоначально как скандальный и впоследствии утвердившийся в качестве правила в жизни артистических кругов. Художники не выстраивали отношения с женщинами по принципу полного равноправия, они стремились к возвращению идеальных женских образов в жизни, последовательно воплощая их в творчестве.

Уильям Холман Хант полагал возможным спасти от падения, дать образование и жениться на Энн Миллер – девушке из трущоб, которая не оценила его усилий. Джон Эверетт Миллес стал причиной расторжения неконсумированного брака художественного критика Джона Рескина и Эфимии Чалмерс Грей. После скандального бракоразводного процесса художник женился на ней. Данте Габриэль Россетти полюбил девушку, работавшую в шляпной

мастерской. Элизабет Сиддал стала моделью прерафаэлитов, впоследствии художником и поэтом. Уильям Моррис женился на дочери конюшего Джейн Берден, которой более всех моделей прерафаэлитов из низших слоев удалось приблизиться к образу респектабельной леди.

Полотна прерафаэлитов, увлеченных романом Томаса Мэлори «Смерть Артура», поэзией Альфреда Теннисона, интерпретировавшего предания о короле Артуре и рыцарях Круглого стола в социокультурном контексте викторианской эпохи, зачастую выдают преклонение художниками перед своими моделями, что выходит за рамки рационального и прагматического отношения к женщине, присущего викторианской эпохе. Творчество художников то поддерживает, то разрушает гендерные стереотипы того времени, отображая переходную фазу развития межгендерных отношений.

Официальные воззрения на женщину тяготели к архетипизации женских образов. Историк Дженет Х. Мюррей выделяет три типа женских образов, доминировавших в культуре викторианской Англии: идеальный, включающий образы счастливой матери, заботливой дочери, стыдливой невесты; порочный, представленный образами дерзкой служанки и проститутки; и страдающий – голодная швея, гувернантка, прозябающая в одиночестве [2, с. 10].

Прерафаэлитам в той или иной мере удалось в своем творчестве репрезентировать эти типы. Тем не менее, воплощая общепринятые женские образы, художники зачастую отступали от правил. Образу идеальной викторианской жены соответствует изображенная на полотне Уильяма Холмана Ханта «Детский праздник» супруга индустриального магната, покровителя прерафаэлитов Томаса Фэрбэрна. Ее можно воспринимать как живописное воплощение «ангела в доме». Эллисон Фэрбэрн кажется вполне счастливой. Она занимает центральное место в общей композиции, на ней – закрытое серебристое платье, сковывающее ее движения. Закрытое платье героини «Детского праздника», символизирующее неприкосновенность ее тела, отсылает к роману Джона Голсуорси «Собственник», события которого разворачиваются в позднюю викторианскую эпоху и посвящены супружеским отношениям Сомса Форсайта и его жены Ирэн. Где, напротив, «неизъяснимое чувство превосходства над большинством знакомых, жены которых,

обедавая дома, ограничивались домашними платьями или закрытыми вечерними туалетами» дает собственнику открытое платье завоеванной им жены. [3, с. 70].

Героиня полотна Хата не контактирует со своими многочисленными детьми. Аллея древних деревьев в поместье Фэрбэрнов становится скорее условной декорацией для социального позиционирования женщины, застывшей в искусственной позе возле изысканно сервированного столика. На картине мы видим не женщину и мать, а некий викторианский идеал женщины. Безупречное соответствие одобряемой социумом роли заставляет задуматься о реальных чувствах миссис Фэрбэрн.

Помимо репрезентации сложившихся клише прерафаэлиты начинают отображать в своем творчестве многообразные проблемы, с которыми сталкивались не только «низшие классы», но и сами художники и люди их круга в повседневной жизни. Переживание своих жизненных невзгод Форд Мэдокс Браун – художник, стоявший у истоков прерафаэлитизма, воплощает в картине 1852–1855 гг. «Прощание с Англией». Браун, испытывавший материальные трудности, обдумывал отъезд всей своей семьи в Индию. На полотне он изображает супружескую пару среднего класса. Людей, «достаточно образованных, чтобы ценить то, от чего они сейчас отказываются, и при этом ограниченных в средствах достаточно для того, чтобы смириться с дискомфортом от пребывания на судне, рассчитанном на один класс» [4].

Картина выполнена в прерафаэлитском стиле с пристальным вниманием к деталям. Все в совокупности дает ощущение того, что события происходят в режиме реального времени. Художник изображает на картине себя и свою вторую жену Эмму. Женщина поддерживает мужа в трудные минуты расставания с родиной. Одной рукой она держит ладошку ребенка, а другой сжимает ладонь мужа. Она бесстрастно смотрит вперед. Браун описал картину в каталоге так: «Муж с горечью размышляет о разбитых надеждах и об отрыве от всего, за что он боролся. Горе молодой жены менее жестоко и возможно связано с расставанием с несколькими друзьями ранних лет. Круг ее любви переезжает вместе с ней» [5, р. 90]. Форд Мэдокс Браун представляет женщину как спутницу мужчины в несчастье, показывает скорбную выносливость героини, терпение перед лицом горестей и невзгод.

Обращаясь к проблеме проституции, прерафаэлиты создают полотна, отражающие их этические и эстетические установки. Экономический и моральный аспекты зачастую отступают на второй план, художников волнуют чувства женщин, ступивших на этот путь. Так картина Данте Габриэля Россетти «Найденная» 1853 г. иллюстрирует драматический момент, когда фермер по пути на рынок встречает свою первую любовь, ставшую в Лондоне проституткой. Девушка теряет сознание в при встрече с ним. Ее накидка имеет сходство с сетью, брошенной на ягненка, и символизирует ловушку, в которую попала героиня. Художника в большей степени интересуют чувства героев, чем социальная подоплека. Зритель становится свидетелем конкретного события, в котором важен отнюдь не назидательный посыл, а нечто другое – невыносимость встречи, ужас осознанной невозвратности былых отношений.

На полотне «Проснувшаяся стыдливость» художник запечатлевает момент, когда содержанка, взволнованная песней на стихи Томаса Мура «Часто в тиши ночной», высвобождается из объятий своего жизнерадостного любовника. Ханту удается передать опыт духовного пробуждения женщины, осознавшей утрату невинности. Она, кажется, готова выпорхнуть в залитый солнцем сад из комнаты, символизирующей нравственную ловушку, где по полу разбросаны спутанные нити, кошка ловит птичку, лакированная мебель отталкивает своей новизной.

Ранее в 1853 г. художник создал картину «Светоч мира», созвучную с полотном «Пробудившийся стыд». Художественный критик Джон Рескин напишет о ней так: «Христос предстоит пред крепко запертой дверью души человеческой, порог зарос сорными травами, терновником, крапивой и бесплодными злаками... Когда Христос входит в человеческую душу он приносит с собою двоякий свет – свет совести, озаряющий прошлый грех, и свет мира и надежды на спасение». «Зловещее красное пламя фонаря освещает лишь запертую дверь... Сияние вокруг его (Христа) головы, наоборот, говорит о том, есть надежда на спасение...». Описание полотна согласуется с цитатой из Библии, сопровождавшей картину: «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со Мною» [6, с. 201, 209].

По сути, именно этот призыв обращен к молодой содержанке, и формально картина считалась призывом к спасению через веру. Художник прочерчивает путь к духовному спасению, из безвкусно обставленной комнаты-западни, от которой веет вульгарностью нувориша, в солнечный сад, виднеющийся в окне и символизирующий духовное преображение [7].

