

Российский государственный гуманитарный университет  
Russian State University for the Humanities



RSUH/RGGU BULLETIN  
№ 7(40)

Academic Journal

Series:  
*History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies*

Moscow  
2018

ВЕСТНИК РГГУ  
№ 7(40)

Научный журнал

Серия  
«История. Филология. Культурология. Востоковедение»

Москва  
2018

## Редакционный совет серий «Вестника РГГУ»

Е.И. Пивовар, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (председатель)

Н.И. Архипова, д-р экон. н., проф. (РГГУ), А.Б. Безбородов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Е. Ван Поведская (Ун-т Сантьяго-де-Компостела, Испания), Х. Варгас (Ун-т Валле, Колумбия), А.Д. Воскресенский, д-р полит. н., проф. (МГИМО (У) МИД России), Е. Вятр (Варшавский ун-т, Польша), Дж. Де Барделебен (Карлтонский ун-т, Канада), В.А. Дыбо, акад. РАН, д-р филол. н. (РГГУ), В.И. Заботкина, д-р филол. н., проф. (РГГУ), Э. Камия (Ун-т Тачибана г. Киото, Япония), Ш. Карнер (Ин-т по изучению последствий войн им. Л. Больцмана, Австрия), С.М. Каштанов, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (ИВИ РАН), В. Кейдан (Урбинский ун-т им. Карло Бо, Италия), Ш. Кечемети (Национальная школа хартий, Франция), И. Клюканов (Восточный Вашингтонский ун-т, США), В.П. Козлов, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (РГГУ), М. Коул (Калифорнийский ун-т Сан-Диего, США), М. Крэмэр (Гарвардский ун-т, США), А.П. Логовша, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Д. Ломар (Ун-т Кельна, Германия), Б. Луайер (Французский ин-т геополитики, Ун-т Париж-VIII, Франция), В.И. Молчанов, д-р филос. н., проф. (РГГУ), В.Н. Незамайкин, д-р экон. н., проф. (Финансовый ун-т при Правительстве РФ), П. Новак (Белостокский гос. ун-т, Польша), Ю.С. Пивоваров, акад. РАН, д-р полит. н., проф. (ИНИОН РАН), С. Рашич (Ун-т Вупперталя, Германия), М. Сасаки (Ун-т Чуо, Япония), И.С. Смирнов, канд. филол. н. (РГГУ), В.А. Тишков, акад. РАН, д-р ист. н., проф. (ИЭА РАН), Ж.Т. Тощенко, чл.-кор. РАН, д-р филос. н., проф. (РГГУ), Д. Фоглессонг (Ратгерский ун-т, США), И. Фолтыс (Опольский политехнический ун-т, Польша), Т.И. Хорхордина, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.О. Чубарьян, акад. РАН, д-р ист. н., проф. (ИВИ РАН), Т.А. Шаклеина, д-р полит. н., канд. ист. н., проф. (МГИМО (У) МИД России), П.П. Шкаренков, д-р ист. н., проф. (РГГУ)

## Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение»

### Редакционная коллегия серии

Е.И. Пивовар, гл. ред., чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.Б. Безбородов, зам. гл. ред., д-р ист. н., проф. (РГГУ), С.И. Гиндин, зам. гл. ред., канд. филол. н., доц. (РГГУ), Г.И. Зверева, зам. гл. ред., д-р ист. н., проф. (РГГУ), И.С. Смирнов, зам. гл. ред., канд. филол. н. (РГГУ), П.П. Шкаренков, зам. гл. ред., д-р ист. н., проф. (РГГУ), М.Л. Андреев, д-р филол. н., проф. (ИМЛИ РАН), Т.Г. Архипова, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Н.И. Басовская, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.Г. Васильев, канд. ист. н., доц. (РГГУ), В.И. Дурновцев, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Е.Е. Жигарина, канд. филол. н. (РГГУ), С.В. Карпенко, канд. ист. н., доц. (РГГУ), И.В. Кондаков, д-р филос. н., канд. филол. н., проф. (РГГУ), М.А. Кронгауз, д-р филол. н., проф. (РГГУ; РАНХиГС); Г.Н. Ланской, д-р ист. н. (РГГУ), Д.М. Магомедова, д-р филол. н., проф. (РГГУ; ИМЛИ РАН), Ю.В. Манн, д-р филол. н., проф. (РГГУ; ИМЛИ РАН), И.Г. Матюшина, д-р филол. н. (РГГУ), А.Н. Мещеряков, д-р ист. н., проф. (РГГУ), С.Ю. Неклюдов, д-р филол. н., проф. (РГГУ), М.П. Одесский, д-р филол. н., проф. (РГГУ), Е.В. Пчелов, канд. ист. н., доц. (РГГУ), Н.И. Рейнгольд, д-р филол. н., проф. (РГГУ), Р.И. Розина, д-р филол. н. (РГГУ; ИРЯ РАН), Н.Р. Сумбатова, д-р филол. н. (РГГУ), Я.Г. Тестелец, д-р филол. н., проф. (РГГУ), В.И. Тюпа, д-р филол. н., проф. (РГГУ), П.Ю. Уваров, чл.-корр. РАН, д-р ист. н., проф. (РГГУ; ИВИ РАН), В.И. Уколова, д-р ист. н., проф. (РГГУ; МГИМО (У) МИД России), А.С. Усачев, д-р ист. н., доц. (РГГУ), И.О. Шайтанов, д-р филол. н., проф. (РГГУ), А.Л. Юрганов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), С.А. Яценко, д-р ист. н., проф. (РГГУ)

Ответственный за выпуск: Д.И. Антонов, канд. ист. н., доц. (РГГУ)

© Российский государственный  
гуманитарный университет, 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

### **Визуальные исследования**

---

*Антонов Д.И.*

Два «тела» иконы: общение с образом как апроприация силы ..... 9

*Махов А.Е.*

Жесты и их функции в позднесредневековых образах Страстей:  
от повествования к медитации ..... 35

*Пожидаева А.В.*

«И увидел Бог свет, что он хорош»: Персонификации света  
в западноевропейской иконографии Сотворения мира (XI–XIII вв.):  
происхождение и трансформации ..... 57

*Подковырова В.Г.*

Четыре ветра Апокалипсиса: изображение и текст:  
Значение миниатюры к главе 19 (7: 1–9)  
Откровения Иоанна Богослова ..... 82

### **Культурно-исторические исследования**

---

*Тогоева О.И.*

Первый памятник Жанне д'Арк и проблема сакральности  
ее образа во Франции Нового времени ..... 104

*Суриков И.Е.*

Семья и род как феномены культуры в античности:  
Древнегреческие ΟΙΚΟΣ и ΓΕΝΟΣ в сравнении с римскими  
FAMILIA и GENS ..... 126

*Чирскова И.М.*

Вопросы религии и церкви в российском законодательстве  
второй половины 20-х – начале 40-х гг. XVIII в. .... 141

*Рейфман Б.В.*

«Двуголосое слово» и репрезентация «коллективной травмы»  
в фильмах «Дюба-Дюба» и «Окраина», снятых по киносценариям  
Петра Луцика и Алексея Саморядова ..... 156

## CONTENTS

### Visual Studies

---

*Antonov D.I.*

- The Two “Bodies” of the Icon: Communication with  
the Sacred Image as Appropriation of its Power ..... 9

*Makhov A.E.*

- Gestures and their functions in the late medieval images  
of the Passion: from narration to meditation ..... 35

*Pozhidaeva A.V.*

- “And God saw the light, that it was good”: Personifications  
of Light Western European Iconography  
of the Creation (11–13 centuries) ..... 57

*Podkovyrova V.G.*

- The Four Wings of the Apocalypse: The Depiction and the Text:  
The meaning of the miniature illustrating Revelation  
of John the Theologian ..... 82

### Studies in Cultural History

---

*Togoeva O.I.*

- The first Monument of Joan of Arc and the Problem of the  
of the Sacredness of her Image in France in Modern Times ..... 104

*Surikov I.E.*

- Family and clan as cultural phenomena in Classical Antiquity:  
Ancient Greek ΟΙΚΟΣ and ΓΕΝΟΣ as compared with  
Roman *FAMILIA* and *GENS* ..... 126

*Chirskova I.M.*

Questions of the Religion and the Church in the Russian legislation  
of the second half of the 1720's till early 1740's ..... 141

*Reifman B.V.*

“Two-Voiced Word” And Representation Of «Collective Trauma»  
In The Films «Duba-Duba» And «Outskirts», Shot By Screenplays  
Of Peter Lutsik And Aleksei Samoryadov ..... 156



УДК 271-526.62

DOI: 10.28995/2073-6355-2018-7-9-34

## Два «тела» иконы: общение с образом как апроприация силы

Дмитрий И. Антонов

*Российский государственный гуманитарный университет;  
Российская академия народного хозяйства и государственного  
строительства при президенте РФ,  
Москва, Россия, antonov-dmitriy@list.ru*

*Аннотация:* Статья посвящена апроприации (присвоению) силы/благодати, исходящей от икон, – в представлениях и практиках, распространенных преимущественно в восточно-христианских традициях. Это особая стратегия общения с сакральными образами, которая, в широком контексте, объединяет мощи, иконы и иные христианские святыни с различными магическими объектами и артефактами, используемыми (в том числе в христианских сообществах) как постоянный «источник силы». Анализ проводится на русском материале с привлечением византийского и европейского контекста.

Икона, как важнейший для русского православия тип сакрального объекта, была включена во множество практик, цель которых – направить исходящую от нее благодать на нужный объект или субъект с целью каким-либо образом изменить его состояние. Это манипулятивная стратегия, в которой первичным оказывается не молитва/обращение к Богу или святому, а ряд физических действий, совершаемых с образом. Спектр таких действий очень широк. Прежде всего это различные обряды продуктивной, лечебной и защитной магии – оградительные, пронимальные, контактные и др., – которые применялись для воздействия на пространство личное (тело, кровать, дом), общественное/публичное (поле, деревня, город) и чужое/нечистое (неприятельские войска, чужие/иноверческие территории). Кроме того, это множество практик, связанных с физическим переносом благодати на новые объекты, – создание различных брандеа, контактных ре-

ликвий, вторичных по отношению к «материнской» святыне. Все эти практики предполагают наличие у святыни, помимо материального и видимого, второго, незримо «тела», распространенного в пространстве и обладающего своими, так или иначе очерченными, границами.

В статье рассмотрены основные типы действий, связанных со стратегией апроприации, на историческом и, отчасти, современном российском материале.

*Ключевые слова:* иконы, реликвии, сакральные объекты, обряды, ритуалы, христианство, православие, культурная антропология

*Для цитирования:* Антонов Д.И. Два «тела» иконы: общение с образом как апроприация силы // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 7 (40). С. 9–34. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-7-9-34

## The Two “Bodies” of the Icon: Communication with the Sacred Image as Appropriation of its Power

Dmitriy I. Antonov

*Russian State University for the Humanities;  
The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration,  
Moscow, Russia; <mailto:ivanov@rggu.ru>*

*Abstract.* The paper focuses on an appropriation of power/grace emanating from icons in the beliefs that are widespread mainly in East-Christian traditions.

Appropriation is a specific strategy of communication with the sacred images. In a wider context, it unites icons, relics and other sacred Christian objects with magical tools used (also in Christian communities) as the permanent source of power. As the most important sacred objects in Russian Orthodoxy, icons have always been included in a variety of actions that directed the holy image's power/grace at the target object or person or object so that his/hers/ its state or condition is changed in a desired way. This is a manipulative strategy – the physical action is prior to addressing/praying to God or a saint. The range of such actions is extensive. First of all, it includes the variety of rites

linked to healing, welfare-producing or protective magic that works in different spaces: private (the body, the bed or the house), public (the field, the village or the city) and the other's / hostile ones (the foes, the alienate/heterodox territories). Moreover it also includes a set of practices associated with the physical transfer of grace to new objects and with the creation of various brandea, contact relics, which are secondary to the "mother" holy thing. All these practices presuppose the icon (or another sacred object) to have not only the physical and visible "body" but also the invisible one that has a spatial extent and somehow limited form lines.

The author analyzes main types of actions that are typical of the appropriation strategy on the historical and partly modern Russian material.

*Keywords:* icons, relics, sacred objects, rites, ceremonies, Christianity, Orthodoxy, cultural anthropology

*For citation:* Antonov DI. The Two "Bodies" of the Icon: Communication with the Sacred Image as Appropriation of its Power. *RSUH/ RGGU Bulletin. "History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies" Series*, 2018;7(40):9-34. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-7-9-34

Закрепленное на доске в вертикальном положении, тело константинопольского святого Даниила Столпника († 493) почиталось как икона – плоть усопшего заменила его рукотворный образ [1 с. 80]. И хотя этот казус может выглядеть шокирующим или необычным, он вполне характерен для религиозных традиций, развивавшихся в рамках христианства<sup>1</sup>.

В этой статье речь пойдет об одной широко распространенной стратегии общения верующих с иконами, которую я предлагаю назвать апроприацией силы. Эта стратегия включает в себя множество различных, совершенно непохожих на первый взгляд, практик – от целования икон до их повреждения, от крестного хода до помещения образа под подушку или в чан для варки пива. Связующим для этих практик во всем их разнообразии оказывается представление об иконе не просто как о сакральном (культовом) объекте, с которым возможны те или иные контактные способы

---

<sup>1</sup> Краткий вариант этой работы был опубликован в сборнике материалов конференции «Изображение и культ: сакральные образы в христианских традициях», организованной в РАНХиГС в 2017 г. [2 с. 5–12]. Благодарю Дмитрия Доронина за материалы интервью, которые я использовал при подготовке статьи, и Викторию Федорову за помощь в работе.

общения, но как об «объекте силы»<sup>2</sup>, который источает незримую и постоянно воздействующую на окружающее благодать. В этом плане иконы и мощи воспринимаются как равно действенные, и неудивительно, что они дополняют друг друга в самых разных вариантах: иконы помещают рядом с ракой святого или на ее крышке, частицы мощей интегрируют в иконы, образы пишут на «гробных» досках, извлеченных из раки, либо, как в случае со св. Даниилом, тело праведника само превращается в икону (о русских примерах см. [3 с. 164; 4 с. 258]). Благодатная сила исходит одновременно от тела праведника и от его изображения. Чтобы начать разговор об апроприации силы сакральных образов, нужно сперва обратиться к традициям почитания мощей в христианской культуре.

### *Святой и его тело*

Культ реликвий распространился по Востоку и Западу христианского мира, сочетая в себе два представления: о том, что святой после смерти незримо пребывает в теле, и о том, что не только все тело, но и отдельные его части заключают в себе благодать и изливают ее в мир. Как справедливо указывал Ролан Рехт, генетически здесь сплетаются две традиции [5 с. 96–97].

Первая – анимизм, понимаемый в этом случае как характерное для греков представление о посмертной связи человека с его плотью и, отчасти, изображением на месте захоронения. Могилы героев почитались в античном мире, а римский погребальный портрет стал одним из трех основных источников, породивших христианскую икону (наравне с портретами императоров и изображениями богов [1 с. 99–136]). В Средние века легенды о посмертных чудесах, которые праведники совершали в своем теле, распространились по христианскому миру. Житие Димитрия Солунского («Чудеса св. Димитрия» созданы в

---

<sup>2</sup> Этот термин объединяет любые сакральные или магические объекты только по одному признаку – речь идет о предмете, который не просто наделяется в традиции особым, знаковым статусом, но используется для направленного нематериального воздействия на окружающую действительность при помощи источаемой им силы/благодати. Значимые сакральные объекты далеко не во всех ситуациях играют такую роль, а контактные реликвии, «напитавшиеся» благодатью (огарки свечей, лампадное масло и т. п.), как и различные магические артефакты и природные объекты, в определенных ситуациях воспринимаются именно как источники силы, воздействующей на окружающее. Иными словами, сакральный/магический объект воспринимается как «объект силы» в рамках стратегии апроприации.

VII в., Житие в IX в.) рассказывает, что во время нашествия мученик восстал из гроба и ангелы призывали его «покинуть» раку и город перед тем, как Фессалоники захватят враги. Плоть святого воспринималась как место его пребывания на земле. Святые-кефалофоры – Дионисий Парижский, Никасий Реймский, Альбан Майнцкий, Соланж Беррийская, Валерия Лиможская и многие другие – шествовали к месту усновения, держа в руках свои отсеченные головы; епископ Игнатий, один из трех святителей Ростовских (культ их совместного почитания распространился с XV в.), лежа в гробу, сам взял разрешительную грамоту, которую на Руси вкладывали в руку покойника. Такие истории ярко демонстрировали связь усопшего с его телом; тем очевиднее была сила, исходящая от плоти святого.

Вторая традиция – орендизм, понимаемый как способность мощей источать благодатную жидкость. Это представление было распространено на Востоке и порождало практику фрагментации тела святого: для создания чудотворных амулетов реликвия расчленялась, а фрагменты превращались в дар или предмет торговли.

Однако объектом поклонения становились не только мощи. Почитание распространилось на предметы, впитавшие благодать праведника и излучавшие ее, – контактные реликвии, брандеа. Храмы-мартирии, воздвигнутые над телом мученика, к раке которого ходили за помощью, стремясь не только помолиться, но и прикоснуться и унести с собой какую-либо частицу овеществленной святости, наполнялись почитаемыми объектами. Они возникали разными способами: целительными и чудотворными считались вещи, прикасавшиеся к телу святого при его жизни либо уже после смерти, вступавшие в контакт с иконой или, наконец, с другим брандеа<sup>3</sup>. В храме Димитрия Солунского в Фессалониках чудотворной оказалась не только рака (хотя миро источали в ней даже доски), но размещенный рядом образ святого [4 с. 14; 3 с. 152].

Реликварии – емкости для хранения частицы тела праведника или какого-либо брандеа – распространились по Европе в виде драгоценных, богато украшенных сосудов, статуэток, скульптур и т. п. Зачастую они повторяли форму самой реликвии (нога или голова из драгоценных металлов для хранения частицы ноги или головы святого и т. п.). В XIII в. популярными стали прозрачные реликварии с хрусталем, которые позволяли созерцать фрагмент святыни,

---

<sup>3</sup> Известный пример такого рода – Керамидион, чудотворный отпечаток лика Христова на черепице или кирпичках, который появился после соприкосновения их с Мандилионом, нерукотворным образом, который в свою очередь возник на плате после того, как Христос отер им лицо.

заключенный в сосуд. Реликвии могли сами быть разложены в форму какого-то объекта (креста) либо просто интегрироваться в скульптуру и в икону [5 с. 98–107]. Почитаемые артефакты постоянно умножались – тело святого или предметы, контактировавшие с ним, распространяли святость по христианской Ойкумене и помогали создать новые сакральные предметы. Вода, смытая с мощей, использовалась для написания икон, для освящения пространства и в качестве лекарственного средства. Частицы мощей в антиминсе освящают храмы; исключительно на антиминсах, как на мощах в ранней церкви, совершается литургия. Распространение благодати с помощью материальных объектов – важнейшая стратегия, постоянно актуальная для различных христианских традиций.

Почитание икон в христианской культуре во многом выросло из почитания мощей – на визуальные образы были перенесены те же принципы коммуникации, что определяли культ реликвий, который сложился в первые века н. э. Впрочем, такая последовательность характерна лишь для регионов, где во множестве хранились тела святых (прежде всего мучеников); там, где их изначально не было, на первый план выдвигались иконы. Именно так происходило на Руси. Несмотря на это, практики взаимодействия с мощами и изображениями в конечном счете оказались идентичными или предельно близкими и на Руси, и в Византии, и в Европе – не только в силу генетической зависимости, но и потому, что архаические принципы общения с сакральными предметами как с объектами силы легко переносились и на тела святых, и на их изображения, и на контактные реликвии. Более того, представление о силе, незримо окружающей святые предметы и заряжающей все вокруг, наделяло особой магической эффективностью любые объекты (вплоть до пыли или щепок), которые были так или иначе связаны с церковью и, шире, с христианской символикой и обрядовостью. Манипуляции, совершаемые с этой благодатью, предполагают ее присвоение и использование для множества различных нужд.

### *Икона как объект силы*

Прикосновения, поклоны, поцелуи, омовение, украшение, порча, различные обряды с использованием образов – многообразные практики, совершаемые с иконами, распадутся на несколько базовых стратегий. Две первые абсолютно нормативны для православия со времен утверждения догмата иконопочитания; три следующие распространены в сфере практикуемой религиозности мирян

и клириков и меньше акцентированы в «высокой» (книжной, интеллектуально-элитарной) христианской традиции, хотя обычно признаются как нормативные; две последние всегда осуждались носителями «высокой» христианской культуры:

- поклонение (это связано прежде всего с образами, размещенными в публичном пространстве – надвратными, настенными и т. п.);
- молитва (просительная или благодарственная, понимаемая как одностороннее обращение);
- реципрокная модель (одаривание иконы, часто понимаемое как установление взаимных обязательств между человеком и образом);
- апроприация силы (целенаправленное использование исходящей от иконы благодати);
- апелляция к иконе как к свидетелю, гаранту справедливости и т. п. (в суде, при бытовых тяжбах и т. п.);
- принуждение к чуду (провокативное наказание образа);
- месть (непровокативная агрессия).

