

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 религиоведческих 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. «закрытие», 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 пророка, 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, Джемшид) 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=N2GIrjWh6DU&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.

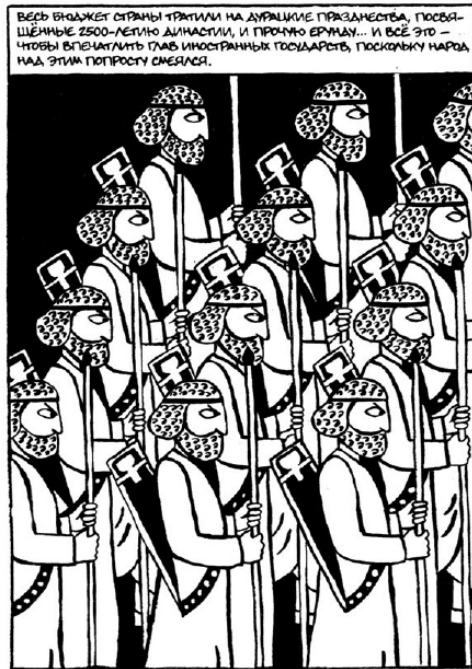
102. Аллахи Х.А. А. История иранского искусства. С. 88.

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.