Героиня картины «Пробудившийся стыд» в неглиже с распущенными волосами и шалью, повязанной вокруг бедер, представляет полную противоположность respectable миссис Фэрбэрн с картины «Детский праздник». Так художник воплощает два полярных доминирующих типа женщин викторианской Англии – добродетельную жену и падшую женщину.

Элизабет Сиддал становится живым примером перевоплощения из «страдающего» типа в образ женщины-творца. Несмотря на ее талант и граничащую с обожествлением любовь Россетти, ее социальное положение осталось двойственным. Художник не спешил сделать предложение Элизабет. И это во многом обусловило ее раннюю смерть от передозировки лауданума. Незамужняя женщина воспринималась викторианским обществом как маргинальный социальный субъект. В 1869 г. промышленный магнат Уильям Грег в статье «Почему женщины не у дел?» (*Why are Women Redundant?*) написал, что «незамужние женщины представляют собой проблему, которая должна быть решена, как излечены болезнь и аномалия» [8, р. 1].

На своих полотнах и в стихах Россетти провозглашает любовь к Элизабет-Беатриче, следуя за Данте Алигьери. Более всего художника интересует аспект трагической любви героев «Новой жизни». В память об Элизабет в 1863 г. Россетти создал картину «Беатриче Благословенная». На переднем плане полотна изображена Беатриче, погруженная в транс. Белый голубь приносит на ее раскрытые ладони мак. На заднем плане полотна изображен Данте и аллегорическая фигура Любви с пламенеющим сердцем. [9, р. 19]. На наш взгляд, эта картина является итогом борьбы Эроса и Танатоса в жизни героев. Она повествует о смерти любви, торжестве духа над материальным миром. Образ Элизабет становится в некотором смысле бесплотным, таким, каким мы знаем его по дневникам и картинам художников, воспевающих женщину, чьи

внутренние силы и физическое здоровье постепенно истаивают.

Интересно то, что в фильме 1867 г. о жизни Россетти «Ад Данте» режиссер Кен Рассел развенчивает мифы о взаимоотношениях художника и Элизабет Сиддал. Первый кадр фильма Рассела посвящен эксгумации трупа Лиззи, произведенной Россетти для того, чтобы достать томик стихов, положенных им в порыве отчаяния в гроб с телом жены. Перед зрителем предстает скелет Элизабет, тогда как по версии одного из мифов, сложившихся вокруг взаимоотношений художника и его модели, ее тело осталось нетленным. В фильме мисс Сиддал предстает перед нами не столь возвышенной и прекрасной, как о ней принято говорить, а недалекой девушкой, которая, «следуя инстинктам своего класса», во что бы то ни стало хочет стать женой художника. Но она не достаточно респектабельна для «самовлюбленных Россетти», которые не могут принять в свою семью девушку из шляпной мастерской. Также Кен Рассел подвергает сомнению и талант Лиззи. Потеря ребенка ухудшает её состояние. Она превращается в «истеричку, пристрастившуюся к опиуму», ревнующую мужа к Джейн Моррис.

Чувства Россетти к Джейн Моррис – супруге прерафаэлитов второй волны Уильяма Морриса, скорее можно назвать одержимостью, чем любовью. Она становится моделью для картин «Персефона», «Пия Таломей», «Пандора». Художник создаёт мифологические образы, транслируя таким образом драматические события собственной жизни.

И все же в контексте изучения социокультурной обстановки викторианской Англии нам интересны два «средневековых» образа: Изольды и королевы Гвинеvры, женщин, изменивших своим мужьям и ставших популярными в викторианской Англии благодаря работам Россетти и прерафаэлитов второй волны, а также «Королевским идиллиям» Альфреда Теннисона. Поэт интерпретирует роман Томаса Мэлори «Смерть Артура», руководствуясь собственными эстетическими и морально-этическими принципами. По мнению Теннисона, именно прелюбодеяние Гвинеvры становится причиной разрушения идеального государства, созданного королем Артуром.

Прерафаэлиты же сфокусированы на чувствах героев. Джейн Моррис позирует для фрески «Неудача сэра Ланселота в достижении Святого Грааля». Между Девой

Святого Грааля, сопровождаемой ангелами, и спящим рыцарем стоит королева, чьи руки переплетаются с ветвями яблони. Художник раскрывает тему преступной, греховной любви и ее духовных последствий.

На единственной картине Уильяма Морриса 1857 г. «Прекрасная Изольда», изображена героиня романа Мэлори, токсующая по удаленному от двора короля Марка Тристану. Программное произведение Уильяма Морриса, определившее всю его дальнейшую профессиональную деятельность, предугадывает и его судьбу. В комнате в «средневековом» стиле находятся те вещи, которые будет производить фирма «Моррис, Маршал, Фолкнер и Ко». Мы видим гобелен и изразцы, предметы, вдохновлявшие дизайнера, например, средневековый манускрипт, и женщину, чье платье и внешность идеально сочетаются с интерьером. Эта картина декларирует стилистическое единство, присущее стилю модерн.

Складывается ощущение, что в своей модели каждый из художников видел близкие ему по духу и соответствовавшие романтическим представлениям образы, за которыми утрачивался образ самой Джейн Моррис. На фотографии 1874 г. она предстает уставшей и мрачной женщиной, переживающей не самый простой период своей жизни. Как и в случае с Элизабет Сиддал встает вопрос, любил Россетти реального человека или же свои идеализированные представления о нем.

Для Уильяма Морриса погружение в мир легенд становится способом эскапизма, бегства от индустриального мира, его привлекает высокий жанр, аура далекого прошлого. Тем не менее, Моррис не просто бежит в мир иллюзий от дымящих фабричных труб, как многие художники круга прерафаэлитов. Моррис-социалист пытался реформировать мир, Моррис-человек и мужчина бросил вызов викторианской морали. Об этой, почти что бесплодной, борьбе говорят поэма «Защита Гвинеvры», утопия «Вести ниоткуда», Красный дом в Бэкслихис, его мастерские, «средневековая» красавица-жена – дочь конюшего.

Анализируя его творчество можно сделать вывод, что художник предчувствовал свою личную драму, осознавая последствия своего брака. Женившись на красивой, но совершенно необразованной женщине из среды, где «проповедовались» отнюдь не мораль и нравственность, про-

меняв буржуазное общество, из которого он происходил, на богему, Моррис невольно стал заложником собственного внутреннего благородства и социалистических устремлений. Впрочем, в некрологе Джейн, напечатанном в «Таймс», говорилось: «Она стала известной против своей воли благодаря необыкновенной красоте... Весь мир знает ее, словно сделанную из слоновой кости с копной темных волос, утонченными чертами лица, прекрасными руками, большими серыми глазами. Только близкие друзья знали ее доброту, здравомыслие и девчоночью жизнерадостность, которые она сохранила в себе до конца своих дней» [10, р. 6].

Не менее интересны нам в контексте данной темы жизнь и творчество прерафаэлиты Эдварда Коли Берн-Джонса. Его картины «Клара и Сидония фон Борк», по мнению Элизабет Приттиджон, иллюстрируют два противоположных образа в викторианской культуре. Персонажи романа Мейнхольда «Сидония фон Борк, монастырская колдунья» изображены художником XIX в. для того, чтобы выразить гендерный стереотип современности – восприятие викторианским обществом женщины либо как мадонны, либо как блудницы. Перед нами предстают роковая женщина и невинная жертва. Мрачной красавице, погубительнице рода померанских герцогов Сидонии противопоставлена скромная Клара. Приттиджон также акцентирует внимание на том, что на полотнах доминируют женские фигуры, вместе они создают некий новый завершённый мир, в котором нет места мужскому доминированию, в котором женщины могущественны и самодостаточны, что становится неким вызовом викторианскому обществу. [11, р. 211].