Эти стратегии могут либо дополнять друг друга, либо, в некоторых практиках, совмещаться – к примеру, подвеска в форме глаза воспринимается и как дар иконе, и как эффективное средство для того, чтобы образ исцелил глаза дарителя.

Разумеется, все эти способы общения с сакральными объектами не специфичны для христианства – они архаичны и широко распространены в самых разных культурах, включая, что было важно для формировавшейся христианской традиции, Римскую империю. Как отмечает Марк Фуллертон, многие действия и свойства, которыми в средневековых легендах наделяли иконы и статуи святых, были характерны для греко-римских фигур божеств и героев. Статуи исцеляли людей, совершали различные действия – двигались, смеялись и плакали, убивали врагов; обладали чудесными свойствами (покрывались испариной, кровоточили), а многие из них считались нерукотворными [6 с. 12–18]. При этом действия статуй интерпретировались как проявление воли и силы божеств, а не самой фигуры. В христианской полемической литературе этот факт игнорировался. Противопоставляя веру в Христа многобожию и имперскому культу, христиане обвиняли язычников в том, что те общаются с «мертвыми» идолами, одаривают «истуканы», сделанные людьми, ждут помощи от камня и дерева, прикладываются к ним в надежде на исцеление и т. п. – иными словами, наделяют несвойственными качествами пустую материю. Хотя такие обличения распространились повсеместно, вскоре после легализа-

ции христианства, к VI в., все архаические способы коммуникации с сакральными объектами перешли на христианские святыни. Спустя еще два века это вызвало мощный протест клириков и богословов, в империи распространился иконоклазм (как отмечал Ханс Бельтинг, на его популярность могли повлиять военные поражения Византийской империи от арабов и некоторое разочарование в чудотворной защитной эффективности икон [1 с. 61]). И все же разработанное учение об изображениях, в которых почитается не сам образ, а его первообраз, легитимировало иконопочитание на христианском Востоке и окружило архаические модели новыми смыслами. На Западе те же принципы общения со святынями оказались в большей степени связаны с круглой скульптурой и реликвиями, а не плоскостными образами.

Из всех перечисленных стратегий нас будет интересовать только одна. Как уже говорилось, широкий кластер различных, непохожих внешне действий, совершаемых в церкви, в паломничестве или в домашнем пространстве клириками и мирянами, можно охарактеризовать как апроприацию силы. Молитва, поклонение или месть – односторонние действия, реципрокная модель и апелляция к образу могут как предполагать, так и не предполагать его ответную реакцию, апроприация силы и принуждение к чуду – стратегии сугубо манипулятивные. Апроприация предполагает присвоение, использование и перенесение на новый объект силы, источаемой иконой, точно так же, как это происходило при общении с мощами святого. Здесь акцентировано не обращение к святому, а действие, направленное непосредственно на икону как на объект, постоянно источающий поток благодати. Иными словами, икона играет здесь роль «объекта силы» наравне с другими, используемыми в различных магических практиках. При этом максимально высокий и общепризнанный в восточном христианстве статус иконы определил предельное многообразие и распространение таких практик.

Использовать благодать, источаемую иконой, возможно многими, внешне несходными способами: 1 – присвоить или передать физическим прикосновением, приложением образа к чему-либо; 2 – присвоить через объект, созданный иконой (прежде всего миро, чудесным образом источаемое иконой); 3 – присвоить через объект-посредник, находившийся рядом или в непосредственном контакте с образом (брандея); 4 – присвоить с ущербом для образа, путем «кражи святого» (выламывание кусочка образа, соскабливание краски и т. п.); 5 – присвоить бесконтактным способом («припадение» под икону, пролезание под образом); 6 – исполь-



зывать в защитных целях, направив икону на источник опасности либо оградив ею защищаемое пространство (образ на крепостной стене, обнесение иконой дома, города, поля и др.); 7 – использовать для нападения, направив на врага (образы на знаменах, хоругви в военных походах, размещение/перемещение икон для изгнания бесов); 8 – использовать в рамках продуктивной магии с целью улучшить качество чего-либо (опустить икону в посевное зерно; «приглашение»/внесение икон в дома и т. п.). Я бы хотел кратко рассмотреть каждую из них, остановившись подробнее на контактных реликвиях.

Тактильные способы общения с иконами (равно как и другими священными объектами) распространены очень широко. Физическое прикосновение к образу – действие, которое чаще всего должно сообщить благодать и оказать помощь: иконы прикладывали к больным либо больной целовал икону, иконы клали на предметы для их освящения и т. п. Регулярное приложение к образам в церкви зачастую воспринимается не только как жест поклонения/почитания, но и как действие, благотворно влияющее на человека. Несение иконы в крестном ходе, удержание образа, в особенности чудотворного, в руках, могло восприниматься как особая привилегия. Распространенная в России вплоть до начала XX в. клятва, произносимая с проклятыми формулами (архаический способ доказательства собственной правоты с призыванием на себя проклятья в случае невыполнения или ложного свидетельства), как правило, требовала использования образов: «Икону [кладут] себе на голову, а образами – ими божатся» [7 с. 222; ср.: 8 с. 10]. Как отмечает С.С. Крюкова, проанализировавшая крестьянские судебные практики второй половины XIX в., «различные манипуляции с предметами религиозного культа были направлены либо на контакт с ними путем физического соприкосновения (целование или ношение иконы на голове), либо на символическое взаимодействие с божественной силой святых (обводили иконой вокруг головы или переворачивали ее со словами: «Чтоб и меня так перевернуло!») [7 с. 224]. Примеры нетрудно умножить. Любое из таких действий предполагает, что физический контакт с почитаемым объектом так или иначе направит его силу непосредственно на прикоснувшегося.

Своеобразный негатив таких практик – нарочитое повреждение или унижение святого образа с целью обрести какие-либо способности от дьявола, стратегия, применявшаяся в черной магии (выстрел в распятие для того, чтобы затем бить в цель без промаха, и т. п.). Физический контакт важен здесь как символический жест для мены полюсов – колдующий переходит на сторону зла, одна-

ко физическое повреждение святыни само по себе может восприниматься как магический акт, наполняющий силой, в этом случае «обратной» от силы образа.

Самый радикальный способ использовать благодать иконы, как и любого другого объекта силы, будь то предмет, связанный с церковью, или некий магический артефакт, – присвоить его фрагмент и использовать в качестве оберега, лечебного средства и т. п. Зачастую это предполагает ущерб для самого образа. На втором Никейском (седьмом Вселенском) соборе 787 г., который проходил в эпоху иконоклазма, в защиту почитания икон приводили записанную в VI или VII в. легенду о чуде Козьмы и Домиана: больная женщина соскоблила часть краски с изображения святых лекарей, растворила в воде, выпила и немедленно исцелилась [9 р. 138]. Это широко распространенная практика и известный мотив – поглощение частицы святыни в разных культурах воспринимается как эффективная лечебная магия. В христианской Европе, с одной стороны, это провоцировало порчу миниатюр, с которых соскабливали изображения святых предметов, а с другой, уже в Новое время, привело к распространению специальных печатных листков с изображением различных святынь, которые нужно было соскребать и выпивать с водой [10 р. 5–8, п. 23; 11 р. 131].

В средневековой Руси в качестве магических объектов использовали не только освященные предметы, например святую воду, хлеб (антидор, просфора), троицкую зелень и т. п.<sup>4</sup>, но и щепки, отколотые от икон, распятий или просто от деревянной храмовой стены. Церковный устав князя Владимира (текст формировался и дополнялся с конца X до XII в.) осуждает людей, которые «секут крест», «емлют трескы» (щепки) «съ церкви, съ креста, съ икон» и носят наузы (обереги) [13 с. 1; 14 с. 16, 29, 49–50, 69 и др.; см. также: 12 с. 221–222]. Сигизмунд Герберштейн в своих «Записках о Московии» (1549 г.) упоминает, что епископскому суду, вместе с содомитами и грабителями могил, подлежат те, «кто в целях чародейства отламывает кусочки от образов святых или от распятия» [15 с. 109; см. также: 16 с. 386]. Исповедные вопросники XIV–XV вв. утверждают, что люди «от образов на иконех отемлют нечто...» [12 с. 222]. Интересно, что целый ряд вопросов посвящен краже неких «очей» с церковных икон: «чи выимал еси у святых очи или

---

<sup>4</sup> Исповедные вопросники упоминают целый ряд грехов, связанных с использованием святых предметов в колдовских целях. См. в Требнике XIV в. [12 с. 408].

кресты?», «выимал ли еси очи у святых?», «а крест или иконы или очи в святых изымал еси на которые потребности или наузы?» и т. п. [12 с. 221, 409, 417, 420, 422, 432, 434 и др.]. По предположению М.В. Корогодиной, «очи» означают круглые подвески, дары, приносимые иконам (это логично сочетается и с «выиманием» крестов). Но в исповедных текстах встречается и другая формулировка: «А у святых очей не верчивала ли чем?», «У икон очи вертела?» [12 с. 221, 484]. Возможно, речь идет о выкручивании украшений из оклада иконы, но возможно, что в некоторых случаях «ворожеи» использовали краску, соскобленную («вынутую», «выверченную») с самой иконы, с лика святого. В этом случае апотропеическими свойствами наделялся красочный порошок с церковного образа (ср. запись об «очах» у старообрядцев-поморцев Верхокамья: «На иконах глаза-то у Бога живые. Глаза-то очи называются. “Простите, очи святя!” ...Икона живая, очи живая»<sup>5</sup> [17 с. 86]).

Фрагментация иконы для присвоения благодати не частое явление. Множество практик предполагало бесконтактное использование образа – с помощью разных манипуляций направить изливаемую силу на необходимый объект. Именно это происходило во время военных действий, когда иконы использовались для защиты городских, монастырских или любых других укреплений либо как оружие против врагов. С иконой обходили город, который готовился к осаде, икону вешали на крепостную стену. Одна из известнейших легенд о защите города вывешенным образом – чудо от иконы Богоматери «Знамение», которая в 1170 г. спасла Новгород от осады войск под командованием Мстислава, сына Андрея Боголюбского (легенда известна в текстах с XIV в., а в XV в. она легла в основу иконографии «Битва новгородцев с суздальцами, или чудо от иконы Богоматерь Знамение»<sup>6</sup>). Точно так же могли действовать в случае угрозы дому или человеку, выставляя икону перед источником опасности – к примеру, во время грозы икону ставили на окно, ожидая, что благодать, исходящая от образа, не даст молнии попасть в избу [18 т. 2 с. 401]. В войсковых отрядах несли иконы, хоругви и различные святыни, чтобы их сила помогла в сражении, – эта практика была известна в Византии и на Руси, а с XVI в. стала практически обязательной в Московском царстве, где военные походы и по маршруту, и по многим элементам организа-

<sup>5</sup> Оказиональная формула «простите, очи святя», по предположению Е.Б. Смилянской, могла возникнуть из-за неверного прочтения текста в «Чине прощения», где слово «отчи» напечатано с мелкой выносной «т». [17 с. 130–131].

<sup>6</sup> О знаковых особенностях одной из икон XV в. см. [20 с. С. 242–256]. О легенде см. [21 с. 347–351].

ции стали подобны крестным ходам или паломничеству по святым местам [3 с. 31–34; 39–42].

Излияние благодати от иконы часто объединялось с архаическим принципом магического круга: оградительным крестным ходом обходили не только город перед осадой, но и закладываемую крепость, поле, страдающее от засухи или пораженное каким-либо паразитом, деревню в случае эпидемии, горящий дом и т. п.<sup>7</sup> Стратегии защитной и продуктивной магии предполагают, что пространство внутри очерченного круга окажется защищенным от внешней или внутренней угрозы – изливаемая благодать либо сдержит опасность, либо изгонит/нейтрализует ее.

Помимо оградительного крестного хода, с помощью икон могли формировать подобие ворот, сквозь которые проводили или проносили то, что должно было напитаться силой, источаемой от образов. Это вариация известной архаической стратегии проницательной магии. Так были выстроены различные русские обряды освящения скота (прежде всего во время первого выпаса): люди с иконами формировали «коридор», сквозь который гнали животных, либо вешали икону на ворота, через которые проводили стадо [19 с. 293, 304]. Аналогичная практика, обращенная на людей, фиксируется как минимум с XIX в. – это «припадение» или «подлезание под образа»: во время крестного хода люди становятся на колени, чтобы икону пронесли у них над головами, т. е. фактически проходят сквозь ворота, сформированные благодатью, изливаемой сверху вниз. В 1947 г. цепь коленопреклоненных людей, ожидавших пронесения над головами Табынской иконы Божьей Матери, растянулась на четыре километра [19 с. 336–337]. Индивидуально та же стратегия могла применяться в качестве лечебной магии – под иконами протаскивали больных [22 с. 257].

Наконец, образы святых зачастую просто переносили в то пространство либо помещали в те объекты, которые нужно было напитать силой: в кадку с посевным зерном – для хороших всходов [19, с. 290, 299], в колодец – чтобы сделать воду пригодной для питья и целебной [18 т. 2 с. 400], и даже в чан для приготовления пива, чтобы напиток удался, – об этом упоминают иностранцы, побывавшие в Московии в XVI и XVII вв. [23 с. 306; 24 с. 275]. Иконы «приглашали» в дома для освящения пространства и помощи больным (см. ниже). Образы, которые устанавливали в публичных местах (надвратные иконы, образы на домах, на столбах, у мостов, на перекрестках и т. п., см. о них: [19 с. 305–307]), служили не только и не столько

<sup>7</sup> Некоторые примеры см. в [19 с. 291, 296 и др.].

для молитвы, сколько для «освоения» и защиты территории города, деревни, дороги, двора и дома. Те же практики распространились в путешествиях: дорожные иконы везли на обозах, устанавливали в кораблях; на постсоветском пространстве их массово начали размещать в машинах. Наконец, маленькие иконы использовали как личный оберег – носили на теле или в одежде, хранили под подушкой и т. п., что предполагало защиту тела, кровати, личного пространства и параллельно давало возможность физического контакта с иконой. Появление образа в каком-либо месте распространяет благодать вокруг него, физически воздействуя на окружающее и обеспечивая защиту.

Все эти практики, в которые были включены иконы, легко дополняли либо заменяли друг друга. Фактически они представляют собой разные, но функционально идентичные стратегии. Для защиты посевов их могли либо обнести иконами, либо вынести икону в поле (устроив там молебен), либо «поднимать» иконы, направляя их на посев, либо совмещать контактную и оградительную магию, как в традиции обнесения поля лукошком с зерном, в которое втыкали икону [19 с. 291, 297]. Скотину на первом выпасе либо прогоняли под иконами/через иконы, либо обносили иконами, заключая в круг.

Подчеркнем еще раз, что большинство действий, совершаемых с образами, не уникальны – аналогичные манипуляции производятся с любыми объектами, которые в культуре наделяются силой, от христианских святынь – мощей, брандея, освященных в церкви предметов и т. п. до разнообразных магических артефактов и сакрализуемых объектов. Здесь работают общие стратегии лечебной, охранительной, продуктивной магии – контактная (прикоснуться, приблизить), оградительная (обнести, оградить, начертить круг), пронимальная (пройти, протащить сквозь/через) и др. У восточных славян огород, поле, деревню для будущего плодородия или для нейтрализации угрозы могли обходить либо участники крестного хода с иконами, либо участники функционально идентичных, но более архаических ритуалов – как правило, важную роль играли нагие тела и распущенные волосы женщин: фертильная сила их тел, как сила икон, должна была излиться на ограждаемое пространство и произвести необходимый эффект [18 т. 3 с. 356–359]. Однако в русской традиции иконы играли важнейшую роль в публичном и домашнем пространстве, и естественно, что практики, связанные с использованием их силы, воплощенной в материи (краски, доски) и незримо очерченной в пространстве, распространились максимально широко и стали максимально разнообразными. Иными словами, иконы в русской традиции стали популярнейшими объектами силы.

*Благодать в огарке:  
материнская и «вторичная» реликвия*

Идея распространения благодати от сакральных объектов: икон, мощей, крестов, церквей, монастырей, могил святых и т. п. – определяет широкий спектр практик, связанных с попыткой перенести и использовать эту благодать в брандеа, контактных реликвиях, предметах-посредниках. Эти «вторичные» носители благодати, прикасавшиеся или находившиеся вблизи от святыни и вобравшие ее силу, оказываются важнейшим элементом разных христианских традиций.

Пограничный статус между брандеа и самой реликвией занимает миро, источаемое иконой или мощами, – оно наполнено силой скорее не потому, что контактировало с образом, а потому что появилось в результате чуда, как некое овеществленное проявление благодати. И хотя истечение мира трактуют иногда как знак беды (икона «плачет»), его используют в лечебных или защитных целях, как и другие «вторичные» реликвии, производные от основного (материнского) сакрального объекта.

Роль брандеа могли играть практически любые предметы, так или иначе контактировавшие со святыней, кроме явно непригодных для этой роли (см. ниже). Свечи, горевшие у чудотворных икон, масло из подвешенных к ним лампад воспринимали как эффективное средство и распространяли в лечебных целях [19 с. 387]. Когда в 1521 г. в Псково-Печерском монастыре написали новую икону Успения, предметы, соприкасавшиеся со старым образом, стали почитать как наполненные благодатью [3 с. 125]. В домашних божницах около икон или за иконами хранили предметы, освященные в церкви или напитавшиеся силой – троицкую зелень, вербу, свечи и огарки свечей и др. [19 с. 236–237]. Как сообщают русские исповедные вопросники, в качестве магических предметов для изготовления оберегов применяли даже мох или паутину, взятые с образов или снятые с церковной стены, – они легко превращались во вторичные объекты силы [12 с. 221, 490].

Для того чтобы получить личную святыню или объект для магических практик, ситуацию прямого или дистантного (нахождение рядом) контакта со святыней часто моделировали: некий предмет прикладывали к чудотворному образу либо оставляли около него на определенное время. Чаще всего такие манипуляции совершали с водой: в Византии и на Руси распространились многочисленные практики омовения святынь (крестов, мощей) и отдельный чин омовения икон – смытую воду раздавали людям как лечебную. Упоминание такой практики можно встретить уже в русском «Сказании

о чудесах Владимирской иконы Божьей Матери» 1160-х гг. Тихвинскую икону Божьей Матери омывали в страстной четверг и раздавали освященную воду прихожанам [19 с. 158–159]. Смытой с икон и реликвий водой поили больных и умирающих [18 т. 2 с. 400–401].

Для создания брандеа иногда применялись специально изготовленные предметы, зачастую копирующие материнскую святыню. К чудотворной иконе прикладывают иконы-копии, чтобы напитать их благодатью. В 2011 г. в Москве на привезенном поясе Богородицы освящали небольшие пояски. Один из самых ярких случаев физического переноса благодати произошел в 1648 г., когда для царя Алексея Михайловича был изготовлен список почитаемой Иверской иконы, хранящейся в одноименном монастыре на Афоне. Чудотворную икону омыли водой, затем облили ей доски для новой иконы и на той же смытой воде замешали краски, добавив в них святые мощи: «...и светили есьма воду со святыми мощами, и святою водою обливали чудотворную икону... и в великую лохань ту святую воду собрали, и собрав, паки обливали новую цку, что сделали всю от кипарисова древа. И опять собрали ту святую воду в лохань... И после литургии дали ту святую воду и святые мощи иконописцу, отцу господину Иамвлику Романову, чтобы ему смешав святую воду и святые мощи с красками написать святую икону»<sup>8</sup>. В результате этих манипуляций на список постарались физически перенести благодать, сообщив ее и дереву, и красочному пигменту. Привезенный в Москву образ, в свою очередь, включился в массовые практики почитания-апроприации: днями его возили по адресам, которые люди записывали в специальной книге, хранившейся в Иверской часовне, чтобы, оказавшись в доме, он освящал жилище, хозяев и исцелял больных. Одновременно в качестве лечебного средства использовали лампадное масло, находившееся около иконы [19 с. 337–338].

Как видим, перенос благодати может быть многоступенчатым – сперва на предмет-посредник (воду), затем на новый объект, наделяемый силой материнской святыни. В свою очередь новая святыня может стать материнской по отношению к множеству брандеа, как это произошло с русской копией греческой Иверской иконы. Чаще всего речь идет об одно- дву- или трехкратном переносе благодати, более длинные цепочки возникают редко. Дело скорее в логике рассказов и действий, чем в идее о том, что благодать может иссякнуть или ослабнуть в результате копирования. В христиан-

---

<sup>8</sup> Опубликовано: Подлинные акты, относящиеся к Иверской Божией Матери, принесенные в Россию в 1648 г. М., 1879; цит. по [19 с. 65].