Интересно то, что сам Берн-Джонс для своих семейных отношений избрал «ангела в доме», дочь приходского священника Джорджиану Макдональд, которая позировала ему для образа Клары. Как отмечает Дебора Манкоф, Джорджиана обладала всем качествами идеальной викторианской жены – здравым смыслом, острым умом, преданностью, она поддерживала Берн-Джонса в сложные моменты его жизни, пережив с мужем финансовые трудности, его болезнь и депрессию. Берн-Джонс же, нашедший в жене скорее товарища, нежели музу, полюбил гречанку Марию Замбако. С ее орлиными чертами лица, белой кожей, копной рыжих волос была идеальной моде-

лю для картин на мифологические сюжеты. В 1870 г., художник создал два полярных женских образа – портрет жены и Марии. Несмотря на несходство образов, обе эти женщины становятся жертвами мужчины. Одна из них отдала свою юность и страсть женатому человеку, а другая положила жизнь на алтарь служения мужу-художнику. [12, р. 56, 78, 86].

Отметим, что брачные отношения творческих личностей круга прерафаэлитов были далеки от стандартов, продиктованных Викторианской эпохой, хотя, быть может, никто из них не желал осознанно ниспровергать и отменять их. Общество же было не готово принять несовершенство или несоответствие творческих людей викторианским идеалам.

Картина Миллеса «Марианна» представляет радикально новый взгляд на женщину. Полотно, созданное на пике раннего прерафаэлитизма, становится иллюстрацией кульминационного момента одноименной поэмы Альфреда Теннисона. Поэт акцентирует внимание на чувствах шекспировской героини, утратившей наследство и покинутой ее возлюбленным, наместником Венского герцога Анджело. Каждый раз, глядя в окно, она видит мрачное отражение собственных переживаний в явлениях природы. На картине изображена девушка в средневековом платье. Но, несмотря на «историзм», при взгляде на полотно возникает ощущение модернизации темы. Миллес иллюстрирует момент поэмы, когда Марианна наиболее болезненно переживает то, что ее возлюбленный, вероятнее всего, не придет.

Художник трактует образ с присущей прерафаэлитам психофизической конкретизацией эмоционального состояния. Поза героини – современницы художника – может прочитываться как выражение страданий чувственной женщины и как проявление нереализованного сексуального желания. Художнику важно подчеркнуть гендерную специфику чувств героини.

Прорабатывая детали интерьера, Миллес, по мнению исследователя творчества прерафаэлитов Э. Приттиджон, выступает скорее в роли ученого, и его полотно отличается скрупулезным запечатлением увиденного, будь то тщательно прорисованные складки на скатерти или пейзаж за окном. Марианна стоит напротив витража, изображающего Благовещение. Взгляд ангела с витража устремлен не на

Деву Марию, а на Марианну, что, возможно, намекает зрителю на благоприятное разрешение драматической ситуации [11, р. 12–13]. Антураж в работе Миллеса отсылает нас к прошлому и будущему изобразительности, тогда как героиня живет исключительно настоящим моментом, и проявление ее страданий демифологизирует женщину.

Подводя итоги, отметим, что, обращаясь к средневековым легендам и мифам, художники выражали проблемы и тщания своих современниц, делая акцент на чувственности женского тела, что в викторианскую эпоху являлось табуированной темой. Художники вплотную подошли к темам адюльтера, развода, сексуальности и смерти, не обсуждавшимся напрямую в викторианском обществе.

При этом прерафаэлиты были склонны к идеализации женщин, с которыми они вступали в связь или брак. Прерафаэлитам удалось привнести дух раскрепощенности не только в свои полотна. Сам образ жизни художников предвосхищает нравы конца века и даже более поздние тенденции в жизни европейской богемы. Помимо прочего художники создали вокруг себя прототип медийной среды, присущий эпохе доминирования массмедиа.

Список литературы

1. Mitchell S. *Daily Life in Victorian England*. Westport, Conn.; London: Greenwood Press, 1996. 311 p.
2. Коути Е., Гринберг К. *Женщины Викторианской Англии: от идеала до порока*. Москва: Алгоритм, 2017. 320 с.
3. Голсуорси Дж. *Сага о Форсайтах*. Москва: Известия, 1958. Т. 1: Собственник Интерлюдия; Последнее лето Форсайта. 372 с.
4. Brown F. M. *The Last of England* // Tate. URL: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/brown-the-last-of-england-n03064> (дата обращения: 11.12.2021).
5. Barringer T. *Reading the Pre-Raphaelites*. New Haven; London: Yale Univ. Press, 1999. 176 p.
6. Рескин Дж. *Искусство и действительность / пер. с англ. О. М. Соловьева*. Москва: типолит. т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1900. 319 с.
7. Hant W. H. *The Awakening Conscience* // Tate. URL: [https://www.tate.org.uk/art/artworks/hunt-the-](https://www.tate.org.uk/art/artworks/hunt-the-awakening-conscience-t02075)

[awakening-conscience-t02075](https://www.tate.org.uk/art/artworks/hunt-the-awakening-conscience-t02075) (дата обращения: 8.12.2021).

8. Poovey M. *Uneven Developments: The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2009. 296 p.
9. Harrison C., et al. *The Pre-Raphaelites and Italy*. Oxford; Farnham, Surrey: Ashmolean Museum, 2010. 217 p.
10. Marsh J. *Rossetti's Obsession: Images of Jane Morris*. Bradford: Bradford Museums and Art Galleries, 2014. 64 p.
11. Prettejohn E. *The Art of the Pre-Raphaelites*. London: Tate Publ., 2000. 306 p.
12. Mancoff D. N. *Flora Symbolica: Flowers in Pre-Raphaelite Art*. Munich; London; New York: Prestel, 2003. 96 p.

References

1. Mitchell S. *Daily Life in Victorian England*. Westport, Conn.; London: Greenwood Press, 1996. 311.
2. Cooty E., Greenberg K. *Women of Victorian England: from ideal to vice*. Moscow: Algorithm, 2017. 320 (in Russ.).
3. Galsworthy J. *The Forsyte Saga*. Moscow: Izvestia, 1958. 1: *Owner of the Interlude; Forsythe's last summer*, 372 (in Russ.).
4. Brown F. M. *The Last of England*. Tate. URL: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/brown-the-last-of-england-n03064> (accessed: Dec.11.2021).
5. Barringer T. *Reading the Pre-Raphaelites*. New Haven; London: Yale Univ. Press, 1999. 176.
6. Ruskin J.; Solovyova O. M. (transl.). *Art and reality*. Moscow: typolit. partnerships I. N. Kushnerev and K°, 1900. 319 (in Russ.).
7. Hant W. H. *The Awakening Conscience*. Tate. URL: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hunt-the-awakening-conscience-t02075> (accessed: Dec.8.2021).
8. Poovey M. *Uneven Developments: The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 2009. 296.
9. Harrison C., et al. *The Pre-Raphaelites and Italy*. Oxford; Farnham, Surrey: Ashmolean Museum, 2010. 217.
10. Marsh J. *Rossetti's Obsession: Images of Jane Morris*. Bradford: Bradford Museums and Art Galleries, 2014. 64.
11. Prettejohn E. *The Art of the Pre-Raphaelites*. London: Tate Publ., 2000. 306.
12. Mancoff D. N. *Flora Symbolica: Flowers in Pre-Raphaelite Art*. Munich; London; New York: Prestel, 2003. 96.

Л. О. Свиридова

Близнецный миф в памятниках восточнохристианской письменности

В статье выявляется пласт архаических образов и представлений, связанный с мифологическим мотивом двойничества, в памятниках восточнохристианской постканонической письменности. Христианская интерпретация мифологемы близнецства исследуется на основе анализа семантической структуры восточнохристианских текстов, в первую очередь текстов, посвященных агиографии святого апостола Фомы, и других древнерусских письменных памятников. Ряд рассматриваемых источников имеет статус литургических текстов. Обнаруживаются такие мифопоэтические парадигмы, как сходство в жизнеописании близнецов, телесные маркеры близнецства, мотив противостояния двойников: героя и трикстера, женская ипостась близнеца, мифопоэтика имени и числовой символики. Рассматривается евхаристическая символика жеста касания, ставшая ключевой в восточнохристианской образности.

Ключевые слова: восточнохристианские письменные памятники, близнецный миф, мифопоэтика, мифологема, структурная герменевтика

Lyubov' O. Sviridova

The Twin Myth in the East Christian manuscripts

The article reveals a layer of archaic images and representations associated with the mythological motif of twinning in the East Christian post-Canonical manuscripts. The Christian interpretation of the mythologem of twinning is investigated based on the analysis of the semantic structure of Eastern Christian texts, in the first place - the texts devoted to the hagiography of St. Thomas, and other Old Russian manuscripts. A number of the sources under consideration have the status of liturgical texts. Such mythopoetic paradigms as similarity in the biography of twins, bodily markers of twinhood, the motif of the confrontation of twins: the hero and the trickster, the female hypostasis of the twin, the mythopoetic of the name and numerical symbolism are revealed. The Eucharistic symbolism of the touch gesture, which has become key in Eastern Christian imagery, is considered.

Keywords: East Christian manuscripts, the twin myth, mythopoetics, mythologeme, structural hermeneutics

DOI 10.30725/2619-0303-2022-1-81-86

В статье будет рассмотрена мифологема близнецов в памятниках восточнохристианской письменности. Термин «мифологема» чаще всего трактуется как лексический знак символического характера, он употребляется в лингвокультурологии наряду с терминами концепт и логоэпистема. Создатель структурной методологии К. Леви-Строс для обозначения элементарной смысловоемкой языковой единицы мифа отдавал предпочтение термину мифема, а К. Юнг рассматривал мифологемы наряду с архетипами как ментальные структуры коллективного бессознательного [1].

Для рассмотрения бытования мифологемы близнецов будут привлечены следующие письменные памятники: сокращенный текст Деяний апостола Фомы из древнерусского сборника уставных чтений – Пролога, синаксарь Триоди в неделю Антипасхи,

а также тексты, содержащие упоминание бабы Соломии: чинопоследование Потребника на рождение младенца, апокриф Протоевангелие Иакова. Кроме того, для раскрытия темы необходимо обратиться к древнерусскому апокрифическому тексту Изгнание Адама и Евы из рая. Все эти тексты, кроме двух последних апокрифов, имеют статус литургических текстов и в определенных богослужебным уставом случаях в древнерусской традиции использовались в церковном обиходе, т. е. они принадлежат кодифицированной литургической традиции, и их специфика не может быть объяснена неканоничностью апокрифического текста. Выбор данных памятников обусловлен их логической связностью в контексте бытования изучаемой мифологемы в сознании древнерусских книжников. Таким образом, в статье будет предпринята попытка,

опираясь на методологию К. Леви-Строса, показать интеллектуальную деятельность носителей восточнохристианской письменной традиции, обусловленную мифопоэтическими представлениями.

В современной науке универсальность близнечного мифа чаще всего объясняется посредством отсылки к структуралистской теории бинаризма, согласно которой определение бинарных оппозиций – основополагающее, неотъемлемое свойство человеческого мировосприятия [2], возможно, связанное с функциональной асимметрией полушарий головного мозга [3]. Именно это свойство обуславливает не только двоичность кодов культуры, но и способность к ассоциативному метафорическому мышлению, симметрию, в том числе симметричные фигуры композиции художественного текста.

Связанные с основополагающими мыслительными процессами символические структуры обнаруживаются не только в письменных памятниках, но присутствуют в различных фактах культуры (сравн. развитие идей К. Леви-Строса А. Б. Островским) [4, с. 41], например, в иконографии, в структуре ритуалов, в построении календаря.

В постканонических текстах восточного христианства мы можем обнаружить своеобразный художественный прием, когда структурный имплицитный и диахронный повествовательный эксплицитный аспекты в смысловом плане коррелируют, и это, на наш взгляд, придает содержанию текста дополнительную смысловую достоверность, даже чудесность, для носителя мифопоэтического мышления. Эта черта соответствует своеобразию логики мифа, выявленной К. Леви-Стросом, в которой семантика и прагматика оказываются слиты [4, с. 42]. Примером такого текста является апокриф Деяния апо-

стола Фомы, а также, что особенно интересно, сокращенный вариант этого памятника, вошедший в древнерусский Пролог. Монографическое исследование данного апокрифического памятника раннехристианской литературы и публикация перевода сирийского текста на русский язык осуществлены Е. Н. Мещерской [5]. Особенностью раннехристианского памятника, повествующего о восьми деяниях апостола Фомы, является именование апостола близнецом Самого Христа. Текст древнерусского Пролога включает в себя описание лишь двух деяний апостола Фомы. Каждое из этих описаний может быть представлено как последовательность четырех блоков. Первое деяние начинается с описания приглашения апостола на брак дочери градоначальника в индийском городе с греческим наименованием Надраполь; затем следует описание несправедливого обвинения апостола, смерть слуги-виночерпия и вразумление пирующих; после этого идет повествование о сути деяния, которая заключается в проповеди целомудрия, текст содержит описание Теофании – в брачном чертоге появляется Христос; деяние заканчивается общением царя и апостола. События второго деяния разворачиваются в строгом соответствии с канвой, заданной в первом деянии, но в противоположную сторону. Повествование начинается с общения апостола и царя Гундафора; после этого описывается суть деяния – проповедь милосердия, текст содержит авторскую речь, ее место в композиции памятника соответствует Теофании и словам Христа в первом деянии; затем следует несправедливое обвинение апостола, смерть и воскресение царского брата и вразумление братьев; оканчивается деяние упоминанием обручения братьев небесного царства, т. е. мотивом брака. (см. табл. 1).

Таблица 1

1-е деяние	2-е деяние
приглашение апостола на брак	общение царя Гундафора и апостола
несправедливое обвинение апостола, смерть виночерпия и вразумление пирующих	проповедь милосердия; текст содержит авторскую речь
проповедь целомудрия; текст содержит описание Теофании	несправедливое обвинение апостола, смерть царского брата и вразумление братьев
общение царя города Надраполь и апостола	«братья обручаются небесному царствию»

Очевидно, что текст древнерусского Пролога имеет весьма продуманную структуру, состоящую из четырех пар эпизодов. Таким образом очевидно, что восьмичленная структура полного текста Деяний повторяется в со-

кращенном виде в небольшом тексте древнерусского Пролога, что свидетельствует о том, что составитель проложного текста стремился сохранить числовую символику раннехристианского литературного памятника [6].