ских традициях актуально представление о том, что подлинный источник благодати – сам Господь или святой, чей образ источает силу; идея об ограниченной природе этой силы имеет малые шансы стать популярной (хотя похожие представления, вероятно, можно встретить, обсуждая реликвии и святыни в разных социальных группах). Перенос благодати не разворачивается в долгие цепочки, так как в большинстве случаев его стремятся осуществить не с личной/вторичной, а с публичной/почитаемой святыни, материнской для множества брандеа, поэтому действия и рассказы о действиях всякий раз возвращаются к более узкому набору высокостатусных объектов.

Однако сила может перейти на нечто, мало пригодное или вообще непригодное к использованию в качестве брандеа. Если контактный предмет имеет низкий – бытовой, утилитарный или нечистый – статус (тряпки, моющие средства, грязная вода и т. п.), он, как правило, не становится почитаемым/функциональным носителем благодати. В этом случае его нужно устранить ритуализированным способом – захоронить, утопить, сжечь, вылить в землю, по которой не ходят, и т. п., – ликвидировав физическое тело, которому случайно или вынужденно передалась сила иконы или реликвии, таким образом, чтобы не осквернить саму незримую благодать<sup>9</sup>. «Иконы протирать только специальной тряпочкой. Водичку после этого, пыль лучше собрать – и в место, которое не попирается»; «Пыль с икон должна сжигаться»; «В городе же, особенно в Москве или Санкт-Петербурге, где практически не найти непопираемого места, воду после стирки иконных полотенец, например, которую из-за наличия в ней мыла в цветы не выльешь, иногда приходится сливать в раковину, хотя некоторые верующие все же выливают такую воду во дворе на газон или под дерево» [25 с. 407, 408]. Эти практики аналогичны тем, которые в народной традиции применяются для ликвидации разных магических/символически значимых объектов (к примеру, воды, оставленной на 40 дней для души усопшего). Фактически здесь мы видим ситуацию конфликта между низкостатусным физическим телом и незримой силой, которая передалась ему от реликвии и требует почтительного отношения<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Если щетка, тряпка и т. п. предполагают многократное использование, их могут хранить отдельно от других вплоть до утилизации.

<sup>10</sup> Эти правила могут распространяться в виде письменных инструкций: «Так, в Задонском монастыре (Липецкая обл.) продаются шапочки и платочки, освященные на мощах свт. Тихона Задонского. И каждый купивший



## Два тела иконы

Большинство действий, связанных с апроприацией силы, предполагают наличие у иконы совершенно особой двойной «телесности». Первое тело иконы – видимый образ-объект (по терминологии Ж. Баше), единство изображения и его материального носителя; его воспринимают зачастую как особое, явленное тело святого, способное действовать его силой и от его имени. Однако помимо этого, у иконы, как и иных почитаемых реликвий, существует второе, невидимое тело – изливаемая благодать, очерченная в пространстве. Границы этого тела неизвестны, но, безусловно, предполагаются: для того чтобы действие иконы проявилось, ее необходимо *приблизить* к объекту (опустив в чан для варки пива или внеся в дом) или *направить* на него (разместив на воротах, крепостной стене или в окне дома). Прикосновение к сакральному образу способно принести максимальный эффект, но само приближение к нему влияет на субъекты или объекты, оказавшиеся в некоей очерченной зоне. Метафора незримой протяженной телесности позволяет наглядно объединить разные действия, совершаемые с иконами в рамках стратегии апроприации: от использования свечей и других предметов, находившихся неподалеку от чудотворного образа, до обычая прогонять скот через иконы или под иконой, от «приглашения» образа в дом на праздник для освящения пространства до борьбы за место в крестном ходу, когда несение иконы над головами воспринималось как способ напитаться благодатью [19 с. 322, 324, 326–328 и далее]. Фактически контакт со святыней понимается здесь не только как физическое прикосновение, но и как взаимодействие с ее незримым телом, способным оказать аналогичный или подобный эффект.

Широко распространенный мотив «намоленной иконы» основан на представлении о том, что благодать постепенно концентрируется и удерживается в образе – он становится тем сильнее, чем дольше перед ним молятся люди. Икона воспринимается как некий резервуар, который накапливает силу, а затем распространяет ее вокруг себя. В современной культуре для описания этих процессов

---

получает к шапочке записку следующего содержания: “Шапочка (платок), освященная на мощах святителя Тихона Задонского, является святынею, обращаться с которой надо с благоговением. <...> Стирать отдельно от других вещей. Воду после стирки шапочки (платка) выливать под дерево или куст во избежание осквернения животными того места и поправления ногами” [25 с. 408].

часто используется лексика, пришедшая из естественнонаучного языка: энергия, поле, аккумуляция: «...по всей видимости, икона была намоленная, и, соответственно, и молитва, она аккумуляровалась <...> То есть если, скажем так, энергия какая-то исходит все-таки при молитве тех людей, которые молились на эту икону. И, соответственно, эта икона, может, аккумуляровалась, может быть, каким-то образом намаливалась» [М., ок. 40, 09.03.2017, зап. Д.Ю. Доронин]. Похожим образом, как «резервуар благодати», воспринимают и брандеа. В конце 2016 г. в московской церкви Владимира в Старых Садах я записал рассказ об изготовленной русскими монахами копии пояса Богородицы: по словам моей собеседницы, дубликат положили на Афоне под настоящий пояс, и через некоторое время он «напитался такой силой, что монахи даже говорят, что он даже сильнее, чем тот, который привозили» (в Москву в 2011 г.) [Ж., ок. 50, зап. 02.11.2016].

Незримое тело иконы может оказывать разное физическое воздействие на объекты: исцелять и улучшать что-либо, напитывать благодатью другие предметы, наконец, отражаться в виде изображений. В современных российских церквях циркулируют легенды о чудесных отпечатках иконы: когда стекло, закрывавшее образ, сняли во время уборки, реставрации или при переезде, обнаружилось, что на нем отразился лик, изображенный на иконе. Описание таких случаев и фотографии икон, отразившихся на стекле, нетрудно найти в Интернете – иногда утверждается, что отражения проходили научное освидетельствование и специальные комиссии признавали их нерукотворными<sup>11</sup>. В московской церкви Ильи Пророка Обыденного в 2017 г. нам говорили о таком отпечатке на стекле, которое случайно разбили, а осколки выбросили – в результате чудесно возникший образ не превратился в реликвию: «Вот, скажем, от первообраза исходила эта благодать. Может быть, такая благодать отпечаталась видимым образом на стеклянном носителе. И соответственно, улучшалась таким образом благодать Божья. И благодать исходила из этой иконы и отпечаталась на обычном стекле» [М., ок. 40, дек. 2016, зап. Д.Ю. Доронин]. Эти истории развиваются в русле легенды о нерукотворных образах Спаса, отпечатавшихся на платке, черепахе или плащанице – Мандилионе (в русской традиции святой Убрус,

<sup>11</sup> См., например, об отпечатке на стекле киевской иконы Божьей Матери «Призри на смирение» и Христа Спасителя в симферопольской Всехсвятской церкви на сайте «Православие и мир»: <http://www.pravmir.ru/o-tom-kak-ikona-otobrazilas-na-stekle-i-pochemu-nado-byilo-eto-proveryat/> или Казанской иконы Богородицы из села Вельяминово Домодедовского района: <http://profi-rus.narod.ru/pravoslavie/text/3ch/bogorodica.htm> (дата обращения: 09 апреля 2018).



*Рис. 1.* Припадение под икону  
Табынской Божьей матери (2011 г.)

Спас Мокрая Брада), Керамидионе и Туринской плащанице, но в современной традиции материальным носителем оказывается, как правило, стекло, которым в XX–XXI вв. закрывают многие домашние и церковные иконы.

Представления о силе, способной накапливаться, окружать сакральный объект, заряжать другие предметы и оказывать физическое влияние на все находящееся рядом явно коррелируют с научными представлениями об излучениях и полях (глюонном, гравитационном, электромагнитном и др.). Манипуляции, совершаемые с этой изливаемой силой, могут быть похожи на управление невидимыми, но отчетливо воспринимаемыми потоками энергии. Так, в XIX в. в Калужской губернии у крестьян была распространена практика «отвода от присяги»: чтобы принести неверную клятву и не подвергнуться наказанию свыше, изливаемую с Небес силу нужно было направить через себя в землю: «Во время принесения клятвы необходимо было сложить пальцы поднятой вверх правой руки, как для крестного знамения, после чего давать правдивые показания. Крестьяне избегали этого обязательства тем, что опускали левую руку вниз, заносили ее за спину и складывали так же, как и

на приподнятой правой руке. Они объясняли, что присяга входит по пальцам правой руки, а по пальцам левой стекает и уходит, поэтому можно говорить что угодно» [7 с. 232].

Представления об эффективности незримого тела иконы актуальны в современной традиции. На пространстве постсоветской России различные способы апроприации силы икон распространились быстро, не ограничиваясь церковной средой. В некоторых случаях они, вероятно, генетически независимы или мало зависимы от тех, что были маргинализированы и ослаблены в XX в., – изоморфные стратегии поведения могут рождаться с минимальной привязкой к забытым обрядам. Припадение под иконы становится востребованным компонентом многих современных крестных ходов (рис. 1), причем для проползания под иконами сооружаются иногда специальные конструкции, стационарные и переносные, как для огромной иконы Спаса в Воскресенском соборе Романова-Борисоглебска (постоянный «целебный лаз» проделан под ней в храме, а громадные металлические носилки для крестного хода имеют в центре полукруглые дуги, которые позволяют пролезать под иконой на улице, установив ее на табуреты) (рис. 2–4)<sup>12</sup>. Параллельно возникают новые формы использования силы образа, как, например, приложение к иконам фотографии, субститута отсутствующего человека.

В последние годы во многих российских церквях распространяются иконы-мощевики. Использование частицы мощей для того, чтобы сделать иконический образ более сильным, хорошо известно в средневековой традиции – фрагменты реликвии (в том числе и контактные предметы – частицы святого креста, одежды святых, камней, земли и т. п.) помещали в иконную доску или в оклад. Самый ранний известный пример – новгородская икона «Знамение» первой половины XII в. с двумя углублениями для ковчегцев. В XVII в. иконы-мощевики стали очень популярными [19 с. 66, 125–127] (в это же время создаются масштабные собрания мощей и реликвий, инкрустированных в различные объекты, как Кийский крест патриарха Никона, который сегодня хранится в московской церкви Сергия Радонежского в Кра-

<sup>12</sup> Фотографии с сайта <https://otvet.mail.ru/question/77919998> (дата обращения: 09 апреля 2018). Пользователь сформулировал вопрос: «есть икона, под которой надо проползать, именно проползать, помогите найти»; в развернутом ответе другого пользователя описана практика, которую я впервые наблюдал в Тутаеве в 2008 г.: «Существует давняя традиция: с любовью и молитвой проползать под чудотворной иконой Спасителя на коленях. В киоте под иконой устроено специальной окошко. Ежедневно под образом проползают многие люди. Это снимает многие болезни, проблемы и просто душевную боль». О припадении см. также [19 с. 335–336].



*Рис. 2. Лаз под иконой Спаса Всемилового в Воскресенском соборе Романова-Борисоглебска (бывш. Тутаев)*

пивниках). Для современных икон фрагменты мощей часто приобретают в Ватикане, на инкрустированных ковчежцах видны латинские надписи. Мощи бывают вставлены в довольно неожиданные иконы, к примеру Симеона Богоприимца (московская церковь Георгия в Лучниках) или младенцев, убитых в Вифлееме по приказу царя Ирода (церковь Бориса и Глеба в Боровске). Некоторые храмы фактически превращаются в реликварии – мощи и фрагменты контактных реликвий собирают в различные ковчеги-мощевики и интегрируют во множество храмовых икон. Яркий пример – московская церковь Георгия в Лучниках, где в ковчехах и иконах собраны десятки разных мощей и отдельные реликвии<sup>13</sup>. Традиции, которые пытались

<sup>13</sup> См. перечисление собранных в церкви святынь на сайте храма: <http://hramvluchnikah.ru/o-hrame/nashi-svyatyini> (дата обращения: 09 апреля 2018).



*Рис. 3, 4. Носилки с лазом в центральной части, используемые во время крестного хода с иконой Спаса из Воскресенского собора*

искоренить на пространстве СССР, стремительно распространяются и обретают новые формы.

Апроприация силы очень гибкая и психологически эффективная модель. Она проявляется в широком спектре практик – от церковного благочестия до магических манипуляций с иконами. Поэтому в «высокой» православной традиции не было и нет единого отношения к таким вещам; все зависит от того, насколько близки совершаемые действия к нормативному церковному благочестию (его контуры, конечно, подвижны и меняются в разных традициях и в разные периоды) или к внецерковным магическим обрядам. Многое зависит при этом от личной позиции клириков – некоторые публично осуждают и пытаются минимизировать различные действия прихожан, связанные с использованием силы икон, другие поощряют и «воцерковляют» такие действия (как в случае с «целебным лазом» в храме). Тексты дают основание для такой модели: в христианской литературе есть множество историй о чудесах через контакты со святынями. Актуальные устные легенды строятся по тому же принципу. Неудивительно, что практики апроприации в вернакулярном христианстве поддерживаются на стабильном уровне.

### *Литература*

---

1. *Бельтинг Х.* Образ и культ: История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 748 с.
2. *Антонов Д.И.* Два «тела» иконы: апроприация силы сакрального образа // *Изображение и культ: сакральные образы в христианских традициях: Материалы научной конференции* / Отв. ред., сост. Д.И. Антонов. М.: Издат. дом «Дело», 2017. С. 5–13.
3. *Маханько М.А.* Почитание и собирание древних икон в истории и культуре Московской Руси XVI в. М.: БуксМАрт, 2015. 432 с.
4. *Шалина И.А.* Реликвии в восточнохристианской иконографии. М.: Индрик, 2005. 536 с.
5. *Рехт Р.* Верить и видеть: Искусство соборов XII–XV веков / Пер. с фр., науч. ред. О.С. Воскобойникова. М.: Издат. дом Высшей школы экономики, 2014. 352 с.
6. *Фуллerton М.Д.* О чудотворных образах в античной культуре // *Чудотворная икона в Византии и Древней Руси* / Сост. А.М. Лидов. М.: Мартис, 1996. С. 11–18.
7. *Крюкова С.С.* Православные святыни, святость и святотатство в крестьянском правосудии (вторая половина XIX в.) // *Святыни и святость в жизни русского народа: этнографическое исследование* / Отв. ред., сост. О.В. Кириченко. М.: Наука, 2010. С. 207–240.
8. *Громыко М.М.* Православные обряды и обычаи в русском крестьянском доме // *Православная вера и традиции благочестия у русских в XVIII–XX веках: Этнографические исследования и материалы.* М.: Наука, 2002. 469 с.

9. *Maguire H.* The Icons of Their Bodies: Saints and Their Images in Byzantium. Princeton: Princeton Univ. Press, 2000. 240 p.
10. *Bartholeyns G., Dittmar P.-O., Jolivet V.* Des raisons de détruire une image // *Images Reves*. 2006. № 2. P. 2–25.
11. *Bartholeyns G., Dittmar P.-O., Jolivet V.* Image et transgression au Moyen Âge. Paris: Presses Universitaires de France (Lignes d'Art), 2008. 196 p.
12. *Корогодина М.В.* Исповедь в России в XIV–XIX вв.: Исследование и тексты. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. 584 с.
13. Дополнения к актам историческим, собранные и изданные Археографической комиссией. Т. 1. СПб.: Типография Эдуарда Праца, 1846. (Русская историческая библиотека, т. 36).
14. Памятники древнерусского канонического права. Ч. 2. Вып. 1. Пг., 1920. (Russkaia istoricheskaya biblioteka. Vol. 36).
15. *Сигизмунд Герберштейн.* Записки о Московии. М.: МГУ, 1988. 430 с.
16. *Иванов С.А.* «Адописные иконы» в контексте позднесредневековой русской культуры // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М., 1996. С. 385–391.
17. О своей земле, своей вере, настоящем и пережитом в России XX–XXI вв.: (к изучению биографического и религиозного нарратива) / Под ред. Е.Б. Смиланской. М.: Индрик, 2012. 472 с.
18. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. М.: Международные отношения, 1995–2012.
19. *Цеханская К.В.* Почитание православных святых в России. М.: Паломник, 2013. 400 с.
20. *Антонов Д.И.* Иконописец и зритель: храмовая икона как текст и образ-объект // Казус: Индивидуальное и уникальное в истории – 2017. Вып. 12 / Отв. ред. О.И. Тогоева, И.Н. Данилевский. М.: Индрик, 2017. С. 242–256.
21. *Дмитриев Л.А.* Сказание о битве новгородцев с суздальцами // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2: Вторая половина XIV–XVI в. Ч. 2: Л–Я. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1989. С. 347–351.
22. *Кремлева И.А.* Место обета в мировоззрении и повседневной жизни русского народа // Святые и святость в жизни русского народа: этнографическое исследование / Отв. ред., сост. О.В. Кириченко. М.: Наука, 2010. С. 214–284.
23. *Ульфельдт Я.* Путешествие в Россию / Ин-т славяноведения РАН; РГАДА; Гос. ист. худ. музей-заповедник «Александровская слобода». М.: Языки славянской культуры, 2002. 616 с.
24. *Олеарий А.* Описание путешествия в Московию / Пер. с нем. А.М. Ловягина. Смоленск: Русич, 2003. 480 с.
25. *Шляхтина Н.В.* Охранительные функции святых в доме // Святые и святость в жизни русского народа: этнографическое исследование / Отв. ред., сост. О.В. Кириченко. М.: Наука, 2010. С. 373–418.



## References

---

1. Belting H. Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art. Moscow: Progress-Traditsiya Publ.; 2002. 748 p. (In Russ.)
2. Antonov DI. Two “Bodies” of the Icon: Appropriation of Power of the Sacred Image. V: Antonov DI., ed., comp. *Depiction and Cult: Sacred Images in Christian Traditions*. Materialy nauchnoi konferentsii. Moscow: Delo Publ.; 2017. p. 5-13. (In Russ.)
3. Makhanko MA. Venerating and Collecting Old Icons in Muscovite Rus’ of the 16<sup>th</sup> century Moscow: BuksMart Publ.; 2015. 432 p. (In Russ.)
4. Shalina IA. Relics in Eastern-Christian Iconography. Moscow: Indrik Publ.; 2005. 536 p. (In Russ.)
5. Recht R. Believing and Seeing: The Art of Cathedrals of 12<sup>th</sup> – 15<sup>th</sup>. Moscow: Vysshaya shkola ekonomiki Publ.; 2014. 352 p. (In Russ.)
6. Fullerton MD. On Miracle-Making Images in Greco-Roman Culture. V: Lidov AM., comp. *The Miracle-Making Icon in Byzantine Empire and Medieval Rus’*. Moscow: Martis Publ.; 1996. p. 11-18. (In Russ.)
7. Kriukova SS. The Orthodox Sacred Objects, Sainthood and Sacrilege in the Peasant Justice (second half of the 19<sup>th</sup>). V: Kirichenko OV., ed., comp. *Shrines and Holiness in the Every-Day Life of Russian Folk: An Ethnographic Research*. Moscow: Nauka Publ.; 2010. p. 207-40. (In Russ.)
8. Gromyko MM. The Orthodox Ceremonies and Practices in Russian Peasant’s Home. V: Kirichenko OV., Poplavskaya KhV., eds. *Orthodox faith and traditions of piety among Russians in the 18<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> centuries: An Ethnographic Research and Materials*. Moscow: Nauka Publ.; 2002. 469 p. (In Russ.)
9. Maguire H. The Icons of Their Bodies: Saints and Their Images in Byzantium. Princeton: Princeton Univ. Press, 2000. 240 p.
10. Bartholeyns G., Dittmar P.-O., Jolivet V. “Des raisons de détruire une image”. V: *Images Revues*. 2006;2:2-25.
11. Bartholeyns G., Dittmar P.-O., Jolivet V. Image et transgression au Moyen Âge. Paris: Presses Universitaires de France (Lignes d’Art), 2008. 196 p.
12. Korogodina MV. Confession in Russia in the 14<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> centuries: Research and Texts. Sankt-Peterburg: Dmitrii Bulanin Publ.; 2006. 584 p. (In Russ.)
13. Ammendments to the Historical Acts, Published by the Archeographical Comission, Vol. 1. Sankt-Peterburg: Tipografiya Eduarda Pratsa Publ.; 1846. (Russkaya istoricheskaya biblioteka, vol. 36). (In Russ.)
14. Ivanov SA. On Old Russian Canonical Law. Part 2. Issue 1. Petrograd, 1920.
15. Siegmund Freiherr von Herberstein. Rerum Moscovitarum Commentarii. Moscow: MGU Publ.; 1988. 430 p. (In Russ.)
16. Ivanov SA. “The Hell-Painted Icons” in the Context of Late Medieval Russian Culture. V: Lidov AM., comp. *Miracle-Making Icon in Byzantine Empire and Medieval Rus’*. Moscow: Martis Publ.; 1996. p. 385-91. (In Russ.)
17. Smilianskaya E.B., ed. On the Own Land, the Own Faith, the Own and the Experiences in Russia of the 20<sup>th</sup> - 21<sup>st</sup> centuries. Moscow: Indrik Publ.; 2012. 472 p. (In Russ.)
18. The Slavonic Antiquities: The Ethno-linguistic Dictionary. Moscow: Mezhdunarodnyye otnosheniya Publ.; 1995-2012. 5 vol. (In Russ.)