Итак, раннехристианский памятник содержит описание именно восьми деяний. Кроме того, число «восемь» неоднократно упоминается в тексте: крещение уверовавших людей совершается Фомой после семи дней поста на восьмой день, а также в тексте молитвы с ярко выраженным гностическим астрологическим содержанием, которую произносит апостол во время крещения: «Приди, мать семи домов, чей приют был в доме восьмом» [5, с. 138]. Семантика близнечества, зафиксированная в имени апостола, находит отражение в восточнохристианском календаре. В соответствии с текстом евангелия от Иоанна (20.26), в первое воскресенье после Праздника Пасхи отмечается память уверения апостола Фомы. Этот день назван Антипасхой. Текст синаксаря в Неделю о Фоме на Антипасху содержит ответ на вопрос, что есть праздник. Это всегда обновление, повторение события, в честь которого он установлен, в данном случае повторение Пасхи: «обновление праздником и святого апостола Фомы осязание». Таким образом, Антипасха – обновление Пасхи, вторая Пасха и вневременный образ Пасхи: «воистину и восьмая, и первая. Восьмая – потому, что восьмой день от Пасхи, первая же, как начало других воскресных дней» (*здесь и далее перевод автора статьи*) [1]. В числовом коде восточнохристианской традиции именно восьмерка, представляющая собой хиастическую крестообразную симметричную фигуру, являет собой образ полноты, исполнения времен, бесконечности и будущего, другого века.

Отметим, что первая буква имени апостола – восьмая буква греческого алфавита – фита (тета) стала знаком для обозначения тайнозамкнутой мелизматической вставки в восточнохристианское певческое гимнаграфическое произведение. Музыкальная фита функционально аналогична титле церковнославянского языка – надстрочному знаку, используемому для маркирования сокращенных слов с сакральным значением (сравн. *титул, титулярный*).

Символ бесконечности в его современном виде введен в XVII столетии. Ранние изображения математического знака «бесконечность» всегда представляли собой зеркально симметричную фигуру. Они, возможно, имели сходство с изображением уробороса, или с греческой буквой омега, или со сходным зодиакальным знаком рака (два зеркальных полукруга), который, в свою очередь, у греков изображался круглыми го-

ловными уборами Диоскуров. Рене Генон объясняет это изображение образом двух половин яйца Леды, представляющим собой одно из воплощений Мирового яйца [7, с. 154]. Это дает некоторое основание предположить, что соотношение близнецов и бесконечности восходит к архаическим мифологическим парадигмам (здесь можно вспомнить рассуждения Аристотеля о пифагорейцах [8, с. 22]) и сохраняется в христианской традиции.

В эллинском мире близнечный культ был связан с оргиями загадочных Кабириров, как называет отец истории Геродот Самофракийские мистерии, посвящения которых воплощали идеи смерти и воскресения. Академик В. В. Латышев в *Очерках греческих древностей* приводит обзор античных источников, содержащих различные трактовки божеств Кабириров, в том числе и свидетельства, что их отождествляли с Диоскурами [9].

Отметим, что первый исследователь близнечной символики в тексте *Деяний апостола Фомы* Дж. Харрис объяснял возникновение текста *Деяний* и почитание апостола Фомы в Эдессе постепенным замещением христианским культом более раннего культа Диоскуров [10].

О соотносительности образов Близнеца и «жизни будущего века» свидетельствует еще одно древнерусское апокрифическое сказание – *Изгнание Адама и Евы из рая*. Памятник был опубликован в 1877 г. И. Я. Порфирьевым по рукописи XVII в. в составе сборника рукописей соловецкой библиотеки, вместе с некоторыми ветхозаветными апокрифами [11]. Пребывание прародителей в раю и изгнание их поставлено автором апокрифа в числовое соответствие Страстям и Воскресению Христа: «И были Адам и Ева в раю от третьего часа до шестого, по образу Божию, как и Господь наш Иисус Христос в сердце земли затворил себя, и в третий день воскрес» [11, с. 204–205]. Единая закономерность по мысли автора апокрифа связывает между собой ветхозаветные, евангельские события и эсхатологию: «И положил Бог в ответствие семи дням семь тысяч лет, восьмой же тысячи нет конца <...> немерцающий и бесконечный век тот, как один день есть. Ибо в субботу прообразовал (Он) гроб, и воскрес в восьмой и великий день. И по воскресении (Своем) в восьмой день пришел Господь к ученикам своим через закрытые двери, чтобы уверить Фому. И обрезан был в восьмой же день по закону Моисееву» [11,

с. 205]. И далее: «Несомненно, что в восьмой век, то есть в восьмую тысячу, придет Господь на облаках, чтобы судить живых и мертвых и воздать каждому по делам. Уверен, что именно в тот самый день придет Господь судить вселенную по правде, - в Неделю Фомину» [11, с. 205]. Итак, будущий нескончаемый век, согласно пророчеству древнерусского сказания, наступит в неделю о Фоме, в день Антипасхи, в восьмой день после Пасхи. Именно Антипасха, то есть «неделя о Близнеце Фоме», число восемь и бесконечность будущего века оказываются ассоциированы в сознании носителей традиции и это зафиксировано как в различных памятниках письменности, так и в построении восточнохристианского календаря, и даже в пророчествах о втором пришествии.

В контексте мифологемы близнецов интересно отметить, что в тексте Деяний присутствуют параллели в жизнеописании Христа и апостола Фомы. Как известно, Иисус был плотником, сыном плотника. И апостол отправляется в Индию как строитель и архитектор, а в полном тексте Деяний Фома прямо назван плотником. Можно обнаружить и другие параллели в жизнеописании апостола Фомы с евангельским повествованием о Христе. Так, например, Е. Н. Мещерская отмечает, что тростниковая ветвь в руках и миртовый венок на главе апостола Фомы напоминают описание Христа перед Голгофой. Но следует подчеркнуть, что в тексте Пролога значительно меньше элементов, позволяющих соотносить житие апостола Фомы с евангельским повествованием о Христе.

Внимания заслуживает первоначальное нежелание Фомы проповедовать в далекой Индии, описание этого сопротивления и сетований апостола содержится в сирийском памятнике: «Не имею я сил для этого, ибо слаб я, и муж я еврейский, как индийцев могу я учить?» [5, с. 129]. Пожалуй, это единственная черта, напоминающая нам о традиционном мифологическом свойстве близнеца трикстера – перечить, быть антагонистом брата – главного героя, протагониста. Но не этим ли свойством, наряду с обстоятельствами евангельской истории осязания ран воскресшего Спасителя, объясняется закрепившийся в народном сознании за апостолом эпитет «Фома неверующий», ставший нарицательным для обозначения упорного сомнения? Многообещающим для исследователя предстает загадочное указание синаксаря в воскресенье Антипасхи на телесный знак близнецства. Таким знаком

оказываются сросшиеся два пальца правой руки апостола Фомы: «Близнецом же именуется Фома потому, что либо родился с другим (вместе), либо потому, что сомневался в Воскресении. Либо от рождения срослись у него два перста десницы» [1].

Возможно, данное замечание связано со знаками пальцевого счета, весьма распространенного и известного с древних времен в Римской империи и в средневековой Европе. Весьма сходные знаки, напоминающие двуперстие с отставленным большим пальцем, использовались для передачи чисел «восемь» и «два» [12, с. 260]. А система восьмеричного и четверичного счета восходит к древнейшей двоичной системе счисления парами.

Наблюдения над раннехристианскими постканоническими текстами показывают, что евангельское повествование об апостоле Фоме имеет логическое содержательное сходство с повествованием о свидетельнице Рождества Христова – повитухе («бабе») Соломии. В обоих случаях утверждение сомнеющихся происходит посредством физического контакта с чудесным, посредством осязания. Причем, сюжет недолжного касания, которое приводит к порче или потере руки также неоднократно встречается в письменной восточнохристианской традиции.