19. Tsehanskaya K.V. Venerating Orthodox Sacral Objects in Russia. Moscow: Palomnik Publ.; 2013. 400 p. (In Russ.)
20. Antonov DI. The Icon-Painter and the Viewer: Ecclesiastical Icon as the Text and the Image-Object. V: Togoeva OI., Danilevskii IN., eds. *Casus: The Individual and the Unique in History*, 2017. Issue 12. Moscow: Indrik Publ.; 2017. p. 242-56. (In Russ.)
21. Dmitriev LA. The Tale of the Battle of the Novgorodians and Suzdalians people. V: *The Dictionary of the Scribes and the Booklore of Medieval Rus'*. Issue 2: The second half of the 14<sup>th</sup> – 16<sup>th</sup> centuries. Part 2: L–Ya. Leningrad: Nauka, Leningradskoe ot-delenie Publ.; 1989. p. 347-51. (In Russ.)
22. Kremleva IA. The Role of the Vow in the Worldview and Everyday Life of Russian Folk. V: Kirichenko OV., ed., comp. *Shrines and Holiness in the Every-Day Life of Russian Folk: An Ethnographic Research*. Moscow: Nauka Publ.; 2010. p. 214-84. (In Russ.)
23. Ulfeld J. Hodoeporicon Ruthenicum (The Voyage to Russia). Moscow: Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ.; 2002. 616 p. (In Russ.)
24. Olearius A. Travels of the Ambassadors sent by Frederic, Duke of Holstein, to the Great Duke of Muscovy and the King of Persia. Smolensk: Rusich Publ.; 2003. 480 p. (In Russ.)
25. Shliakhtina NV. The Apotropaic Functions of the Sacred Objects in a House. V: Kirichenko OV., ed., comp. *Shrines and Holiness in the Every-Day Life of Russian Folk: An Ethnographic Research*. Moscow: Nauka Publ.; 2010. p. 373-418. (In Russ.)

### *Информация об авторе*

*Дмитрий И. Антонов*, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Россия, г. Москва, 125993, Миусская пл., д. 6; Школа актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС, Москва, Россия; Россия, г. Москва, 119606, пр. Вернадского, д. 82; antonov-dmitriy@list.ru

### *Information about the author*

*Dmitriy I. Antonov*, PhD in History, associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, 125993, Russia; School of Advanced Studies in the Humanities, RANEPА, Moscow, Russia; bld. 82, Vernadskogo av., Moscow, 119606, Russia; antonov-dmitriy@list.ru

## Жесты и их функции в позднесредневековых образах Страстей: от повествования к медитации

Александр Е. Махов

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, makhov636@yandex.ru*

*Аннотация:* В статье анализируются особенности и функции богохульных жестов в позднесредневековых образах Страстей Христовых. Состав этих жестов в сравнении с жестикой, упомянутой в Евангелиях, существенно расширен. Богохульные жесты фигурируют не только в нарративных, но и в медитативных изображениях (прежде всего в иконографическом типе «Arma Christi»).

Идея использования истории Страстей в изображениях, предназначенных для медитации, могла быть подсказана «Зерцалом человеческого спасения», теологическим сочинением, популярным в эпоху Позднего Средневековья. Этот памятник служил не только источником позднесредневековой иконографии, но и руководством по чтению и пониманию визуальных образов, в частности изображенной в Страстных сценах богохульной жестики.

В «Зерцале...» богохульные жесты вместе с другими актами глумления упоминаются как при пересказе евангельского нарратива, так и в медитативных разделах, где они имеют несколько функций, выступая как орудия («арма») грешников, вызывающих всё новые страдания Христа; как орудия самого Христа, победившего дьявола страданием; как орудия, которыми вооружилась Богоматерь, чтобы победить дьявола состраданием.

В медитативных визуальных образах богохульные жесты напоминают всякому грешнику (в том числе и зрителю изображения) о его участии в Страстях Христовых, которые, согласно «Зерцалу человеческого спасения», не прекратились, но будут продолжаться до полного исчезновения греха.

*Ключевые слова:* Страстей Христовых изображения, богохульная жестика, Зерцало человеческого спасения, Arma Christi, наррация, медитация

*Для цитирования:* Махов А.Е. Жесты и их функции в позднесредневековых образах Страстей: от повествования к медитации // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 7(40). С. 35–55. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-7-35-55

Gestures and their functions  
in the late medieval images of the Passion:  
from narration to meditation

Alexander E. Makhov

*Russian State University for the Humanities,  
Moscow, Russia; makhov636@yandex.ru*

*Abstract:* The article analyses peculiarities and functions of blasphemous gestures in the late medieval images of the Passion of Christ. The scope of these gestures, compared with gestures mentioned in the Gospels, was significantly expanded. Blasphemous gestures were depicted not only in narrative but also in meditative images (primarily in the iconographic type “Arma Christi”).

The idea to use the history of the Passion in meditative images could be borrowed from the “Mirror of Human Salvation”, theological work very popular in the late Middle Ages. This work served not only as a source for late medieval iconography, but also as a guide to understanding visual images, in particular blasphemous gestures depicted in the scenes from the Passion.

In the “Mirror...” blasphemous gestures, together with other acts of mockery, are mentioned in the retelling the Gospel narrative as well as in meditative parts, where they have several functions, being weapons (“arma”) of sinners who cause the ongoing sufferings of Christ; weapons of Christ himself, who conquered the devil by suffering; weapons with which the Mother of God armed herself in order to defeat the devil with compassion.

Blasphemous gestures in visual meditative images remind every sinner (including the viewer of the image) of his participation in the Passion of Christ, which, according to the “Mirror of Human Salvation”, has not ended, but will continue until the complete disappearance of sin.

*Keywords:* images of the Passion of Christ, blasphemous gestures, Mirror of Human Salvation, Arma Christi, narration, meditation

*For citation:* Makhov AE. Gestures and their functions in the late medieval images of the Passion. From narration to meditation. *RSUH/RGGU Bulletin. “History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies” Series*, 2018;7(40):35-55. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-7-35-55

## *Введение*

Украшение церкви (*ornamentum ecclesiae*) и память о свершившихся событиях (*memoria rerum gestarum*) – такова пара функций, которую приписывают культовым образам «Карловы книги», созданные (видимо, Теодульфом) при дворе Карла Великого [1 col. 1002]. Представление об этих двух базовых функциях культового образа утверждается в средневековой культуре, но с вариациями и усложнениями. Так, Гонорий Августодунский соединяет их с топосом «*pictura quasi literatura*»: «Изображения создаются по трем причинам: во-первых, потому что они – словесность для мирян; во-вторых, чтобы храм украшался этой красотой; в-третьих, чтобы жизнь умерших воскрешалась в памяти (*ut priorum vita in memoriam revocetur*)» [2 col. 586].

Мы сосредоточимся на функции «*memoria*». Обращаясь ниже к жестике на позднесредневековых изображениях Страстей Христовых, мы в первую очередь будем обращать внимание на то, как эта функция реализуется и в самой структуре культового образа, и в процессе его восприятия средневековым зрителем (в той мере, в какой этот процесс поддается реконструкции).

### *«Memoria» как фактор построения визуального образа*

Что значит для средневекового зрителя – «вспоминать» посредством образа? Речь совсем не идет о чистой мнемонике: образ для средневекового человека не просто фиксирует прошлое, но «воскрешает» его (как говорит Гонорий), наставляет – ибо, по словам Григория Великого, из образа «неграмотные видят, чему они должны следовать» [3 col. 1128], одновременно побуждает (возбуждает, волнует) и наставляет.

О соединении побуждения и наставления при восприятии культовых образов пишет Валафрид Страбон. Мы стремимся к тому, чтобы священные образы (*imagines*) «нас побуждали или наставляли (*commoveri vel instrui appetimus*)»; «порой простые неграмотные люди, которых слова не могут привести к вере в совершившиеся деяния, так бывают поражены (*comprungi*) картиной Страстей Господних или иных чудес, что слезами свидетельствуют о том, что находящиеся снаружи фигуры запечатлелись на их сердце, как буквы (*exterioribus figuris cordi suo quasi litteris impressas*)». Далее мнемоника как таковая у Валафрида вообще отделяется от трудно-

определимой функции «любовного запечатлевания»: изображения нужны либо для «напоминания о совершившихся событиях», как при «изображении историй», либо «для любви к тем, чьи подвиги должны глубже запечатлеваться в душах тех, кто их видел (*animis videntium arctius imprimendae*)», как «образы Господа и его святых» [4 col. 928–930].

Нетрудно заметить, что пара «наставлять»/«побуждать» у Валафрида соотносится с первыми двумя понятиями риторической триады «*docere/movere/delectare*»; однако и третье риторическое понятие, «услаждать», также отзывается у Валафрида, когда он обращается к теме образа как средства умножить «украшенность церквей».

Итак, «*memoria*» не только мнемоническое напоминание, но и «воскрешение» событий или персон, наставление посредством этого воскрешения и «запечатлевание на сердце». Какие последствия такое расширенное понимание «*memoria*» имеет для сакральных визуальных образов, в частности для изображений, связанных с темой Страстей?

Во-первых, визуальное повествование конкретизируется деталями, отсутствующими в евангельском нарративе, – в полном соответствии с риторическим представлением о наглядности, достигаемой посредством предельной детализации (фигура гипотипоса). Именно наглядность, согласно риторическому учению, полностью усвоенному Средневековьем, создает эффект правдоподобия и позволяет событиям «воскреснуть».

Во-вторых, тот повышенный градус коммуникативности, который отличает «общение» средневекового человека с образом (напомним лишь о приводимых Ж.-Кл. Шмиттом свидетельствах переживания образа, «смотрящего» на человека, – зритель воспринимал себя объектом зрения, субъектом которого был сам образ [5 p. 189, 226–227]), приводит к появлению в визуальном нарративе прямых жестовых «обращений» к зрителю – своего рода визуальных аналогов риторической апострофы. В изображениях Страстей богохульные жесты (высунутые языки, кукиши и т. п.), в буквальном историческом плане обращенные к Христу, на самом деле нередко не могут быть им видимы, поскольку у Иисуса завязаны глаза (как на рис. 1): следовательно, они «обращены» к зрителю, представляя ему предмет для медитации (о которой речь пойдет ниже). Сюжетная функция жеста дополняется коммуникативной.

Получается, что мучители Христа обращают к зрителям – не по собственной воле, но по воле художника – некое жестовое сообще-



Рис. 1. «Мастер кобургских круглых рисунков».  
«Поругание Христа». Фрагмент Страстного алтарного цикла.  
Ок. 1490. Земельный музей, Майнц

ние. Но то же касается и самого Христа, который также «обращается» к зрителю. Раны Христа, как и орудия его мучений – элементы нарратива о его страданиях; однако «Зерцало человеческого спасения», о котором мы будем подробнее говорить ниже, предлагает «читать» их коммуникативно – как знаки, предьявляемые самим Христом грешному человечеству: в день Страшного Суда «Христос покажет (ostendet) грешникам раны и орудия Страстей (passionis arma), чтобы они увидели, какие мучения он вынес ради них» [6 p. 82].

Наконец, в-третьих, детали визуального нарратива вообще могут изыматься из своего «родного» контекста и превращаться в автономные вненарративные символы. Так, змей с яблоком, персонаж истории о грехопадении, появляется на портрете (например, на предположительном автопортрете Иоганна

Генриха Рооса с женой, 1675, Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне) в качестве религиозного символа, лишённого нарративной функции. Понятно, что подобные трансформации лишь доводят до предела вышеупомянутую тенденцию к превращению элементов нарратива в «обращенные» к зрителю символы, предназначенные уже не для «чтения» истории, но для вытекающих из истории наставления и медитации: теперь нарратив полностью элиминирован – даны лишь его детали, над которыми нам нужно размышлять.

*Богохульные жесты в нарративных  
и медитативных образах  
Страстей Христовых*

Перенос деталей нарратива в медитативный план особенно характерен для круга образов, сопряженных с темой Страстей Христовых. Культовые изображения на эту тему в большинстве своем, конечно, нарративны – однако богохульные жесты и действия, изображаемые в сценах поругания над Иисусом, в эпоху позднего Средневековья часто извлекаются из повествования и изображаются на особых образах, которые предназначены для личного почитания и молитвы и не содержат нарратива как такового. Вненарративные изображения, на которых фигуру Христа окружают атрибуты богохульства (иконографический тип «Arma Christi», о котором пойдет речь далее; а также «Imago pietatis», «Месса папы Григория»), мы будем называть медитативными.

И на нарративных, и на медитативных образах Страстей Христовых набор богохульных жестов и действий существенно расширен в сравнении с евангельским повествованием, где упомянуты лишь плевки, пощечины, удары по голове, словесные действия-жесты (злословие). Причиной такого расширения может быть вышеупомянутое стремление к правдоподобию, достигаемому (в соответствии с риторическими принципами) предельной детализацией: именно такое правдоподобие реализует функцию метогога, поскольку позволяет зримо «воскресить» событие.

Попробуем описать богохульную жестику Страстей, начав с лица и далее спускаясь ниже по человеческому телу. Самый «невинный» лицевой жест, обнаруживаемый нами на изображениях Страстей, – улыбка, которая, впрочем, легко переходит в агрессивный оскал (рис. 2).





*Рис. 2.* Квентин Массейс. «Несение креста» (фрагмент).  
Ок. 1510–1515. Амстердам, Королевский музей

Далее лицевая жестика усиливается высовыванием языка – жестом, который, в свою очередь, может быть усилен посредством «расширения» рта двумя пальцами. Частое появление этой комбинации в жестике демонов и богохульников объясняется, вероятно, ее упоминанием в Книге пророка Исаии: «Но приблизьтесь сюда вы, сыновья чародейки, семья прелюбодея и блудницы! Над кем вы глумитесь? против кого расширяете рот, высовываете язык? не дети ли вы преступления, семя лжи...» (Ис. 57: 4; синодальный перевод). Комбинация редко и поздно дополняется третьим элементом – оттягиванием вниз нижних уголков глаз (например, в работе Андриеса Бота «Поругание Христа», Голландия, первая половина XVII в.; Кобленц, Среднерейнский музей). Высунутый язык в сочетании с расширенным ртом может быть обращен и к

Богоматери (рис. 3), которую эта жестика надругательства «ранит» так же, как и самого Иисуса (вспомним, что языки богохульников уподобляются в «Зерцале человеческого спасения» мечам [6 р. 52]).

Перейдя от лица к рукам, мы обнаруживаем и здесь целую гамму жестов – от относительно нейтральных (протянутые ладони, вытянутый перст, указующий, когда он направлен горизонтально к Иисусу, или повелевающий, когда он направлен вертикально; в языке Средневекового искусства вертикально поднятый перст – «авторитарный жест», посредством которого «сам дьявол утверждает свою волю» [7 р. 168]), – до явно оскорбительных и агрессивных. К последним относятся особенно часто встречающийся в изображениях Страстей кукиш (рис. 1). Грешники могут показывать кукиш не только Христу, но и христианским мученикам – например, распятому св. Филиппу («Мученичество св. Филиппа» неизвестного баварского мастера, первая половина XVI в.; Вена, Художественно-исторический музей).

Средневековое осмысление кукиша<sup>1</sup> хорошо документировано благодаря тому, что его упоминает Данте (Ванни Фуччи показывает Богу «оба кукиша» – «Ад», 25, 2). Кукиш становится предметом толкования комментаторов, которые едины в его оценке: это «отвратительное (*turpis*) действие», оно «показывает природу этого дьявольского человека (*hominis diabolici*), который, помимо того что был жестоким разбойником и коварным вором, был наигорделивым, гневливейшим, богохульным (*superbissimus, iracundissimus, blasphemus*), <...> и когда бывал чем-то разгневан, раздражался хулами на Бога, как это делают и другие проклятые, не боящиеся Бога» (Бенвенуто да Имола); жест показывает «гордыню и неистовый гнев» (Якопо Алигьери); представляет собой «оскорбительное действие (*vituperoso atto*)», которое выражает «презрение и хулу» (Франческо да Бути); свидетельствует о том, что Ванни – «великий хулителю (*blasphemator*) Бога и святых», что он был «гневлив (*iratus*)» (Иоаннис де Серравалле) [9]. Комментаторы отмечают не только моральную негативность жеста, но и его «неэстетичность»: он безобразен, отвратителен (*turpis*).

Сохранилось немало свидетельств о бытовании этого жеста в различных контекстах, в том числе и политическом: Джованни Виллани рассказывает в хрониках Флоренции, как конфликтовавшие с этим городом пистойцы установили на башне в замке Карми-

<sup>1</sup> См. о его распространенности в Средневековье, особенно в Италии: [8 р. 262].



Рис. 3. Ганс Гольбейн Старший. «Поругание Христа» (фрагмент).  
Из алтаря франкфуртской Доминиканской церкви. 1501 г.  
Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне

няно две мраморные руки, которые «показывали кукиши Флоренции (*faceano le fiche a Firenze*)» [10 p. 127].

В то же время в средневековой Италии практиковалось и богохульное использование этого жеста, о чем свидетельствуют законы Прато от 1305 г. (анализируемые в работе Н. Томмасео), где за подобный кукиш было предусмотрено наказание: «Кто сделает кукиши или покажет ягодицы (*ficas fecerit vel monstraverit nates*) небу или изображению Бога или Богородицы, заплатит десять лир за каждый раз, если не заплатит – будет высечен» [11 p. 125].

Неудивительно, что в воображаемом «расширении» евангельского репертуара богохульных жестов кукиш также нашел себе место. Об этом свидетельствуют не только приводимые нами изображения, но и по крайней мере один текст – компиляция Евангелий из итальянского кодекса XIV в., где надругательство иудеев над Иисусом описано следующим образом: «И тогда они показывали ему кукиши (*li faxevano le fiche*), и плевали в лицо, и давали ему оплеухи и сильные удары по шее (*le grande collate*)»



*Рис. 4.* «Взятие Христа под стражу» (фрагмент).  
Начало XVI в. Фреска в «Сала деи баттути», Конельяно

...и дергали за бороду» [12 S. 93]. Упомянутый здесь «контактный» жест дергания за бороду также фигурирует в визуальных изображениях (например, на «Поругании Христа» Ганса Гольбейна Старшего; Крыло Кайсхаймского алтаря, 1502, Мюнхен, Старая Пинакотека).

Жестика рук представлена также агрессивными «контактными» жестами хватания за волосы (рис. 4) и за одежду Иисуса.

Среди жестов рук есть и вышедшие, по всей видимости, из употребления и потому малопонятные: скрещивание поднятых над головой рук с вытянутыми указательными пальцами (на вышеупомянутом алтаре франкфуртской Доминиканской церкви Ганса Гольбейна Старшего), а также соединение указательных пальцев обеих рук (рис. 5).

Два пальца, которые на этом же изображении вкладывает себе в рот мальчик, показывающий к тому же и кукиш, встречаются и на других работах и, по всей вероятности, обозначают освистывание. Этот звуковой жест имеет на изображениях Страстей немало параллелей: поругатели Иисуса дудят в трубу (как на рис. 2, см. также рис. 6) или в свисток прямо над его ухом или бьют в барабан с целью усилить шумом его мучения.



*Рис. 5.* «Баденский мастер гвоздик».  
«Се человек» (фрагмент). Из Страстного алтаря.  
Рубеж XV–XVI вв. Дижон, Музей изящных искусств

Перст, высунутый язык, кукиш, направленные на Иисуса, нередко фигурируют на одном изображении как три вариации на тему указания: толпа всеми доступными средствами оскорбительно «указует» на Христа, как бы подхватывая указующий жест Пилата, подразумеваемый словами «Ессе homo». Если мы спустимся далее, ниже уровня рук, то и здесь найдем вариацию (видимо, редкую) на тему указующего жеста: на «Поругании Христа» школы Лукаса Кранаха во Дворце изящных искусств Лилля высунутый язык подкреплён откровенно эрегированным фаллосом одного из мучителей, также «указующим» на Иисуса (рис. 7).

Опускаясь еще ниже, мы находим «контактную» жестику ног: по аналогии с оплеухами, упомянутыми в Евангелиях, мучители



*Рис. 6.* «Несение креста».

Деталь полихромного деревянного алтарного образа.  
Антверпен, ок. 1480–1490 гг. Париж, Лувр

могут давать Христу пинки ногами (например, на «Бичевании Христа» Луки Синьорелли; Милан, Брега). И наконец, если мы спустимся вообще ниже уровня человеческих тел, то обнаружим, что и неразумная природа может участвовать в поругании: в композиции «Се человек» из немецкого Страстного алтарного цикла собака у помоста, на котором стоит Иисус, подняла заднюю лапу, что недвусмысленно указывает на совершаемое ею obscene действие (рис. 8). Любопытно, что поднятая лапа направлена в сторону Иисуса – «указывает» на него, как и перст, язык, кукиш и фаллос.

Один персонаж может одновременно демонстрировать по крайней мере два богохульных жеста – например, показывать кукиш и язык. Подобное удвоение (повтор жеста на разных телесных уровнях) соответствует реальному бытованию подобной жестики, о чем свидетельствует, например, рассказ Франко Саккетти о погонщике ослов, который в ответ на замечание, сделанное ему Данте, высовывает язык и показывает фигу [13 с. 172].



Рис. 7. «Поругание Христа».  
Школа Лукаса Кранаха.  
Середина XVI в. Лилль,  
Дворец изящных искусств



Рис. 8. «Мастер кобургских круглых  
рисунков». «Се человек». Фрагмент  
Страстного алтарного цикла.  
Ок. 1490 г. Земельный музей, Майнц

Практически все вышеупомянутые жесты богохульства фигурируют и на медитативных изображениях (прежде всего на «Arma Christi»), где они не только вырваны из нарратива (которого здесь и нет), но и порой лишены соответствующих им тел: вместо человека, хватающего Иисуса за волосы, показана лишь рука с клоком волос или борода, и т. п.

*Функции богохульной жестики  
в «Зерцале человеческого спасения»  
и на медитативных образах*

Идея денарративизации истории Страстей, ее перевода в медитативный план могла быть подсказана популярнейшим в эпоху Позднего Средневековья «Зерцалом человеческого спасения» (начало XIV в.). Значение этого памятника как источника позднесредневековой иконографии хорошо известно; мне хотелось бы указать на его роль руководства по «чтению» визуальных композиций и, в частности, изображенных на Страстных образах богохульных жестов.

Уже в прологе автор заявляет о своем нежелании рассказывать «всю историю» и о намерении выделить из нее некую «часть» [6 р. 2]: принцип сплошной наррации, таким образом, отбрасывается; нарративные эпизоды перебиваются медитативными (размышлениями о человеческой греховности, молитвами, апострофами – обращениями к Иисусу).

Богохульная жестика в «Зерцале...» фигурирует сначала в нарративных эпизодах. Она не так разнообразна, как на изображениях Страстей и «Arma Christi». Упомянуты, как и в Евангелиях, пощечины, плевки (о которых говорится многократно: «осквернили его лицо слюной»; «не побоялись осквернить его лицо <...> своими нечестивейшими плевками»; «Синагога, лишив его одежд, осквернила его бороду плевками»; «осквернив тебя своей слюной, смешанной с твоей кровью» [6 р. 40, 45, 90]); злословие передано метафорически, как бичевание языком: «Язычество и синагога бичевали своего Спасителя; язычество бичевало его бичами и розгами, синагога – языками и словами» [6 р. 43]. Однако и жесты, данные в нарративе, «Зерцало...» порой предлагает «читать» в аллегорическом смысле. Так, удары, наносимые Христу по шее, предлагается понимать как аналог посвящения в рыцари «на германский манер (more Alamannico)»: Христос стал «рыцарем» (miles), поскольку и в рыцари посвящают ударом по шее, только Христос получил не один удар, а «бесчисленное множество» [6 р. 80].

«Зерцало...» позволяет нам правильно понять некоторые жесты, вышедшие из употребления либо изменившие свою семантику. Так, жест «брать кого-либо за подбородок» нами вполне может быть воспринят как агрессивный; однако в Средневековой культуре он чаще всего выражает нежные, любовные чувства. Ф. Гарнье, посвятивший ему отдельную главу, в целом характеризует его как «знак любви»: посредством «взятия за подбородок» выражают свои нежные чув-



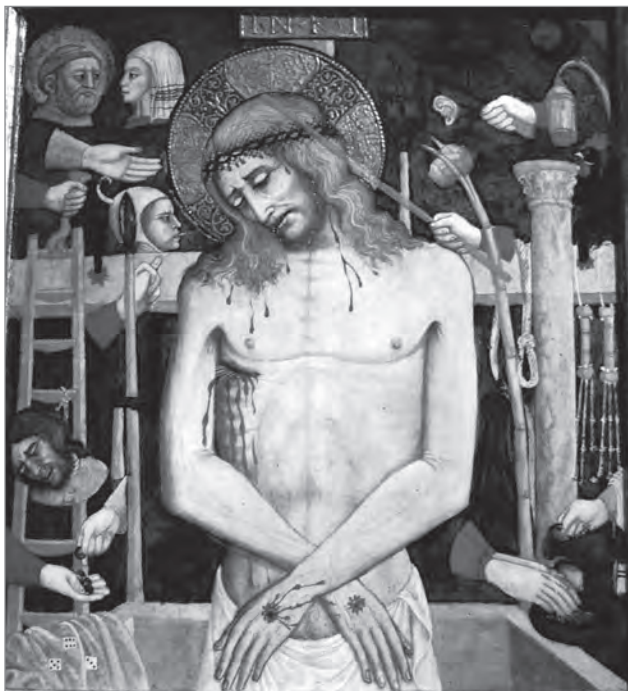


Рис. 9. «Arma Christi». Круг Мариано д'Антонио.  
Ок. 1440–1450 гг. Перуджа, Национальная галерея Умбрии

ства мужчина к женщине, Богородица к младенцу Иисусу. Этот же жест выражает и чувство милосердия: св. Радегунда берет за подбородок больного, которому она возвращает здоровье [14 р. 120–126].

Разумеется, этот жест может использоваться обманно, для коварной имитации любви – как в библейской сцене убийства полководцем Иоавом своего соперника Амессая: «И сказал Иоав Амессая: здравствуй, брат! И взял правой рукой подбородок Амессая, как бы целуя его. Амессай же не заметил меча, который был у Иоава, и тот поразил его в бок...» (2 Цар. 20:9-10; синодальный перевод). Лицемерную имитацию любви этот жест выражает и в сценах Страстей. «Зерцало человеческого спасения», рассказывая о лицемерии Иоава, добавляет: «Так и Иуда, взявший правой рукой подбородок Иисуса, сказал ему нежно: “Здравствуй, рабби!”, левой же рукой словно бы извлек меч и пронзил его, ибо скрывал под нежными словами козни» [6 р. 38].



*Рис. 10.* «Мастер ливерсбергских страстей». Фрагмент триптиха на тему Страстей Христовых. Ок. 1464–1466 гг. Музей Вальраф-Рихарц, Кёльн

Разумеется, этот жест лицемерия или издевательской имитации любви мог быть перенесен от Иуды к другим богохульникам, участвующим в Страстях, что мы и видим на рис. 10.

Далее, однако, та же богохульная жестика вместе с другими актами глумления упоминается и вне евангельского нарратива, по крайней мере в четырех функциях: 1) как орудия продолжающихся страданий Христа, в которых участвует всякий грешник («В лицо Христа... презрительно плюет тот, кто не благодарит Бога» за его дары; «Взваливает крест на спину Христа тот, кто свой грех перекладывает на Божественного устроителя» и т. д. [6 р. 53]); 2) как орудия самого Христа, победившего дьявола страданием; 3) как орудия, которыми вооружилась Богоматерь, чтобы победить дьявола состраданием (все атрибуты Страстей, в том числе жесты – пощечины и плевки, – перечислены чрезвычайно подробно как элементы «вооружения» Богоматери, представленной «оруженосцем» Христа [6 р. 62–63, 81]); 4) в молитвах к Христу – как залог





*Рис. 12.* «Поругание Христа» (фрагмент).  
Складной алтарь-реликварий со сценами Страстей.  
Нюрнберг, ок. 1340 г. Нюрнберг, Германский национальный музей

Именно поэтому богохульные жесты в этом иконографическом типе оторваны от их «исторических» носителей и могут быть прочитаны как принадлежащие любому человеку. При этом обращенность этих жестов к Иисусу нередко сохраняется: на некоторых «Arma Christi» изолированные жесты и прочие атрибуты Страстей не просто парят вокруг Иисуса, но обращены к нему, предьявлены ему. Так, на североитальянском «Arma Christi» (рис. 11) Христу «протягивают»: высунутый язык, деньги (сребреники), игральные кости. Кто их протягивает? Согласно «Зерцалу...», любой грешник, любой из «нас». Жеста протягивания Иисусу атрибутов Страстей нет, конечно, ни в Евангелиях, ни в нарративных изображениях Страстей: модуляция из нарративного в медитативный план порождает новую жестику.

Идея продолжения Страстей Христовых в душе всякого грешника выражена и в образах, которые можно считать промежуточными между чисто нарративным и медитативным типами. На крыльях немецкого алтаря-реликвария (рис. 12) изображены две сцены – поругания Христа и положения во гроб. Если вторая представлена «исторично», с необходимыми традиционными

персонажами, то в первой имеются только две фигуры – Иисуса, привязанного к столбу, и грешника, показывающего Иисусу язык. Физические мучения (бичевание и т. п.) заменены нравственными: Иисуса «ранит», в полном соответствии с «Зерцалом...», высунутый язык грешника, который воспринимается, в силу отсутствия традиционного окружения, не как евангельский персонаж, но как «один из нас» – как фигура, с которой зритель может легко отождествить самого себя.

Сам богохульный жест при вышеописанном перенесении страданий Христа в медитативный план может терять физическую реальность и превращаться в метафору греховного поведения: грешник «показывает» язык или кукиш Богу в своей душе. Именно так трактуется последний жест в проповеди Бернардино Сиенского, где он рассуждает о неподобающем поведении паствы в храме: «Даже не говорю о том, что вы делаете в храме. Увы, разве вы не понимаете, будучи в храме, как это должно быть неприятно Богу? Разве вы не понимаете, что показываете кукиши Господу Богу (*voi fate le fiche a Domenedio*) и что не похоже, чтобы вы там заботились о Нем? Кто смеется, кто ест, кто остроумничает, кто поет – увы, все что вы делаете суетного <...> грешного, вы делаете во оскорбление Бога и Девы Марии и всех Святых, пребывающих во славе!» [15 р. 97]. Если в нарративной иконографии Страстей грешник оскорблял Иисуса своим реальным богохульным жестом, то теперь грешнику предлагается в процессе медитации осознать, что любой факт его греховного поведения оскорбляет Бога точно так же, как тот реальный «исторический» жест.

### *Заключение*

Можно утверждать, что «Зерцало...» предлагает зрителю модель многоступенчатой медитации, при которой жесты богохульства воспринимаются не только в буквальном смысле – как орудия, принесшие страдание «историческому» Христу, – но и в вышеуказанных «аллегорических» смыслах (орудия грешника; орудия самого Христа; орудия Богоматери). В медитации над образом зритель проходит через напоминание о страдании исторического Христа, осознание своего участия в нем (именно эта стадия яснее всего выражена в визуальных образах Страстей), понимание силы страдания Иисуса и сострадания Богоматери (страдание и сострадание, собственно, и суть настоящие «агта»), восходя наконец в пятой, молитвенной, стадии к надежде на свое собственное спасение.

Слово «агма», заключенное в названии иконографического типа, оказывается многозначным. Этими «агма» пользуются, на разных стадиях вышеописанного процесса, богохульники и дьявол, сам Христос, Богоматерь, а в конечном итоге – зритель изображения: «вспоминая» события Страстей, он вместе с тем воскрешает их как некое вневременное настоящее, в котором участвует и он сам. «Мемогia», заключенная в подобных изображениях, – напоминание не только об исторических Страстях Христовых, но и о том, что эти Страсти продолжаются и зритель изображения в них участвует.

### *Литература*

---

1. Libri Carolini // Patrologiae cursus completus. Series Latina (далее – PL). Vol. 98. Paris: J.-P. Migne, 1851. Col. 999–1248.
2. *Honorius Augustodunensis*. Gemma animae // PL. Vol. 172. Paris: J.-P. Migne, 1854. Col. 541–738.
3. *Gregorius Magnus*. Epistola XIII. Ad Serenum Massiliensem episcopum // PL. Vol. 77. Paris: J.-P. Migne, 1854. Col. 1128–1130.
4. *Walafridus Strabo*. De rebus ecclesiasticis // PL. Vol. 114. Paris: J.-P. Migne, 1852. Col. 919–966.
5. *Schmitt J.-Cl.* Le corps des Images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge. Paris: Gallimard, 2002. 409 p.
6. *Speculum humanae salvationis* / Hrsg. von J. Lutz, P. Perdrizet. 2 Bde. Bd 1. Mülhausen: E. Meininger, 1907. 99 p.
7. *Garnier F.* Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et Symbolique. Paris: Le Léopard d'Or, 1982. 179 p.
8. *Röhrich L.* Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. 4 Bde. Bd 1. Freiburg, Basel, Wien: Herder, 1978. Bd 1. 623 S.
9. Dartmouth Dante Project. Commentaries on Dante's Divine Comedy [Электронное издание] URL: <https://dante.dartmouth.edu/commentaries.php> (дата обращения: 10.07.2017).
10. *Villani G.* Storia di cittadino Fiorentino. Fiorenza: Giunti, 1587. 1101 p.
11. *Tommaseo N.* Dell'Educatione. Osservazioni et saggi pratici. Venezia: Andruzzi, 1842. 478 p.
12. Altitalienische Heiligenlegenden nach der Handschrift XXXVIII.110 der Biblioteca nazionale centrale in Florenz / Hrsg. von W. Friedmann. Dresden: Gesellschaft für romanische Literatur, 1908. 179 S.
13. *Саккетти Ф.* Новеллы / Пер. В.Ф. Шишмарева. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. 391 с.
14. *Garnier F.* Le langage de l'image au Moyen Âge. Vol. 2: Grammaire des gestes. Paris: Le Léopard d'Or, 2003. 423 p.
15. *San Bernardino da Siena*. Prediche Volgari. In 3 vol. Vol. 3. Siena: Tip. edit. all'inseg. di S. Bernardino, 1888. 508 p.

## References

---

1. Libri Carolini. In: *Patrologiae cursus completus. Series Latina*. Vol. 98. Paris: J.-P. Migne Publ.; 1851. Col. 999–1248.
2. Honorius of Autun. Gemma animae. In: *Patrologiae cursus completus. Series Latina*. Vol. 172. Paris: J.-P. Migne Publ.; 1854. Col. 541–738.
3. Gregorius Magnus. Epistola XIII. Ad Serenum Massiliensem episcopum. In: *Patrologiae cursus completus. Series Latina*. Vol. 77. Paris: J.-P. Migne Publ.; 1854. Col. 1128–1130.
4. Walafridus Strabo. De rebus ecclesiasticis. In: *Patrologiae cursus completus. Series Latina*. Vol. 114. Paris: J.-P. Migne Publ.; 1852. Col. 919–966.
5. Schmitt J.-Cl. Le corps des Images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge. Paris: Gallimard Publ.; 2002. 409 p.
6. Lutz J., Perdrizet P., Hrsrg. Speculum humanae salvationis. 2 Bde. Bd 1. Mülhausen: E. Meininger Publ.; 1907. 99 p.
7. Garnier F. Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et Symbolique. Paris: Le Léopard d'Or Publ.; 1982. 179 p.
8. Röhrich L. Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. 4 Bde. Bd 1. Freiburg, Basel, Wien: Herder Publ.; 1978. Bd 1. 623 S.
9. Dartmouth Dante Project. Commentaries on Dante's Divine Comedy. [Internet] URL: <https://dante.dartmouth.edu/commentaries.php> (data obrashcheniya: 10.07.2017).
10. Villani G. Storia di cittadino Fiorentino. Firenze: Giunti Publ.; 1587. 1101 p..
11. Tommaseo N. Dell'Educatione. Osservazioni et saggi pratici. Venezia: Andruzzi Publ.; 1842. 478 p.
12. Friedmann W., Hrsrg. Altitalienische Heiligenlegenden nach der Handschrift XXXVIII.110 der Biblioteca nazionale centrale in Florenz. Dresden: Gesellschaft für romanische Literatur Publ.; 1908. 179 S.
13. Sacchetti F. Novels. Moscow; Leningrad: Akademiya nauk SSSR Publ.; 1962. 391 p. (In Russ.)
14. Garnier F. Le langage de l'image au Moyen Âge. Vol. 2: Grammaire des gestes. Paris: Le Léopard d'Or Publ.; 2003. 423 p.
15. San Bernardino da Siena. Prediche Volgari. 3 vol. Vol. 3. Siena: Tip. edit. all'inseg. di S. Bernardino Publ.; 1888. 508 p.

### *Информация об авторе*

*Александр Е. Махов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Россия, г. Москва, 125993, Миусская пл., д. 6; makhov636@yandex.ru.

### *Information about the author*

*Alexander E. Makhov*, Dr. in Philology, professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125993, Russia; makhov636@yandex.ru.

«И увидел Бог свет, что он хорош»:  
Персонификации света в западноевропейской  
иконографии Сотворения мира (XI–XIII вв.):  
происхождение и трансформации

Анна В. Пожидаева

*Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики»,  
Москва, Россия, arojidaeva69@mail.ru*

*Аннотация.* Иконография Сотворения мира так называемого римского типа в Италии XI–XIII вв. и за ее пределами во многом восходит к утраченным фрескам базилики Сан-Паоло-Фуори-ле-Мура (середина V в.) и еще несколькими раннехристианским традициям, в том числе традиции Генезиса лорда Коттона и Пентатевха Ашбернхема. На примере изменений иконографии отдельного элемента этой схемы – персонификации Света в сцене первого дня Творения – автор намечает возможные пути восстановления облика утраченного образца и дальнейших иконографических заимствований из других ранних традиций.

В статье рассмотрен вопрос об устойчивости отдельных элементов композиции «римского типа» – наличия сияния славы, его формы и цвета, атрибутов. Результатом сравнительного анализа нескольких групп памятников становится тезис о взаимовлиянии и взаимозамене двух пар второстепенных элементов композиции – Света и Тьмы и Солнца и Луны, одновременно присутствующих в сценах так называемого римского типа.

*Ключевые слова:* христианская иконография, искусство Западного Средневековья, персонификации

*Для цитирования:* Пожидаева А.В. «И увидел Бог свет, что он хорош»: Персонификации света в западноевропейской иконографии Сотворения мира (XI–XIII вв.): происхождение и трансформации // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 7 (40). С. 56–81. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-7-56-81



“And God saw the light, that it was good”:  
Personifications of Light in Western European  
Iconography of the Creation  
(11<sup>th</sup> – 13<sup>th</sup> centuries)

Anna V. Pozhidaeva

*Higher School of Economics – National Research University,  
Moscow, Russia; apojidaeva69@mail.ru*

*Abstract:* Iconography of Creation of the World of so-called “roman type” in 11<sup>th</sup> – 13<sup>th</sup> cent. Italy and in Northern Europe in many ways goes to lost frescoes of San Paolo Fuori le Mura (middle of 5<sup>th</sup> cent) and to several early-Christian traditions, including traditions of Genesis of Lord Cotton and Pentateuch of Ashburnham. By the example of iconographical changings of one detail of that pattern - personification of Light in the First day of Creation - the author outlines possible ways for restoring an appearance of the missing specimen and following iconographical borrowings from the earlier traditions. The article considers a question of sustainability for every part of “roman-type” composition – presence of glory radiance, its form and color, variations of attributes. The result of comparison of several images results in a conclusion about the mutual impact and replacement of two pairs of second-line elements in composition – the Light and Darkness and the Sun and Moon, being simultaneously being present in the so-called “roman-type” compositions.

*Keywords:* Christian iconography, art of Western Middle Ages, personifications

*For citation:* Pozhidaeva AV. “And God saw the light, that it was good”: Personifications in Light Western European Iconography of the Creation (11<sup>th</sup> – 13<sup>th</sup> centuries). *RSUH/RGGU Bulletin. “History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies” Series*, 2018;7(40):56-81. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-7-56-81

*Иконография Сотворения мира:  
круг раннехристианских протографов*

Желая очертить на конкретном примере границы устойчивости и вариативности изобразительной схемы, медиевист-западник обычно старается проследить путь трансформаций достаточно

популярных, но не самых распространенных групп сюжетов, лежащих вне основного евангельского цикла. Они уже с V–VI вв. могут существовать в нескольких вариантах, но из-за некоторой периферийности их положения в общем иконографическом поле их вариативность не снижается и на всем протяжении активного иконографического творчества в западно-христианском мире (обозначим его приблизительно как XI–XII вв.), до самой унификации в светских мастерских XIII в., в то время как основной набор евангельских сцен приходит к единообразию существенно раньше – уже к началу XII в.