Образ «бабы Христа» восходит к тексту апокрифического *Протоэвангелия Иакова*, дополняющего подробностями сведения, касающиеся рождения и детства Христа. Исследовательница раннехристианских апокрифов И. С. Свенцицкая датирует этот памятник примерно 150 г., ссылаясь на то, что данный текст был известен и упоминался Оригеном [13, с. 101–129]. Образ Соломии был весьма значим в текстах дореформенного чина крещения младенца, зафиксированного в древнерусских потребниках [14], что обусловило особое почитание повитухи Соломии в народной среде и освящало деятельность вродх повивальных баб по родовспоможению. Праздник Антипасхи, приходящийся на следующий за Пасхой воскресный день, занимает сходное положение по отношению к Пасхе, как народный праздник «бабины» – к Рождеству Христову; «бабины» следуют после, приходятся на следующий день праздника Рождества. Женщины, родившие младенцев в минувший год, в этот день благодарили повивальных баб за помощь при родах [15, с. 16].

Представляется неслучайной форма имени бабы повитухи Соломии, бабы Хри-

Близнечный миф в памятниках восточнохристианской письменности

ста – «Сомія баба», обнаруженная в рукописном сборнике *Службник и Требник*, XVI в. (или начало XVII в.) [16].

Логическая связность сюжетов дает основание предполагать, что в сборнике зафиксировано мифопоэтическое соотношение образов Фомы и Соломии в сознании носителей традиции. И имя Соломии сознательно приближается древнерусским переписчиком по форме к имени Близнеца.

Рассмотренный сюжет уверения осязанием принадлежит более широкому кругу

письменных памятников, рассмотрение которых в рамках данной статьи не предполагается.

Подчеркнем лишь, что различные тексты оказываются логически связанными следующей тройственной структурой: чудесное событие и свидетель (часто сомневающийся, появляется позже); мануальное движение, осязание или его запрет; уверение или наказание за дерзость, подтверждающие чудо. Представим наблюдения в виде таблицы (см. табл. 2).

Таблица 2

Чудесное событие	Явление Христа Воскресшего апостолу и Фоме	Рождество Христово	Успение Богородицы	Пасха
свидетель	Фома	Соломия	Афония	Магдалина
осязание/намерение осязания	перстами осязал раны Христа	намерение повитухи осязанием проверить девство Богоматери	намерение опрокинуть одр	намерение броситься ко Христу
запрет осязания/наказание за неверие	упрек: «не будь неверен»	рука отсохла	рука отрублена	запрет: «не прикасайся ко мне»
Подтверждение чуда	Фома уверовал	Соломия уверовала	Афония уверовал	Мария узнала Спасителя

Возвращаясь к теме Близнеца, обратимся к иконографии *Уверения апостола Фомы* на примере иконы Дионисия из собрания Государственного Русского Музея. Евангельский сюжет передается посредством изображения двух жестов – жест Фомы и жест Христа. Причем, активнее в данном случае жест апостола. Фома касается перстом, «трогает» воскресшее тело Спасителя, – это самый простой жест осязания: протянутый перст. Но это и жест указания, исповедания. Спаситель же показывает, дает свое Тело, которое великий иконописец изображает чуть приподнятым. Очевидна евхаристическая символика данной иконографии.

Таким образом, семантика жеста касания отсылает к брачной символике и представляет собой образ соединения двух индивидуумов в единое целое. Именно идея единства со Христом становится доминирующей в христианской интерпретации мифологемы близнецства. По сути, это евхаристический мотив. *Деяния апостола Фомы* содержит слова Христа, где Он поясняет свое появление недоумевающему жениху, который не мог отличить Его от близнеца Фомы. Христос говорит, что Он не Фома, но брат его по благодати, и каждый,

кто за Ним последует, в жизни вечной будет Ему братом.

Вместе с тем в христианской интерпретации мифологемы близнецства, на примере ряда письменных памятников присутствует и архаический пласт мифопоэтических представлений: мотив противостояния героя и трикстера, женская ипостась близнеца, параллели в жизнеописании близнецов, телесный маркер близнецства, мифопоэтика имени, а также числовой и астрологической символики. Причем, мифопоэтические структуры текста обусловлены спецификой мышления носителей традиции, что и объясняет устойчивость сюжетов, образности и метафоричности в различных памятниках.

Список литературы

1. Триодъ цветная. Синаксарь в неделю Фомину // Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ). Ф. Старопечатные книги Троице-Сергиевой Лавры. 1635 г. Л. 278. URL: <https://lib-fond.ru/lib-rgb/mk-rgb/triod-tsvetnaya/> (дата обращения: 5.03.2022).

2. Иванов В. В. Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем. Москва: Совет. радио, 1978. 185 с.

3. Агранович С. З., Березин С. В. Homo amphibolos. Человек двусмысленный: археология сознания. Самара: Бахрах-М, 2005. 343 с.

4. Островский А. Б. Антропология мышления: избр. ст. 1990–2016 гг. Санкт-Петербург: Нестор-История, 2019. 440 с.

5. Мещерская Е. Н. Деяния Иуды Фомы: культ-ист. обусловленность раннесирийской легенды / АН СССР, Ин-т востоковедения, Ленингр. отд-ние. Москва: Наука, 1990. 240 с.

6. Свиридова Л. О. Деяния апостола Фомы Иуды в земле индийской (космографический статус Индии в памятниках древнерусской письменности) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Санкт-Петербург, 2006. -Т. 7, вып. 1. С. 44–56.

7. Генон Р. Символы священной науки / [пер. с фр. Н. Тирос]. Москва: Беловодье, 2002. 494 с.

8. Аристотель. Метафизика: [пер. с древнегр.]. Москва: Эксмо, 2021. 480 с.

9. Латышев В. В. Очерк греческих древностей // Электронная библиотека студенческого научного общества. URL: <http://www.sno.pro1.ru/lib/lat/index.htm> (дата обращения: 15.12.2021).

10. Harris J. R. The Dioscuri in the Christian legends. London: C. J. Clay and sons, 1903. 64 с.

11. Порфирьев И. Я. Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях: по рукописям соловецкой библиотеки. Репринт. издание. Москва: ИНДРИК, 2005. 276 с.

12. Меннингер К. История цифр: числа, символы, слова / [пер. с англ. Е. В. Ломановой]. Москва: ЗАО Центрполиграф, 2011. 542 с.

13. Апокрифы древних христиан: исследования, тексты, комментарии / авт. пер., исслед. ст., примеч. и коммент. И. С. Свенцицкая, М. К. Трофимова. Москва: Мысль, 1989. 333 с.

14. Свиридова Л. О. Чинопоследование на рождение младенца в древнерусских дореформенных Потребниках XVII в. // Русский мир: сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. «Русский мир и социокультурное единение народов России» (24 июня 2011 г., Пермь). Пермь, 2011. С. 263–271.

15. Баранова О. Г., Зимина Т. А., Мадлевская Е. Л. и др. Русский праздник. Праздники и обряды народного земледельческого календаря: иллюстр. энцикл. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2002. 672 с.

16. Требник // ОР РГБ. Ф. 304.1: Главное собрание рукописей библиотеки Троице-Сергиевой Лавры. № 227. Л. 251. URL: <https://lib-fond.ru/lib-rgb/304-i/f-304i-227/> (дата обращения: 5.03.2022).

References

1. Color triode. Synaxarium for Fomin's Week. *Department of Manuscripts of the Russian State Library (DM RSL)*. F. Early printed books of the Trinity-Sergius Lavra. 1635. 278. URL: <https://lib-fond.ru/lib-rgb/mk-rgb/triod-tsvetnaya/> accessed: Mar.5.2022) (in Russ.).

2. Ivanov V. V. Even and odd: Asymmetry of the brain and sign systems. Moscow: Sovet. radio, 1978. 185 (in Russ.).

3. Agranovich S. Z., Berezin S. V. Homo amphibolos. Ambiguous Man: The Archeology of Consciousness. Samara: Bahrakh-M, 2005. 343 (in Russ.).