К таким группам сюжетов «средней распространенности» можно смело отнести цикл Сотворения мира. Уже к V в. известно не менее трех иконографических вариантов этого цикла, которые впоследствии, взаимодействуя веками, создают разнообразные комплексные, гибридные иконографические варианты, но всегда оставляют возможность идентифицировать композицию в целом или ее детали с одним из ранних протографов. При этом цикл Творения в более или менее развернутом варианте входит в «обязательную программу» иллюминирования главного типа рукописи – полного текста Библии – лишь к самому концу XI в. [1, 2]<sup>1</sup>, существуя до этого на «ближней периферии» иконографического мира, эпизодически появляясь лишь в циклах римско-византийского мира Южной Италии круга Монтекассино и на другом полюсе западно-христианского мира – в доவில்гельмовской Британии. Эпоха «иконографического взрыва» – XII в. – делает этот цикл обязательной частью декора почти всякой западноевропейской рукописи, содержащей книги Ветхого Завета. Резкое возрастание количества памятников позволяет на примере этого цикла проследить все этапы формирования к началу XIII в. единой, обязательной схемы и вычленить большую часть приемов иконографического творчества, порожденных этой в высшей степени плодотворной эпохой.

Говоря об иконографическом творчестве, мы вступаем в область крайне туманного, формирующегося на наших глазах терминологического аппарата, касающегося проблем образа и копирования, сложения устойчивых схем и их вариативности [3], возможности возвести композиции XI–XIII вв. к одному или нескольким ранним прообразам. Ранние «исходные» типы взаимодействуют,

---

<sup>1</sup> Необходимо отметить, что в дошедших до нас каролингских полных библиях (Турской школы) собственно цикл Творения отсутствует, книге Бытия во всех четырех известных случаях предшествует цикл, начинающийся сразу с сотворения прародителей.

продолжая оставаться узнаваемыми на уровне деталей в рамках одной конкретной композиции. Наконец, ко времени появления в начале XIII в. светских мастерских иконографический тип обретает относительное единообразие, превратившись в обязательный многочастный инициал Шестоднева, предшествующий книге Бытия или всему Ветхому Завету в так называемых университетских библиях. К этому моменту процесс иконографического творчества закончен – выявлен главенствующий тип, плодотворное взаимодействие традиций завершилось.

Иконографически цикл Сотворения мира, созданный в конце XI – начале XII в., более всего напоминает пестрое лоскутное одеяло, где одни лоскутки больше и ярче, другие меньше привлекают глаз, но каждый имеет свою историю, свое происхождение, которое нетрудно проследить. Центральные и периферийные элементы, естественно, различаются по «удельному весу» в композиции, подвижности, подверженности изменениям и заменам.

Ранее мы наметили в целом пути взаимодействия и попытались оценить уровень подвижности в композиции таких неравноценных элементов: общий геометрический тип композиции, тип Творца, способы расположения «пейзажа» Творения по отношению к фигуре Творца, способы, наконец, изображения самого Творения – геометрические поля, персонификации и т. п. [4 с. 252–291]. Сосредоточимся сейчас на истории появления и трансформаций одного, притом вовсе не главного, элемента в одной отдельно взятой сцене цикла – на изображениях Света в первой сцене цикла Творения – отделении Света от Тьмы. Впрочем, в длинном ветхозаветном цикле эта первая сцена часто бывает единственной и представляет всю историю Творения.

Для этого обратимся к раннехристианским протографам. Мы будем называть так четыре отдельно существующих уже в V–VI вв. (что не означает «независимых друг от друга») варианта цикла Сотворения мира. Это *фрески римской базилики Сан-Паоло-фуори-ле-Мура*<sup>2</sup> [5 с. 328–408; 6] середины V в., украшавшие центральный неф и поновленные (не без некоторых изменений) в конце XIII в. Пьетро Каваллини – протограф так называемого римского типа [7,8]; *греческая Книга Бытия Лорда Коттона* (далее ГЛК, London, British Museum (BM), MS Cotton Otho B. VI) [9], известная по рисункам Пейреска и позднейшей сокращенной примерно в три раза реплике – мозаикам нартекса венецианского

---

<sup>2</sup> Фрески известны по зарисовкам, сделанным в 1634 г. живописцем Антонио Эклисси по заказу кардинала Франческо Барберини (Biblioteca Apostolica Vaticana [BAV], Vat. cod. barb. lat. 4406, f. 23ff).



Рис. 1. Первый день Творения.  
Мозаика купола нартекса собора Сан-Марко, Венеция,  
первая четверть XIII в.

Сан-Марко; прототип ряда *миниатюр средневизантийских октаевхов XI–XIII вв.*<sup>3</sup> – по мнению Курта Вайцманна [10], подтвержденному и уточненному Джоном Лауденом [11, с. 102]), очень ранний, возможно даже дохристианский, источник; наконец, *миниатюры Пятикнижия Ашбернхема* (Paris, Bibliothèque nationale de France [BNF], MS n. a. lat. 2334), датируемого рубежом VI–VII вв. и созданного, согласно последним исследованиям, в Риме [12]. Нас будут интересовать преимущественно первые три схемы, наиболее «влиятельные» в последующей иконографической традиции, наиболее активно взаимодействовавшие между собой и создавшие максимальное количество дериватов.

В дальнейшем мы попытаемся проследить судьбу Света в разных группах этих дериватов – прежде всего это круг римско-мон-

<sup>3</sup> В эту группу входят пять рукописей: Флорентийский октаевх [Laug. Cod. Plut. 5:38], пер. пол. XI в., два Ватиканских октаевха (BAV, Vat. gr. 747), 1070–1080 г., и (BAV, Vat. gr. 746)), ок. 1150, а также так называемый Октаевх библиотеки Сералия в Стамбуле [Istanbul, Bibl. Ser. 8] и погибший в пожаре 1922 г. Смирнский октаевх [Izmir, Evangelical School, Ms. A.1], два последних также середины XII в.

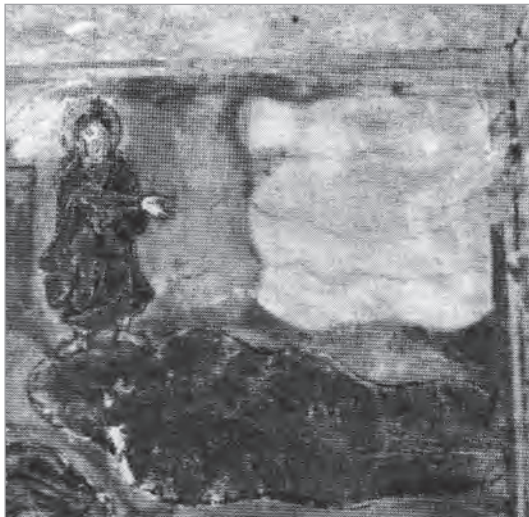


Рис. 2. Сотворение мира. Пентатевх Ашбернхема, VI–VII вв., Рим(?) (Paris, Bib. Nat. MS n.a. lat. 2334, f. 1v)

текассинских фресок и рукописей XI–XII вв., памятники раннего XI в. в Испании и довильтельмовской Англии и затем заальпийская книжная миниатюра XII в., давшая максимальное количество «гибридных» вариантов.

Рассматривая композиции перечисленных выше протографов, мы вправе сказать, что уже в раннехристианский период существует не менее трех способов изображать Свет и Тьму.

*Сияющие медальоны* традиции Генезиса Лорда Коттона (рис. 1). Курт Вайцман, восстанавливая по главной реплике – мозаикам Сан Марко – композицию утраченного задолго до гибели рукописи в пожаре манускрипта-протографа [9 с. 47–48], констатирует, что медальоны окрашены в синий и красный, обладают концентрической структурой. Форма этих дисков традиционно связывается с изображением небосвода [13 с. 12; 14 с. 15], известным в мозаичных композициях Газы и Равенны уже в VI в.

*Темные и светлые участки с подписями* – в пентатевхе Ашбернхема (VI–VII вв., f. 1v) (рис. 2), а также в сцене отделения Света от Тьмы в октатевхе из библиотеки Лауренциана во Флоренции [Laug. Plut. 5.38, f. 4a] они обозначены темными и светлыми участками с неровными границами и снабжены подписями. Примечательно, что во всех октатевхах, кроме Флорентийского, Тьма над



Рис. 3. Отделение Света от Тьмы и сотворение Светил.  
Копия фресок базилики Сан-Паоло-фуори-ле-Мура в Риме  
(Vat.cod.barb.lat.4406, f.23)

бездною (Быт. 1:2) показана также простым участком темно-синего или темно-зеленого цвета.

*Антропоморфные персонификации* Света и Тьмы в отдельных сценах (Быт. 1:4-5). Первый по времени источник – фрески базилики Сан-Паоло-фуори-ле-Мура середины V в., известные нам лишь по позднейшей копии (см. выше) (рис. 3). Здесь представлены мужская и женская фигуры, заключенные в сияние славы. Характерно, что во всех октачевых, кроме Флорентийского, в отдельных сценах также представлены мужская и женская фигуры [Istanbul Bibl. Serail., cod. Gr. 8, f. 27v] (рис. 4), но, во-первых, без сияния славы, и во-вторых, имеющие атрибуты: свет – факел, тьма – покрывало над головой. В манускрипте Ватиканской библиотеки [Biblioteca Arosolica Vaticana (BAV), Vat. lat. 746, f. 20v] имеются греческие подписи: «пυξ» и «ημεγα». К. Вайцман [10 с. 17] сближает эти персонификации с хрестоматийными «Ночью» и «Зарей» Парижской псалтири [Paris, BNF. Gr. 139, f. 435v]. В октачевых они представлены на светлом и темном фонах, напоминающих Свет и Тьму пентатевха Ашбернхема и Флорентийского октачевха. Предположим, что собственно Свет и Тьма ассоциируются с окрашенными участками фона, а имена, данные им Богом – День и Ночь (Быт. 1:5), – с персонификациями. Тогда в октачевых сосуществуют *два* способа изображения Света и Тьмы, причем антропоморфный лишь уточняет и дополняет нефигуративный.



Рис. 4. Свет и Тьма.

Миниатюра октавехв Серая (Ser. fol.27v)

Из первичного перечисления явствует, что в памятниках XI–XII вв., несомненно восходящих к ранним образцам, мы видим взаимоналожение нескольких традиций – участки цвета сосуществуют с персонификациями. Мы видим также, что персонификации уже присутствовали в римских фресках середины V в. Даже если допустить, что протограф октавехвов содержал именно так трактованную сцену отделения Света от Тьмы, остается вопрос относительно иконографии фрески в базилике Сан-Паоло. В копии XVII в. (сделанной, напомним, после поновлений Каваллини) присутствуют мандорлы с сиянием и отсутствуют атрибуты (факел-покрывало).

Уже на уровне протографов возникают вопросы:

а) существует ли смысловая связь темного и светлого фонов и мандорлы-сияния?

б) насколько изменилась трактовка персонификаций в фресках Сан-Паоло при поновлениях их и копировании и могли ли они в изначальном варианте совпадать с персонификациями, известными по октавехвам?

в) связаны ли генетически сияния славы в фресках Сан Паоло с медальонами в традиции Генезиса Лорда Котгона?

Рассмотрим подробно позднейшие дериваты этих четырех ранних традиций. По количеству сохранившихся памятников явно ли-

дирует линия Генезиса Лорда Коттона. Курт Вайцман в качестве первого по времени известного деривата называет миниатюры Турских библий 840–860-х гг., не включающие сцен первых пяти дней Творения, хотя иконография истории прародителей свидетельствует о непосредственной связи с коттоновской линией [15, 1]. Так обстояло дело до недавнего открытия фресок «Крипты Грехопадения» близ Матеры (760–770 гг.) [16], иконографически близких к коттоновской традиции, с *антропоморфными персонификациями* Света и Тьмы совершенно иного рода. Однако об этом позже.

Рассмотрим сначала судьбу иконографии первого дня Творения так называемого римского типа [7]<sup>4</sup>, восходящего к фрескам Сан-Паоло. По копии протографа (рис. 3) мы знаем, что в нем была представлена комплексная сцена, объединяющая отделение Света от Тьмы и сотворение светил. Традиционно группа памятников «римского типа» связывается в первую очередь с так называемыми атлантовскими библиями [2], известными в Риме, Лации и Умбрии с середины XI в., а с 1100 г. и во всей Западной Европе. Впервые связал миниатюры этих рукописей, а также их реплики в монументальной живописи XII в. с раннехристианским протографом еще Э. Гаррисон в 1960 г. Это первые по времени сохранившиеся свидетельства сознательного копирования раннехристианских схем в римской живописи, однако есть ряд свидетельств о поновлениях и о создании новых циклов Творения в Риме VIII–IX вв. [17 с. 56–57; 18 с. 375; 19 с. 135–136].

Впрочем, иконографически первые сцены фронтисписов итальянских «атлантовских» библий и соответствующие сцены современных им монументальных циклов весьма различны:

1) полный цикл Шестоднева присутствует только в Библии из Перуджи;

2) изображения Света и Тьмы присутствуют далеко не во всех фронтисписах Творения в «атлантовских» библиях, а лишь в Палатинской (рис. 5) и Перуджинской (рис. 6). В остальных их персонификации заменяются изображениями Солнца и Луны в меда-

<sup>4</sup> «Римский тип» в чистом виде – это сами погбишие в 1827 г. фрески римской базилики Сан-Паоло середины V в., фронтисписы итальянских «гигантских» или «атлантовских» библий конца XI и XII в. – (Палатинская [BAV, Vat. Palat. lat. 3, f 5], посл. четв. XI в., Пантеона [BAV, BAV, Vat. lat. 12958 f. 4v], сер. XII в, Тоди [BAV, Vat. lat. 10405, f. 4v], Санта Чечилия ин Трастевере [BAV, Vat. Barb. lat. 587, f. 5], ок. 1200, Чивидале [Cividale, Museo Archeologico Naz, Cod.Sacr. I/II, f. 1], Перуджи [Perugia, Bib. com. cod. L. 59], нач. XII в.), а также фрески Рима и Лация того же времени – в т.ч. цикл Творения в оратории Сан Себастьяно в комплексе Скала Санта, базилике Сан-Джованни-алла-порта-Латина, Сантуарио-делла-Мадонна в Чери, капелле св. Фомы Беккета в крипте собора в Ананьи и др.





Рис. 5. Отделение Света от Тьмы и Обличение Адама и Евы.  
Палатинская библия (Vat. Palat. lat. 3, f 5, последняя четверть XI в., Рим)

льонах и предстоящими ангелами в виде полуфигур (библия Пантеона), причем Солнце и Луна могут как превращаться в простые декоративные медальоны (Библия Санта Чечилия ин Трастевере, Флорентийская библия), так и вовсе исчезать (Библия из Чивидале). Ангелы не всегда заменяют Свет и Тьму в композиции, но могут сохраняться наряду с ними (в Перуджинской библии). В монументальных вариантах цикла – фресках церкви Сан-Джованни-а-Порта-Латина и Чери (рис. 7), как и в раннехристианском протографе, с персонификациями Света и Тьмы соседствуют лишь медальоны с лицами светил. Таким образом, очевидно, что при сохранении ассоциации с раннехристианским «комплексным» образцом именно в рукописях появляются дополнительные «пришлые» элементы в виде ангелов, а в монументальной живописи такая подвижность существенно меньше. В настоящей работе



*Рис. 6.* Сотворение мира. Библия из Перуджи  
(Перуджа, Библиотека Аугустеа,  
cod. L. 59, f. 1r, начало XII в., Умбрия)

мы опустим заслуживающий отдельного исследования вопрос о происхождении мотива предстоящих ангелов и ограничимся трансформациями Света, Тьмы и светил;

3) изображения Света и Тьмы в группе памятников «римского типа» имеют значительную вариативность: красная и синяя, соответственно мужская и женская фигуры, заключенные в миндалевидную мандорлу (Палатинская библия, фрески Porta-Латина и Чери), такие же фигуры, но в просиявших круглых медальонах (Перуджинская библия), черная и белая фигуры без всякого сияния славы (фрески капеллы Фомы Беккета в Ананьи). Различия на уровне атрибутов мы пока не рассматриваем.

Отсюда возникают два вопроса. Во-первых, за счет каких источников осуществляется расширение цикла Творения в Перуджин-



Рис. 7. Сотворение мира. Фреска Сантуарио делла Мадонна (Чери, Лацио, первая половина XII в.)

ской библии и как это связано с «комплексностью» иконографии первой сцены в Сан Паоло? Во-вторых, как можно объяснить вариативность формы и цвета сияния славы и цвета тел персонификаций в памятниках «римского типа»?

*Взаимодействие единичной сцены и цикла.  
Миграция неантропоморфного элемента*

Зальтен [7 с. 49] называет цикл миниатюр Перуджинской библии «интеграцией римского типа в нарративную традицию». В какой форме (самостоятельная рукопись, книга образцов, лист зарисовок?) были доступны изображения, содержащие события каждого Дня Творения, нам неизвестно. Некоторый свет на происходящее проливает еще один памятник – пластина из слоновой кости из Салернско-Монтекассинского круга и хранящаяся в Берлине<sup>5</sup> [20]. По меньшей мере семь из десяти сцен реверса пласти-

<sup>5</sup> 1058–1087 гг., Берлин, Государственные музеи, собрание скульптуры. Монтекассино, вторая половина XI в.



Рис. 8. Первый день Творения. Пластина из слоновой кости  
(Берлин, Государственные музеи, собрание скульптуры.  
Монтекассино, вторая половина XI в.)

ны демонстрируют явную иконографическую связь с «римским типом» – прежде всего в изображении Творца в виде полуфигуры в верхней части первой сцены и в виде Космократора (рис. 8), восседающего на сфере мира, – в последующих. При этом ряд других признаков (прежде всего – наличие у Творца крестчатого нимба и характер изображения Творения) свидетельствуют о явном влиянии на этот цикл традиции ГЛК. Так, Свет и Тьма в первой сцене изображены в виде медальонов с сокращенными надписями LUX и TEN. Медальон Света изображен просиявшим. При сохранении полуфигуры Творца в верхней части композиции (и голубя Святого Духа с персонификацией Бездны в нижней) связь с «римским типом» очевидна, как очевидна и связь медальонов на рельефах берлинской пластины и современного ей так называемого Салернского антепендия с коттоновской традицией<sup>6</sup> [21 с. 37]. Если

<sup>6</sup> Надписи-пояснения, видимо, хотя бы отчасти объясняются невозможностью пользоваться цветом. Характерно, что в рельефе так называемого Салернского антепендия также присутствуют два медальона с надписями LUX и NOX.

учесть, что обе упомянутые нами салернские слоновые кости содержат именно развернутый цикл Творения, взаимоналожение двух традиций – «римского типа» и котноновской – очевидно.

Берлинская пластина, как близкий по времени и географическому ареалу памятник, могла бы сама по себе представлять вполне полноценный аналог нашей Библии из Перуджи как пример «интеграции римского типа в нарративную традицию». Однако существует еще целый ряд доказательств того, что медальон (особенно просиявший) воспринимается как самостоятельная форма для обозначения Света существенно раньше второй половины XI – начала XII в. Мы уже указывали выше на связь медальона с концентрическими кругами с небосводом. Известен еще ряд примеров раннехристианских медальонов с вписанными крестами – мозаики баптистерия в Альбенге (VI в.), апсиды базилики Сант-Аполлинареин-Классе в Равенне (сер. VI в.). Однако важнейшим подтверждением нашей идеи о возможности *автономного* (т. е. вне сцены типа ГЛК) существования медальона в роли Света уже в раннероманский период и его внедрения в разного типа композиции можно назвать появление сцен Творения с обособленными просиявшими медальонами в миниатюрах раннероманских библий начала XI в.: Библии из монастыря Сан-Пере-де-Родес (1110–1025, Каталония [Paris, BNF. Ms. lat. 6, f. 6r]) (рис. 9) и из монастыря в Риполле (1015–1020, Каталония [BAV, Vat. lat. 5729, f. 5v]). Оба листа представляют собой находку для иконографа, желающего наглядно показать, что в начале XI в. на Западе целостная композиция-схема могла уже существовать в виде разъятых на не зависимые друг от друга части отдельных элементов, и главным здесь является совершенно автономный медальон. В обеих каталонских библиях в центре композиции верхней части листа представлен разделенный на несколько частей медальон, рядом – персонификации Бездны и антропоморфные (!) персонификации Света и Тьмы, сопровождаемые полуфигурами светил без присутствия Творца<sup>7</sup> [7 с. 134]. Медальон из Библии из Роды, разделенный на четыре части, Й. Зальтен, в частности, интерпретирует как изображение четырех основных элементов. Подписи *cae-lum* и *ter-ra*, размещенные по slozhno по обе стороны от медальона, также, по мнению исследователя, служат подтверждением того, что он является образом творимого мира: воздух и огонь соответствуют верхней части медальона – «небу», вода и земля – «земле». Три концентрических

---

<sup>7</sup> Й. Зальтен отметил это в своем фундаментальном труде как первый случай «игнорирования Творца» в композиции Творения.



Рис. 9. Сотворение мира. Библия из монастыря Сан-Пере-де-Родес (Paris, B.n., Ms. lat. 6, f. 6r), 1110–1025, Каталония

круга в медальоне Рипольской библии – фиолетовый, красный и синий, разделенные на восемь секторов, согласно интерпретации Зальтена, означают следующее: синий центр – смещение земли и воды, красный круг – огонь, фиолетовый – воздух<sup>8</sup> [7 с. 135]. А. Контесса связывает каталонские изолированные и разделенные на части медальоны Творения не только с космологическими трактатами и концентрическими схемами трактата «О природе вещей» Исидора Севильского, но и с иконографией Творения: в середине XII в. в миниатюре, открывающей *Annales Colbazensis* [Berlin, Staatsbibliothek. Ms. Theol. lat. 149, f. 1v] в сцене типа ГЛК рядом с Творцом присутствует медальон Творения, также разделенный на четыре части [22 с. 22]. Итак, мы можем констатировать, что в начале XI в. на периферии западно-христианского мира уже существует *откровенно гибридная* сцена, центр которой занимает находящийся в «свободном полете» медальон, прямо или опосре-

<sup>8</sup> Впрочем, Зальтен подбирает аналоги обоим способам деления медальона из гораздо более поздних памятников – не раньше второй половины XII в.

дованно связанный с изображением Вселенной, а периферию – элементы, воспроизводящие части композиции «римского типа».

Доказав на примере берлинской пластины и каталонских библий возможность автономизации коттоновского небесного медальона и его внедрения в «римский тип», мы имеем все основания предположить, что заключение персонификаций Света и Тьмы в Перуджинской библии в просиявшие медальоны – также результат именно такого иконографического приема<sup>9</sup> [7 с. 170–171].

### *Трансформации неантропоморфного элемента. Форма сияния славы*

Ранее мы задались вопросом, каким было изначально, и было ли вообще, сияние славы на фресках Сан-Паоло-фуори-ле-Мура до их поновления. Первый пример подлинного сохранившегося изображения сияния славы, окружающего антропоморфную персонификацию Света, – миниатюра Палатинской библии (рис. 5). Здесь, как и во всех случаях, кроме Библии из Перуджи, сияния славы имеют форму мандорл, известных на Западе с IX в., в то время как сияние-медальон появляется гораздо раньше. Наиболее вероятным вариантом на сегодняшний день кажется осторожное предположение об отсутствии в фресках Сан-Паоло мандорлы и приходе сияния славы в монументальную живопись из миниатюры (фрески базилики Сан-Джованни-а-Порта-Латина [1190-е] и Сантуарио-делла-Мадонна в Чери [первая половина XII в.] созданы позже Палатинской и Перуджинской библий). В книжной миниатюре, как и в других малых формах, возможна большая иконографическая подвижность, и процессы «миграции» коттоновского медальона в первой половине – середине XI в. могли привести к замене черно-белых фонов, на которых появляются Свет и Тьма в октавках, на медальоны, воспринимавшиеся как сияния славы и в ряде случаев превратившиеся в мандорлы. Таким образом, сияние славы в монументальной живописи могло появиться не раньше первой половины – середины XII в. Руководствовался ли Каваллини в ходе своей реставрации фресок Сан-Паоло рукописью или фреской,

<sup>9</sup> Более того – в Библии из Перуджи в иконографии Третьего дня используется схема «трехчастного мира» из «Этимологий» Исидора Севильского. Таким образом, демонстрируется связь с источником, питавшим иконографию каталонских памятников. Несколькими десятилетиями позже появится новый аналог – явно коттоновские медальоны Света и Тьмы в роли светил и «трехчастный мир» в мозаиках нефа собора в Монреале (1180-е).

или все же сияние-медальон возникло в Сан-Паоло в ходе реставрации VIII в.? К сожалению, сколько-нибудь точной информации о характере докаваллиниевского поновления фресок базилики Сан-Паоло у нас нет [18 с. 56–58; 19 с. 375–377].

Отсутствие любых форм сияния славы в раннехристианском протографе подтверждается и примерами «римского типа», где Свет и Тьма присутствуют в виде светлой и темной фигур (фрески капеллы св. Фомы Беккета в соборе в Ананьи [после 1173]). В миниатюрах октатевхов, помимо уже описанных нами персонификаций на светлом и темном фоне, есть и изображение Дня и Ночи в виде белой и черной фигур рядом с разделенным на четыре части медальоном<sup>10</sup> [9 с. 55] (Смирнский октатевх [Izmir, Evangelical school, Ms. A. I, f. 21v] и [BAV, Vat. gr. 746, f. 57r]), иллюстрирующее обетование Ною (Быт. 8:22). Эта пара в трансформированном виде приходит и в другие композиции, связанные с октатевхами: черная нагая фигура Ночи и светлый, но облаченный в священнические одежды День с факелом предостоят Деснице [23 с. 35–36; 9 с. 15–16] в свитке *Exultet* из собора в Трое (конец X в.).

### *Трансформации антропоморфного элемента. Цвет сияния славы*

Остается нерешенным вопрос о цвете фигур Света и Тьмы в раннехристианском протографе. На акварели Эклисси (рис. 3) мы видим красную и синюю мандорлы, сходные по цвету с мандорлами Палатинской (рис. 5) и медальонами Перуджинской (рис. 6) библий. До времени создания миниатюры Палатинской библии нам известен лишь один, но очень показательный пример использования красного и синего в противопоставлении друг другу – это одна из сцен новозаветного цикла мозаик нефа базилики Сант-Аполлинаре-Нуово в Равенне, иллюстрирующая притчу об агнцах и козлицах. По правую руку от Христа, с избранными, стоит красный ангел, по левую, с проклятыми, – синий. Впрочем, в октатевхах противопоставление красного и синего связано лишь с Солнцем и Луной в четвертом и последующих Днях Творения (например, [BAV, Vat. gr. 746, f. 24v]), что и закрепляется далее в иконографии четвертого дня Творения. Первым известным нам сохранившимся подоб-

<sup>10</sup> Было бы заманчиво проассоциировать четырехчастный медальон октатевхов с четырехчастным делением медальонов каталонских библий, но серьезных оснований для этого пока нет.



ным изображением светил является мозаика нефа базилики Санта-Мария-Маджоре (430–440-е), изображающая Иисуса Навина, останавливающего солнце и луну над Гаваоном. Луна там, правда, представлена бледно-голубой на фоне более темного неба. Более очевидна красно-синяя окраска светил в изображении Распятия в Евангелии Рабулы [586, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Cod. Plut. I, 56, f. 13a]. Далее, в более поздних памятниках Рима и Западной Европы, этот цветовой расклад закрепляется. Не зная, какого цвета изначально были диски Света и Тьмы в миниатюре Генезиса Лорда Коттона [9 с. 48], мы можем предположить, что красно-синий цвет мандорл персонификаций в фресках Сан-Паоло-фуори-ле-Мура появился не ранее поновления в конце VIII в. и был результатом заимствования цвета светил, уже определившегося к этому времени. Еще одно доказательство этого тезиса – появление у Света солнечного венца вокруг головы, т. е. смешение атрибутов Света и Солнца в фреске из базилики Сан-Джованни-а-порта-Латина. В позднем для нас памятнике – мозаиках купола флорентийского баптистерия (рубеж XIII–XIV вв.) нагие, лишенные мандорл и атрибутов тела Света и Тьмы окрашены в красный и синий цвета помещенных над ними светил.

### *Миграция детали-атрибута. Факел*

В заключение скажем несколько слов о возможностях миграции отдельной детали-атрибута. В миниатюрах октатевхов (рис. 4) мы видим в руках персонификации Света факел, возводящий это изображение к позднеантичным версиям персонификации Зари. В ряде случаев этот атрибут продолжает сопровождать персонификацию Света – как в рамках цикла Дней Творения, так и вне его. В памятниках «римского типа» он то пропадает, то вновь появляется (см. рис. 5, 6, 7). Он сохраняется в персонификациях Света и вне композиций «римского типа» – в свитках *Exultet*, а также в заальпийских концентрических композициях, использующих персонификации Дней Творения с атрибутами; в частности в так называемом Верденском гомилиарии [Verdun, Bibliothèque municipale, Ms.1, f. J] первой половины XII в. (рис. 10), где первый день Творения представлен персонажем в одежде эпохи с факелом в руках. Интересно, что на этом же листе в качестве атрибута персонификации уже собственно Света (или Дня) в верхней части листа представлена еще одна форма светильника – плоская с огнем.



*Рис. 10.* Сотворение мира. Верденский гомилярій.  
 (Верден, Городская библиотека, Ms.1, f. J, первая половина XII в.)  
 (Bibliothèque du Grand Verdun, tous droits réservés)

Самый ранний из известных нам примеров передачи атрибутов Света и Тьмы светилам – появление горящих факелов в руках персонификаций Солнца и Луны в сцене Распятия в так называемом Рамбонском диптихе, вышедшем из римской мастерской [21 с. 75; IX–X вв., BAV, 62442]. Здесь налицо и частичная утрата атрибутом смысла – в руках Луны такой же горящий факел, что и в руках Солнца. В позднеантичной традиции Ночь могла изображаться с потушенным факелом (см. [Paris, BNF. Gr. 139, f. 435v]), в ряде случаев эта традиция воспроизводится и позже (см. рис. 7). Мы могли бы предположить, что здесь налицо просто частичное изменение смысла атрибута (факел зажжен), однако, скорее всего, речь идет о механическом переносе детали для единообразия

пары. На периферии западно-христианского мира, в раннеанглийском Парафразе Эльфрика начала XI в. [London, BM. Cotton Claudius B. IV, f. 3r] в сцене Сотворения светил Солнце и Луна, управляющие своими колесницами, также держат зажженные факелы. Полная утрата атрибутом смысла, впрочем, уже произошла в первой половине XI в. на противоположной периферии христианского мира – в Библии из Риполла 1015–1020 гг. [BAV, Vat. lat. 5729, f. 5v]. Свет, воздевающий одну руку, в другой держит что-то вроде букетика цветов.

В заальпийских памятниках второй половины XII в. процесс утраты смысла атрибутом происходит быстрее и активнее. Так, в так называемой Библии Гумперта [Erlangen, Universitaetsbibliothek, Ms.1, f. 5v], ок. 1200 г., шесть персонажей фланкируют поля с изображением дней Творения. В руках у пяти из них – светильники (факелы и плошки с огнем), шестой изображен с солнечным нимбом. А. Хейманн [24 с. 274] называет их днями Творения, однако мы видим, что смысл атрибута каждого из дней безвозвратно потерян.

Самым предсказуемым и стабильным процессом в этой области остается перенос акцентов внутри нераздельно связанных в первой «комплексной» сцене «римского типа» двух пар фланкирующих элементов: Свет–Тьма и Солнце–Луна. Мы уже предположили, что красный и синий цвета персонификаций Света и Тьмы в XI–XII вв. связаны с адаптацией возникшей существенно ранее расцветки светил. Мы видели также, что в миниатюре Италии XII в. в первой сцене Творения Свет и Тьма часто пропадают, заменяются ангелами, Солнце и Луна же пропадают гораздо реже. Рассмотрим теперь процесс обмена атрибутами. Тут возможны разные варианты, но в абсолютном большинстве случаев атрибуты светил – сияющий диск и полумесяц – оказываются «сильнее» атрибутов Света и Тьмы. Мы можем сразу же отметить лишь одну жесткую закономерность: факел в руках Света рядом с персонифицированным Солнцем с солнечной короной не встречаются ни в одной из известных нам композиций. Мы уже видели, что в Рамбонском диптихе Солнце и Луна получили атрибуты Света и Тьмы. Обратное случается гораздо чаще. Самый ранний из сохранных памятников, в котором антропоморфные Свет и Тьма утратили атрибуты (факел и покрывало), встав по соседству с персонифицированными Солнцем и Луной – Библия из Сан-Пере-де-Родес (рис. 9). В традиции римской монументальной живописи очевидный обмен атрибутами происходит в рамках «римского типа» – уже в фресках базилики Сан-Джованни-а-порта-Латина мы видим солнечный

нимб на голове персонификации Света. Заметим, что параллельно в римской живописи существует безупречно «антикизирующий», лишенный всяких замен и переносов тип с зажженным и потушенным факелами в руках персонажей – фреска в Чери (рис. 7). Таким образом, диск светила никогда не соседствует с факелом в атрибутах Света, постепенно вытесняя факел как архаичный и менее понятный атрибут.

В заальпийских памятниках мы также видим ряд подтверждений этого тезиса. Солнце и Луна появляются в руках у персонажей, фланкирующих полуфигуру Творца в композиции «римского типа» первой сцены составного инициала Библии из Монпелье [London, BL. Harley 4772, f. 5r, вторая половина XII в.]. Ниже изображен предстоящий ангел, а в следующем компартименте – четвертый день Творения, сотворение светил, где в руках у самого Творца – те же диски Солнца и Луны. Кем бы ни были персонажи первой сцены (а мы вряд ли это узнаем доподлинно) – Светом и Тьмой или Солнцем и Луной, – налицо совмещение «комплексной» римской схемы первого дня с нарративным циклом составного инициала. Окончательный переход атрибутов Солнца к Свету подтверждает и миниатюра Штуттгартской книги капитула [Stuttgart, Stadtbibliothek, Brev. 128, f. 9v], 1101 г. с нами – Гелиосом – орантом с солнечной короной в роли Света в апокалиптической композиции.

Еще одно подтверждение важности функции светил, постепенно вытесняющих персонификации Света и Тьмы, мы видим в календарной миниатюре, стоящей вне библейского цикла, – в космографической композиции книги Хора из Цвифальтена [Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. hist. 2, f. 17v], 1138 г. В центре композиции – полунагой Год-Annus, восседающий на троне, дублируя композицию на предыдущей странице, где на троне восседает Творец, окруженный днями Творения (f. 17r). В руках у Года – диски с лицами Солнца и Луны, а под ними, на местах, где в композиции «римского типа» находятся персонификации Света и Тьмы, – черный и красный диски с лицами и лучами, оба напоминающие Солнце, с подписями *nox* и *dies*. К середине XII в., таким образом, процесс завершился: День-Свет окончательно соединился с Солнцем.

Итак, на протяжении XI–XII вв. по обе стороны Альп в разного типа композициях Солнце и Луна «победили» Свет и Тьму двумя способами – вначале сообщив им собственные красный и синий цвета, а потом и лишив их изначальных атрибутов и, наконец, заставив окончательно потерять собственные черты.

## *Заключение*

На примере одного немаловажного, но все же второстепенного персонажа мы попытались показать механизм иконографического творчества самого плодотворного в этом отношении периода западноевропейского Средневековья – рубежа XI–XII вв. Периферийная часть комплексной иконографической схемы оказывается подвижной на нескольких уровнях – возможны замены одной группы персонажей другими, вытеснение более сильной парой персонажей менее сильной пары, иконографическое «давление» этой более сильной пары на менее сильную до полной утраты своеобразия.

Вопрос о технической стороне дела – о том, способен ли мастер XII в. руководствоваться только памятью, а если нет, то какую роль в реальности играли так называемые книги образцов и летучие листы, крайне плохо сохранные и немногочисленные [25, 26], – полностью открыт. Из вышесказанного очевидно, что в монументальной живописи подвижность и вариативность детали существенно меньше, поэтому мы можем предполагать, что, в отличие от миниатюриста, монументалист мог руководствоваться одним или несколькими образцами. Пределы «свободы» средневекового миниатюриста четко очерчены, и одна из целей нашего исследования – еще раз наглядно показать механистичность, предопределенность образцами самого процесса иконографического творчества в XI–XII вв. Последние исследования «книг образцов» и «листов мотивов» этого периода [27] выдвигают все больше аргументов именно в пользу памяти как движущей силы иконографического творчества. Наш пример призван проиллюстрировать именно этот тезис – ведь ни один из сохранившихся «листов мотивов» не способен заменить обширный кругозор, свидетельствующий о детальном знакомстве с несколькими иконографическими традициями, и безошибочное чувство «удельного веса» элемента в композиции, позволяющее виртуозно жонглировать второстепенными частями, сохраняя до поры смысл целого. Мы попытались показать, как в течение столетия такое «жонглирование» постепенно сводит значение некогда важного элемента почти к чистой декоративности. К началу XIII в. роль памяти, активизирующей этот живой процесс иконографического творчества, будет сведена до минимума в светских мастерских с их разделением труда, где механическое использование образца и роль инструкции будет над нею превалировать [3, 28].

*Литература*

1. *Kessler H.* The Illustrated Bibles from Tours (Studies in Manuscript Illumination). Princeton: Princeton Univ. Press, 1977. 157 p.
2. *Orofino G.* Bibbie atlantiche. Struttura del testo e del racconto nel Libro 'riformato', in Medioevo // Immagine e racconto: Atti del IV Convegno Internazionale di studi; a cura di A. C. Quintavalle. Milano: Electa, 2004. P. 253–264.
3. *Alexander J.J.G.* Medieval Illuminators and Their Methods of Works. New Haven; London: Yale Univ. Press, 1992. 214 p.
4. *Пожидаева А.В.* «Сотворение мира»: Раннехристианские традиции иконографии сюжета в западноевропейском искусстве // Искусствознание. 2007. № 3–4. С. 252–291.
5. *Waetzold J.* Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien im Rom. Munich: Schroll, 1964. 85 p.
6. *Bassan E.* Barberini Francesco [Электронный ресурс] // Enciclopedia dell'arte medievale, 1992. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-barberini\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-barberini_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/) (дата обращения 1.09.2017).
7. Van der Meulen J. Schoepfer, Schoepfung. // Kirschbaum E. et al. Lexikon der christlichen Ikonographie. 8 vol. Rome: Herder, 1968-76. Vol. 4. p. 99-123.
8. Zahlten J. Creatio mundi. Stuttgart: Klett-Cotta, 1979. 347 p.
9. *Weitzmann K., Kessler H.* The Cotton Genesis: (British Library Codex Cotton Otho B VI). Princeton: Princeton Univ. Press, 1986. 250 p.
10. *Weitzmann K., Bernabo M.* The Byzantine Octateuchs. Princeton: Princeton Univ. Press, 1999. 404 p.
11. *Lowden J.* The Octateuchs. A Study in Byzantine Manuscript Illustration / University Park. Pennsylvania: Pennsylvania State Univ. Press, 1992. 140 p.
12. *Verkerk D.* Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch. Chapel Hill: Cambridge Academ, 2004. 272 p.
13. *Maguire H.* Earth and Ocean: The Terrestrial World in Early Byzantine Art. Univ. Park; London: Pennsylvania State Univ. Press, 1987. XIV; 109 p.
14. *Grabar A.* L'iconographie du ciel dans l'art chrétien de l'antiquité et du haut moyen âge // Cahiers archeologiques. 1982. Vol. 30. p. 5–24.
15. *Kessler H.L.* Hic homo formatur. The Genesis frontispieces of the Carolingian Bibles // Art Bulletin. 1971. Vol. 8. P. 143–160.
16. *Bertelli G.* Il ciclo pittorico della grotta // La grotta del Peccato Originale a Matera. La gravina, la grotta, gli affreschi, la cultura materiale. Bari: Adda, 2013. P. 67–126.
17. *Matthiae G.* Pittura romana del Medioevo. Vol. 2 (sec. XI–XIV). Roma: Fratelli Palombi, 1988.
18. *Andaloro M.* La pittura medievale a Roma, 312–1431. Vol. 1. Milano: Jaca Book, 2006. 325 p.
19. *Bilotta M.A.* La Réforme grégorienne et ses programmes iconographiques: le cas des peintures murales de l'ancien Palais des Papes du Latran à Rome et leur rapport avec l'illustration des Bibles atlantiques // Les Bibles atlantiques. Le manuscrit biblique à l'époque de la réforme de l'église du XI<sup>e</sup> siècle / Direction de N. Togni. Firenze: SISMELE–Edizioni del Galluzzo, 2016. P. 135–154.

20. *Kessler H.L.* An Eleventh-Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival // *Jahrbuch der Berliner Museen*. 1966. Vol. 8. P. 67–95.
21. *Pace V.* Una bibbia in avorio. *Arte mediterranea nella Salerno dell'XI secolo*. Milano: ITACA, 2016. 208 p.
22. *Contessa A.* Between Art, Faith and Science. The concept of Creation in the Ripoll and Roda Romanesque Bibles // *Iconographica*, 2007. Issue 6. P. 19–43.
23. *Rizzi M.P.* Chiese rupestri a Matera. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2015. 120 p.
24. *Heimann A.* The Six Days of Creation in a XII century manuscript // *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*. 1938. No. 1. P. 269–275.
25. *Scheller R.W.* Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470). Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 1995. 434 p.
26. *Muller M.E.* Introduction // *The Use of models in medieval book painting* / Ed. by M. E. Müller. Cambridge: Cambridge Scholars, 2014. P. I–XXX.
27. *Geymonat L.V.* Drawing, Memory and Imagination in the Wolfenbüttel Musterbuch // *Mechanisms of Exchange: Transmission in Medieval Art and Architecture in the Mediterranean, ca. 1000–1500* / Ed. by H. Grossman, A. Walker. Leiden, Boston: MA: Brill, 2012. P. 220–285.
28. *Пожидеева А.В.* Цикл Творения в западноевропейском искусстве XI – начала XIII в.: опыт иконографической генеалогии [Электронный ресурс]: Дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГУ, 2008 (глава 2). URL: <http://www.dissercat.com/content/tsikl-tvoreniya-v-zapadnoevropeiskom-iskusstve-xi-nachala-xiii-vv-opyt-ikonograficheskoi-gen> (дата обращения 30.08.2018).