4. Ostrovsky A. B. Anthropology of thinking: fav. Art. 1990–2016. Saint-Petersburg: Nestor-History, 2019. 440 (in Russ.).

5. Meshcherskaya E. N. Acts of Judas Thomas: cultural and historical conditioning of the early Syrian legend / Acad.of Sciences of the USSR, Inst. of Oriental Studies, Leningrad dep. Moscow: Nauka, 1990. 240 (in Russ.).

6. Sviridova L. O. Acts of the Apostle Thomas Judas in the Indian land (the cosmographic status of India in the monuments of ancient Russian writing). Bulletin of the Russian Christian Academy for the Humanities. Saint-Petersburg, 2006. 7 (1), 44–56 (in Russ.).

7. Guénon R.; Tiros N. (transl.). Symbols of sacred science. Moscow: Belovodie, 2002. 494 (in Russ.).

8. Aristotle. Metaphysics: [transl. from ancient Greek]. Moscow: Eksmo, 2021. 480 (in Russ.).

9. Latyshev V. V. Essay on Greek antiquities. Electronic Library of the Student Scientific Society. URL: <http://www.sno.pro1.ru/lib/lat/index.htm> (accessed: Dec.15.2021) (in Russ.).

10. Harris J. R. The Dioscuri in the Christian legends. London: C. J. Clay and sons, 1903. 64.

11. Porfiriyev I. Ya. Apocryphal legends about the Old Testament persons and events: according to the manuscripts of the Solovetsky library. Reprint ed. Moscow: INDRIK, 2005. 276 (in Russ.).

12. Menninger K.; Lomanova E. V. (transl.). History of numbers: numbers, symbols, words. Moscow: ZAO Tsentrpoligraf, 2011. 542 (in Russ.).

13. Svetsitskaya I. S. (author of transl., research art., notes and comment.), Trofimova M. K. (author of transl., research art., notes and comment.). Apocrypha of ancient Christians: research, texts, comments. Moscow: Thought, 1989. 333 (in Russ.).

14. Sviridova L. O. Orders for the birth of a baby in the ancient Russian pre-reform Potrebniiks of the 17th century. *Russian world*: coll. materials All-Russ. sci-practical conf. «The Russian World and the Socio-Cultural Unity of the Peoples of Russia» (June 24, 2011, Perm). Perm, 2011. 263–271 (in Russ.).

15. Baranova O. G., Zimina T. A., Madlevskaya E. L. et al. Russian holiday. Holidays and rituals of the national agricultural calendar: an illustrated encyclopedia. Saint-Petersburg: Iskusstvo-SPB, 2002. 672 (in Russ.).

16. Trebnik. *DM RSL*. F. 304.1: The main collection of manuscripts of the library of the Trinity-Sergius Lavra. N 227. 251. URL: <https://lib-fond.ru/lib-rgb/304-i/f-304i-227/> (accessed: Mar.5.2022) (in Russ.).

Е. Ю. Степанова, Н. А. Меренкова

Музей И. С. Тургенева в Орле в годы Великой Отечественной войны

В статье прослеживается история музея И. С. Тургенева и усадьбы писателя в Спасском-Лутовинове в годы Великой Отечественной войны. На плечи советских музеев легла одна из важнейших миссий по спасению и сохранению историко-культурного наследия страны и восстановлению музейной жизни в послевоенный период. Непосредственные задачи в этом процессе выполнял Тургеневский музей в Орле. Оказавшись в эвакуации в Пензе, музей развернул активную деятельность, организуя передвижные и стационарные выставки на военно-патриотическую и историко-литературную тематику, обзорные и тематические экскурсии, собирательскую работу. Возвратившись в Орел в 1944 г., руководство музея приступило к восстановлению поврежденных музейных объектов, созданию постоянных экспозиций и подсчету утраченных ценностей и культурных объектов. Основу исследования определили документы за 1941–1944 гг., хранящиеся в Государственном архиве Орловской области. В частности, в фондах Орловского обкома Коммунистической партии РСФСР и Орловского горкома Коммунистической партии РСФСР.

Ключевые слова: музей, культурное наследие, Тургеневский музей в Орле, Великая Отечественная война, Спасское-Лутовиново, Орловский обком Коммунистической партии РСФСР, Орловский горком Коммунистической партии РСФСР

Elena Yu. Stepanova, Nataliya A. Merenkova

Museum of I. S. Turgenev during Great Patriotic War

This article explores the history of the Turgenev Museum and the estate of the writer in Spassky-Lutovinovo during the Great Patriotic War. One of the most important missions to save and preserve the country's historical and cultural heritage and restore museum life in the post-war period fell on the shoulders of Soviet museums. The immediate tasks in this process were performed by the museum of I. S. Turgenev in Orel. After being evacuated to Penza, the museum launched an activity, organizing mobile and stationary exhibitions on military-patriotic and historical-literary topics, survey and thematic excursions, collecting work. Returning to Orel in 1944, the museum management set about restoring damaged museum objects, creating permanent exhibitions and counting lost values and cultural objects. The study was based on documents for 1941–1944 stored in the State Archives of the Orel Region. In the funds of the Orel Regional Committee of the Communist Party of the Russian SFSR and the Orel City Committee of the Communist Party of the Russian SFSR.

Keywords: museum, cultural heritage, Museum of I.S. Turgenev in Orel, Great Patriotic War, Spasskoye-Lutovinovo, Orel Regional Committee of the Communist Party, Orel City Committee of the Communist Party

DOI 10.30725/2619-0303-2022-1-87-93

Архивные документы – важный источник любого научного исследования. В этом отношении интерес представляют материалы о состоянии и работе в годы Великой Отечественной войны Тургеневского музея (далее: Орловский объединенный государственный литературный музей И. С. Тургенева, Госмузей И. С. Тургенева, ОГЛМТ), хранящиеся в Государственном архиве Орловской области (далее: ГАОО), в фондах П-52 «Орловский обком КП РСФСР» и П-57 «Орловский горком КП РСФСР». Благодаря им появляется возможность выявить, уточнить, интерпретировать и реконструировать

разнообразные события, факты, процессы, связанные с историей данного музея, определить вклад каждого музейного сотрудника в формирование героического образа русского народа, а также физическое состояние музейных объектов и степень утрат в фондовых коллекциях, являющихся составной частью культурного наследия страны.

24 ноября 1918 г. в Орле был открыт «Музей-библиотека им. И. С. Тургенева». Он стал первым в России литературным музеем, основу собрания которого составили личные вещи и книги библиотеки И. С. Тургенева из Спасского-Лутовинова, а также мемории

поэта А. А. Фета из с. Клейменово. Деятельность сотрудников музея была связана не только с традиционной собирательской и научно-просветительской работой, но и с установлением тесных контактов с представителями орловской интеллигенции, популяризацией наследия русских литераторов, стремлением понять, осмыслить их писательский и личностный феномен. Первый директор музея В. О. Португалов также считал необходимым сохранить тургеневскую усадьбу в Спасском-Лутовинове. В ноябре 1922 г. ему удалось добиться для нее особого охраняемого статуса. В одном из писем Музейного отдела Главнауки подчеркивалось, что парк при родовом имении Ивана Сергеевича Тургенева площадью около 38 га, расположенный в Орловской губернии в Мценском уезде, со всеми насаждениями, прудом под названием «Савинский», флигелем, где проживал И. С. Тургенев, признан неприкосновенным памятником природы, садов и парков. На территории запрещалась вырубка деревьев и кустарников. Недопустимыми считались иные виды хозяйственных работ без согласования с Музейным отделом. Охрана на месте возлагалась на Орловский музей-библиотеку, которому предлагалось принять конкретные шаги в этом направлении, в частности, расставить таблички о его неприкосновенности [1]. В последующие годы в Спасском развернулись широкие восстановительные работы. К сожалению, начавшаяся Великая Отечественная война не позволила их реализовать.

В целом, события 1941–1945 гг. стали своеобразным испытанием не только для музея И. С. Тургенева и усадьбы писателя в Спасском-Лутовинове, но и для всех советских музеев. Их деятельность в военные и первые послевоенные годы реконструируется посредством различных типов письменных источников, в числе которых – нормативно-правовые акты, директивные документы, делопроизводственная документация, музеографические исследования, публикации в периодике и др. Значительная их часть хранится в государственных архивах, в библиотечных и музейных фондах.

Традиционно используемые в исторических и музееведческих исследованиях, они становятся особым текстом эпохи, создавшей их, и позволяют воссоздать «достоявшую картину государственной музейной политики, особенности формирования региональной музейной сети, комплектования и использования фондов, культурно-просве-

дательной и научно-исследовательской деятельности» [2, с. 49].

Письменные источники легли в основу настоящего исследования и многочисленных публикаций, в которых рассматриваются проблемы сохранения культурных ценностей и налаживания музейной работы в новых условиях. В их числе исследования К. А. Врочинской, М. Ф. Комаровой, А. Д. Маневского, И. А. Орбели, М. П. Симкиной, Л. В. Максаковой, А. Б. Закс, К. Г. Левыкина, Е. В. Кончина, И. Г. Лупало, В. Н. Игнатъевой, И. А. Анощенко, А. И. Шкурко и др. Богатый фактологический материал, привлечение разнообразных документов, наконец, то, что это были первые работы по указанному периоду, делают их актуальными и востребованными. Однако они обладали рядом недостатков, например, отсутствием в текстах обобщающего анализа документальных материалов, происходящих процессов и событий. По мнению А. М. Сахарова, занимавшегося источниковедческими и историографическими проблемами, «мало знать, что было сказано по тому или иному вопросу прошлого в предшествующей литературе, еще более важно знать, почему было сказано именно так, а не иначе, каковы закономерности получения данного вывода. Только при этом условии можно вполне оценить степень его значения и использования в современном продолжающемся процессе познания прошлого» [3, с. 128].

Более пристально музейные события 1940–1950-х гг. начинают рассматриваться в историко-культурном контексте, а документы подвергаться всестороннему изучению в 1990-е гг. (например, в статьях Н. В. Фатигаровой и В. И. Златоустовой), тем самым отражая «в известной степени подвижные отношения, которые возникают в рамках системы «реальность-исследователь» [4, с. 67].

Тема орловских музеев и их судьба в военное время нашли отражение в статьях, подготовленных орловскими краеведами (Н. М. Черновым, В. А. Громовым), научными сотрудниками (Б. В. Богдановым, Н. М. Кирилловской, Н. И. Левиным, Л. М. Александровой, В. В. Титовой, И. Е. Барсуковой, Н. Я. Рассохиной, В. Г. Ереминым), литераторами (Е. В. Кончиным), опубликованных в музейных изданиях «Краеведческие записки», «Спасский вестник», «Тургениана», публицистической и научной литературе, периодической печати. Основой для их подготовки стали документы, хранящиеся в фондах Орловского объединенного государ-

ственного литературного музея И. С. Тургенева, Орловского краеведческого музея (далее: ОКМ) и Государственного архива Орловской области.

Особый интерес представляет делопроизводственная документация. В частности, различные отчеты, в которых содержится статистическая информация о количестве проведенных мероприятий, посетителей, всех видах деятельности музеев, методах управления; учетно-контрольные документы, подготовленные сотрудниками исполнительных органов власти, содержащие критичную информацию, что необходимо при изучении музейной работы в 1941 – начале 1950-х гг., когда наблюдается общая в СССР тенденция в замалчивании имеющихся недостатков или односторонняя трактовка темпов реализации заданий и получения результатов.

С июля 1941 г. Музейный отдел Наркомпроса РСФСР начинает разработку и издание разного рода директивных и инструктивных материалов (приказов, инструкций, методических информационных писем), адресованных музейным работникам по вопросам эвакуации музейных фондов и налаживанию работы в новых условиях. В документах приветствовалось использование навыков и опыта практикующих работников, их передача от старшего поколения младшему.

Знаковым стало одно из первых специальных обращений «Ко всем работникам музеев Наркомпроса РСФСР» от 15 июля 1941 г., ставшее программой по организации работы советских музеев в новых реалиях. В нем подчеркивалась важность воспитательной, просветительской и патриотической работы, уделялось внимание вопросам организации передвижных и стационарных выставок, взаимоотношениям с посетителями, пропаганде основных правил противовоздушной и противохимической обороны, военно-патриотической тематике экскурсий, а также целям, которые должны были достигать экскурсоводы в каждой экскурсии.

Тематика, которую рекомендовали освещать в экспозициях, была связана с героическим прошлым страны, величием русского оружия и военной деятельностью полководцев. Например, назывались события на Чудском озере в 1242 г., Ливонская война, Отечественная война 1812 г., Брусиловский прорыв, героическая оборона Севастополя, Халхин-Гол, подвиги Александра Невского, А. Суворова, М. Кутузова, П. Нахимова, П. Багратиона, С. Буденного, В. Чапаева, И. Сталина, К. Ворошилова и т. д. Подчеркивалась

необходимость выявления, использования аттрактивных и экспрессивных свойств наиболее зрелищных и ярких экспонатов-свидетелей текущей войны с целью максимального разоблачения «гнусного облика фашизма, с его мракобесием, бесчеловечностью, звериной расовой теорией» [5, с. 4–5]. В последующих директивных материалах рассматриваются уже вопросы разработки лекционной тематики, расширения работы с населением вне музея, обмена успешным опытом работы между организациями [6, с. 42–43].

С 1942 г. с определенной периодичностью в стране начинают выходить информационные бюллетени, в которых обобщается опыт музейной работы в условиях военного времени. Отмечалось, что подавляющее большинство музеев работает, как требует военная обстановка, уделяя внимание массовой разъяснительной работе во всех ее разнообразных формах [7, с. 1]. Примерами для подражания в выставочной, лекционной, краеведческой и научно-просветительской (массовой) работе становится целый ряд музеев: Музей Революции СССР, Центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Государственный литературный музей, Государственный биологический музей им. Тимирязева, Иркутский областной музей, Череповецкий районный музей, Суздальский районный краеведческий музей, Хабаровский краевой краеведческий музей, Охотско-Колымский краеведческий музей, Государственный музей Н. А. Островского в Сочи, Государственный Дарвинский музей, Научно-исследовательский институт краеведческой и музейной работы, а также Государственный Тургеневский музей.

Тургеневский музей еще в августе 1941 г. был эвакуирован в Пензу. К сожалению, не все тургеневские мемории удалось вывезти. Оставшиеся ценности были переданы на временное хранение в ОКМ, что позволило в мае 1942 г. уже в оккупированном Орле, в действующей музейной экспозиции, открыть Тургеневскую комнату, основу которой составила коллекция подлинных предметов (портреты писателя, его отца, писателей-современников, планы усадебного дома в Спасском-Лутовинове и др.). Как свидетельствует «Книга отзывов музея», постоянными посетителями были не только местные жители, но и немцы [8, с. 206]. На новом же месте в Пензе музей быстро развернул активную деятельность, организовывая обзорные и тематические экскурсии и лекции, собирательскую работу. Несколько позже руковод-