## References

---

1. Kessler H. *The Illustrated Bibles from Tours (Studies in Manuscript Illumination)*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1977. 157 p.
2. Orofino G. Bibbie atlantiche. Struttura del testo e del racconto nel Libro 'riformato', in Medioevo. V: *Immagine e racconto*. Atti del IV Convegno Internazionale di studi, a cura di A. C. Quintavalle. Milano: Electa Publ.; 2004. p. 253-64.
3. Alexander JJG. *Medieval Illuminators and Their Methods of Works*. New Haven, London: Yale Univ. Press, 1992. 214 p.
4. Pozhidaeva A. Creation of the World. Early Christian Traditions of Iconography in Western Christian Art. *Iskousstvoznaniye*. 2007;3-4:252-91. (In Russ.)
5. Waetzold J. *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien im Rom*. Munich: Schroll Publ.; 1964. 85 p.
6. Bassan E. Barberini Francesco. *Enciclopedia dell'arte medievale* [Internet] 1992. (data obrashcheniya 1 sept. 2017); URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-barberini\\_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-barberini_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/)
7. Van der Meulen J. Schoepfer, Schoepfung. V: Kirschbaum E. et al. *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Rome: Herder Publ.; 1968-76. Vol. 4. p. 99-123.
8. Zahlten J. *Creatio mundi*. Stuttgart: Klett-Cotta Publ.; 1979. 347 p.

9. Weitzmann K., Kessler H. *The Cotton Genesis: (British Library Codex Cotton Otho B VI)*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1986. 250 p.
10. Weitzmann K., Bernabo M. *The Byzantine Octateuchs*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1999. 404 p.
11. Lowden J. *The Octateuchs. A Study in Byzantine Manuscript Illustration*. Pennsylvania: Pennsylvania State Univ. Press, 1992. 140 p.
12. Verkerk D. *Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch*. Chapel Hill: Cambridge Academ Publ.; 2004. 272 p.
13. Maguire H. *Earth and Ocean: The Terrestrial World in Early Byzantine Art*. Univ. Park; London: Pennsylvania State Univ. Press, 1987. XIV; 109 p.
14. Grabar A. *L'iconographie du ciel dans l'art chrétien de l'antiquité et du haut moyen âge. Cahiers archeologiques*. 1982;30:15.
15. Kessler HL. *Hic homo formatur. The Genesis frontispieces of the Carolingian Bibles. Art Bulletin*. 1971;8:143-60.
16. Bertelli G. *Il ciclo pittorico della grotta. La grotta del Peccato Originale a Matera. La gravina, la grotta, gli affreschi, la cultura materiale*. Bari: Adda Publ.; 2013. p. 67-126.
17. Matthiae G. *Pittura romana del Medioevo. Vol. 2 (sec. XI-XIV)*. Roma: Fratelli Palombi Publ.; 1988.
18. Andaloro M. *La pittura medievale a Roma 312-1431. Vol. 1*. Milano: Jaca Book, 2006. 325 p.
19. Bilotta MA. *La Réforme grégorienne et ses programmes iconographiques: le cas des peintures murales de l'ancien Palais des Papes du Latran à Rome et leur rapport avec l'illustration des Bibles atlantiques*. Togni N., dir. *Les Bibles atlantiques. Le manuscrit biblique à l'époque de la réforme de l'église du XIe siècle*. Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo Publ.; 2016. p. 135-54.
20. Kessler HL. *An Eleventh-Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival. Jahrbuch der Berliner Museen*. 1966;8:67-95.
21. Pace V. *Una bibbia in avorio. Arte mediterranea nella Salerno dell'XI secolo*. Milano: ITACA Publ.; 2016. 208 p.
22. Contessa A. *Between Art, Faith and Science. The concept of Creation in the Ripoll and Roda Romanesque Bibles. Iconographica*. 2007;6:19-43.
23. Rizzi MP. *Chiese rupestri a Matera*. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana Publ.; 2015. 120 p.
24. Heimann A. *The Six Days of Creation in a XII-century manuscript. Journal of the Warburg and Courtauld Institute*. 1938;1:269-75.
25. Scheller RW. *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1470)*. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 1995. 434 p.
26. Muller ME. *Introduction. V: Müller ME., ed. The Use of models in medieval book painting*. Cambridge: Cambridge Scholars Publ.; 2014. p. 1–XXX.
27. Geymonat LV. *Drawing, Memory and Imagination in the Wolfenbüttel Musterbuch. V: Grossman H., Walker A., ed. Mechanisms of Exchange: Transmission in Medieval Art and Architecture in the Mediterranean, ca. 1000–1500*. Leiden, Boston: MA: Brill Publ.; 2012. p. 220-85.
28. Pozhidaeva A. *The Cycle of Creation in Western European Art of 11<sup>th</sup> – early 13<sup>th</sup> cent. The Essay of Iconographic Genealogy [dis. ... kand. iskusstvovedeniya Internet] Moscow University (MGU); 2008, chap. 2. [data obrashcheniya 30 Aug. 2018] URL: <http://www.dissertat.com/content/tsikl-tvoreniya-v-zapadnoevropeiskom-iskusstve-xi-nachala-xiii-vv-opyt-ikonograficheskoi-gen> (In Russ.)*



*Информация об авторе*

*Анна В. Пожидаева*, кандидат искусствоведения, доцент, Школа исторических наук ВШЭ, Москва, Россия; Россия, г. Москва, 127051, Старая Басманная ул., д. 21/4, стр. 3; [apojidaeva69@mail.ru](mailto:apojidaeva69@mail.ru)

*Information about the author*

*Anna V. Pozhidaeva*, PhD in Art history, associate professor, School of History, Higher School of Economics, Moscow, Russia; bldg. 3, bld. 21/4, Staraya Basmannaya st, Moscow, 127051, Russia; [apojidaeva69@mail.ru](mailto:apojidaeva69@mail.ru)

Четыре ветра Апокалипсиса:  
изображение и текст:  
Значение миниатюры к главе 19 (7: 1–9)  
Откровения Иоанна Богослова

Вера Г. Подковырова

*Библиотека Российской Академии наук,  
Санкт-Петербург, Россия, vera.podkovyrova@gmail.com*

*Аннотация.* В статье рассматривается семантика иконографии миниатюры, иллюстрирующей главу «О 144 тысячах людей, не потерпевших вреда от язвы четырех ангелов» (Откр. 7, 1–8) в лицевых Апокалипсисах. Значение это складывается многими слоями предшествующей античной и византийской традиции. Выявляются истоки элементов композиции, происходящие из образного ряда Космографии Козмы Индикоплова. Определяется время формирования двух разных типов иконографии сюжета. Образная символика миниатюры прочитывается в связи с общей повествовательной линией текста, выявляя в нем часто уходящие на второй план основные позитивные эсхатологические положения.

*Ключевые слова:* миниатюра, Откровение Иоанна Богослова, символика, иконография, композиция

*Для цитирования:* Подковырова В.Г. Четыре ветра Апокалипсиса: изображение и текст: Значение миниатюры к главе 19 (7: 1–9) Откровения Иоанна Богослова // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 7 (40). С. 82–103. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-7-82-103

---

© Подковырова В.Г., 2018

Статья выполнена с использованием материалов доклада, произнесенного в 2017 г. на Международной конференции «Изображение и культ: сакральные образы в христианской традиции». См.: [1 с. 97–102].

The Four Winds of the Apocalypse.  
The Depiction and the Text:  
The meaning of the miniature illustrating Revelation  
of John the Theologian

Vera G. Podkovyrova

*The Library of the Russian academy of sciences,  
Saint-Petersburg, Russia, vera.podkovyrova@gmail.com*

*Abstract.* The article considers the semantics of the iconography of miniatures which are illustrating the chapter “About 144 thousand people who did not suffer from the plague of the four angels” (Rev. 7, 1-8) from an Apocalypse.

The sources of the composition elements, originating from Cosmas Indicopleustes Cosmography miniatures, are designated.

Two types in an iconography of the chapter 19 of the illustrated Apocalypses are revealed and described. The first represents the earth surrounded with four angels and righteous persons from twelve Israel knees in two independent compositions. The type of an iconography which has appeared a later bit connects both compositions on one miniature. The formation time of two different types of the plot iconography is determined. The figurative symbolism of the miniature is read in connection with the general narrative line of the text, revealing in it the main positive eschatological positions that often go to the background.

*Keywords:* miniature, Revelation of John the Theologian, symbolism, iconography, composition

*For citation:* Podkovyrova VG. The Four Wings of the Apocalypse: The Depiction and the Text: The meaning of the miniature illustrating Revelation of John the Theologian. *RSUH/RGGU Bulletin. “History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies” Series*, 2018;7(40):82-103. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-7-82-103

Попытки постичь смысл книг Священного Писания многочисленны и так же разнообразны, как и люди, эти попытки совершающие. В православной традиции особое значение придается святоотеческим толкованиям Библии. Но со временем экзегетика дает новые и новые тексты и, кроме того, обретает разные формы. Подробное иллюстрирование текста библейских книг может

рассматриваться как форма его толкования. Изображение всегда более доступно для восприятия и важно как средство распространения некоторой информации об источнике, его «популяризации». Описание и изучение изображений не только дает возможность понять хотя бы некоторые аспекты значения сложнейших богословско-исторических категорий, но и увидеть это через призму их восприятия в другие века.

В православии вообще и на Руси в частности новозаветный Апокалипсис не использовался при богослужении до середины XVI в. (до момента включения его в Великие Минеи Четьи под 26 сентября – в день памяти ап. Иоанна Богослова), не был рекомендован и для келейного чтения и поэтому редко переписывался, а в тех немногих рукописях, где был переписан, – не иллюстрировался [2 с. 9–23]. Отсутствие особого интереса к Откровению достаточно показательно – оно не было широко востребовано. Но примеры создания развернутых циклов изображений к тексту существовали: с 1405 г. они украсили стены Благовещенского собора Московского Кремля [3 с. 50–51], а не позднее 20-х годов XVI в. в Успенском кремлевском соборе расположилась знаменитая икона «Апокалипсис» [4, 5 с. 240–253]. Фрески и иконы Московского Кремля воспринимались в XV–XVII вв. как своего рода Иконописный подлинник, о чем свидетельствует целый ряд изображений и композиций, перешедших в дальнейшем в миниатюры рукописей. Аналогично обстояло дело и с новозаветным Откровением, к моменту иллюстрирования текста которого у изографа Московской Руси были перед глазами образцы, созданные Феофаном Греком с помощниками в начале XV в. и артелью сына Дионисия Феодосия в начале XVI в. [2 с. 30–53].

Самый ранний сохранившийся русский лицевой Апокалипсис датируется 1540–1550-ми годами XVI в. (РГБ: фонд 466, собр. В.В. Егеревы № 6) [6 с. 57–59], что на семь с половиной столетий позже аналогичных западноевропейских манускриптов. Старейший из них, дошедший до наших дней, – Трирский – создан приблизительно в 800 году [7 с. 35]. Однако и русская, и европейская традиции иллюстрирования Откровения Иоанна Богослова имеют одни корни и основываются на античной [3 с. 12, 21 и др.] и, опосредованно, византийской иконографии [8 с. 47–162; 9 с. 130–133]. При очевидных различиях изображений лицевых Апокалипсисов обозначенное сходство видно в композиции многих миниатюр, но, главное, в большом количестве общих образов и деталей.

Во второй половине XVI в. в русской рукописной традиции сформировалось одновременно значительное количество развернутых повествовательных изобразительных циклов, одним из кото-

рых стали иллюстрации к Откровению Иоанна Богослова. Последний текст библейского свода воспринимался не столько как часть Священного Писания, сколько как подробное описание последних времен, свидетельствующее о событиях конца мировой истории. При этом слово *Апокалипсис* часто воспринималось и воспринимается как символ некоторых катастрофических событий (аналогично тому, как в «Человеческой комедии» Данте помнятся и цитируются преимущественно картины «Ада»). При этом важнейший пласт текста Откровения, касающийся рассказа о праведниках, пути их спасения и торжестве в единении с Богом, не был столь акцентирован. Судьба грешников, которая по понятным причинам представляется актуальнее большинству читателей, не исчерпывает полной картины. Однако сцена, в которой двадцать четыре старца собрались вокруг Спасителя и Творца вместе с ангелами и святыми (гл. 10–12, 32), повествование о поступках (гл. 30–31, 42) и судьбах спасенных (гл. 32, 39, 45) порождают не столь запоминающиеся образы.

Если следовать тексту Апокалипсиса с толкованиями свт. Андрея Кесарийского, то описанию спасшихся людей посвящены главы 10 (4: 1–11)<sup>1</sup>, 17 (6: 9–11), 19–20 (7: 1–17), 30–32 (11: 3–18), 39 (14: 1–5); 42 (14: 9–13); 45 (15: 1–8); 56–57 (19: 1–10), 61 (20: 4), 65–69 (21, 22: 1–5). В иллюстрирующих эти главы изображениях угодившие Богу показаны по-разному. Это и двадцать четыре старца (гл. 10), представляющие полноту праведников Ветхого и Нового Заветов, и облеченные в белые одежды мученики, пострадавшие за имя Господне (гл. 17, 20), и воспевающие Бога святые (гл. 39, 42, 45), и званые на тайную вечерю Агнца и жены Его (гл. 56–57), и все праведники, находящиеся со Спасителем в Граде Нове (гл. 65–69). Их судьба разворачивается на фоне происходящих катаклизмов: они веруют, молятся, претерпевают мучения от врага «даже до смерти» и спасаются.

В главе 19 по толковому тексту Откровения (Откр. 7) «О ста и сорока четырех тысячах людей, которые не потерпели вреда от язвы четырех ангелов» Иоанну Богослову явились праведные люди из двенадцати колен Израилевых, или всех народов земных, и ангелы, держащие врата ветра: «И после сего видел я четырех Ангелов, стоящих на четырех углах земли, держащих четыре ветра земли, чтобы не дул ветер ни на землю, ни на море, ни на какое дерево. И видел

---

<sup>1</sup> Здесь и далее номера глав Откровения Иоанна Богослова даются по делению Андрея Кесарийского; главы по Синодальному изданию текста и по Вульгате указываются после в скобках.

я иного Ангела, восходящего от востока солнца и имеющего печать Бога живаго. И воскликнул он громким голосом к четырем Ангелам, которым дано вредить земле и морю, говоря: не делайте вреда ни земле, ни морю, ни деревьям, доколе не положим печати на челах рабов Бога нашего. И я слышал число запечатленных: запечатленных было сто сорок четыре тысячи из всех колен сынов Израилевых» (Откр. 7: 1–4, Синодальный перевод). Видение это очень важно, так как демонстрирует общность всех спасаемых и одновременно обозначает некую всеобъемлющую картину мира земного, где эти люди обитают. На миниатюрах делается попытка охватить этим изображением именно весь мир, т. е. создать своего рода единый образ, «карту» мироздания. У этого визуального решения есть, как мы постараемся показать, совершенно конкретный источник.

К сожалению, мы не можем сказать, как точно выглядело фресковое изображение к интересующему нас фрагменту текста Апокалипсиса в росписях Феофана Грека начала XV в., но в дошедших до наших дней их копиях середины XVI в. сохранились два ангела и фрагмент земли-острова, на котором нет людей [2 с. 30–53; 10 с. 1044]. Одним из этапов выработки иконографии сюжета стал самый ранний из дошедших до нас русский памятник, визуальное воплощение события Апокалипсиса, – одноименная икона из Успенского собора Московского Кремля конца XV – начала XVI в. (рис. 1). Композиционно она представляет собой развернутый цикл событий из Откровения, размещенный на некоем участке суши или острове, над которым два ангела не дают свернуться апокалиптическому свитку неба, а с четырех сторон среднего – земного – регистра иконы стоят четыре ангела, которые держат четырех человеков-ветров с трубами. Так, средний регистр, или центральная часть композиции, иконы повторяет структуру миниатюры к главе 19.

В старшем из сохранившихся лицевых Апокалипсисов (РГБ. Егер. 6. Л. 39 об.–40) миниатюра к главе 19 состоит из двух частей, находящихся на двух разных страницах разворота рукописи: на одной странице изображен в виде концентрических кругов остров, окруженный водой, с четырьмя ангелами по четырем сторонам неба, с солнцем и луной сверху (ср. со свитком неба на кремлевской иконе «Апокалипсис» из Успенского собора). Ветры на миниатюре отсутствуют. На другой части миниатюры – две группы верных, символизирующие праведных из двенадцати колен Израилевых, окружают ангела с крестом (рис. 2). Два эпизода из текста разделяются на две композиции. Аналогичным образом выстроена миниатюра к 19-й главе в двух более поздних рукописях рубежа XVI–XVII вв. (РНБ. Q. I. № 1154; РГБ. Ф. 37. № 156), которые по



Рис. 1

иконографии относятся всеми исследователями к ранней редакции [8 с. 740–741; 10 с. 1036; и др.]. Следы разъединенной на две части композиции находим в некоторых рукописях конца XVII в., например в так называемом Подносном экземпляре (РГБ. Собр. МДА № 14), однако здесь появляются персонифицированное изображение ветров в руках ангелов и дополнительные детали (рис. 3).

Во втором по времени появления цикле миниатюр Филарето-Чудовской редакции (1550–60-е гг.) [11] обе композиции (остров, четыре ангела с четырьмя ветрами с четырех сторон



Рис. 2

и группы людей вокруг пятого ангела) уже соединены вместе (РГБ. Егор. 1844. Л. 28): люди находятся на омываемом морем условном острове, с четырех сторон которого изображены четыре ангела, держащие четырех человек-ветров с трубами (рис. 4). Именно такую общую схему имеет этот сюжет в большинстве списков русских лицевых рукописей, повторяя этим композицию некоторых гравюр из западных изданий Апокалипсиса, к примеру, гравюру А. Дюрера и копирующую ее иконографическую схему гравюры из Библии М. Лютера 1534 г. [10 с. 1044].

Таким образом, мы можем говорить о том, что в период складывания на Руси иконографии Апокалипсиса при иллюстрировании текста главы 19 существовало два типа композиции: раздельное изображение участка суши-острова с четырьмя ангелами с четырех сторон и верных из колен Израилевых с пятым ангелом, а также соединение этих двух частей в одной композиции<sup>2</sup>. Истоки

<sup>2</sup> Здесь мы не можем согласиться с Г.П. Чиняковой, которая не видит разницы в композиции миниатюр рукописей РГБ. Егор. 6. Л. 39 об.–40 и РГБ. Егор. 1844. Л. 28 [10 с. 1044].







Рис. 4

роздания – морем и небом [12 с. 63–64]. В рассказе о положении земли в космосе Козма Индикоплов ссылается, среди прочих, на Эфора, географа IV в. до н. э.: в его трактате «Описание земли» в четвертой главе речь идет о тверди, или суше, как о некоем четырехугольнике, где с четырех сторон света расположены четыре народа [13 с. 40, 76].

Этот текст в Космографии сопровождается рисунком – неравносторонним прямоугольником, по сторонам которого изображены либо четыре разных народа: индусы, эфиопы, кельты и скифы, либо четыре ветра. Творение Козмы Индикоплова в византийской письменной традиции достаточно часто бывало иллюстрировано, и без миниатюр этот универсальный справочник теряет значительную часть смысла. Описание земли сопровождалось, как правило, графическим рисунком-схемой: прямоугольник с четырех сторон которого находятся четыре ветра. Этот рисунок или даже два близких по иконографии рисунка содержатся в трех самых ранних греческих списках Космографии: Ватиканском IX в. (Vat. gr. 699. Л. 19), Лав-



Рис. 5

ренцианском XI в. (Laurent. Plut. IX. 28. Л. 45 об., 46 об.) и Синайском XI в. (Sinait. Gr. 1186. Л. 33 об., 34). Рукописи XI в. (Лаврентц. и Синайск.) имеют по два рисунка к обозначенному фрагменту. Эти изображения представляют собой следующую композицию: прямоугольник с восходящим на востоке солнцем и четырьмя подписанными ветрами на четырех сторонах света. Второй рисунок этих рукописей тождествен еще и миниатюре Ватиканского списка IX в. и, при общем сходстве с первым в композиции, содержит названия четырех народов, проживающих по четырем концам земли [13 с. 40]. В русских рукописях Космографии в аналогичных иллюстрациях с четырех сторон четырехугольника четыре ветра также могут быть не изображены, а лишь подписаны: например – рукопись XVI в. (РНБ. F IV. 683. Л. 24), но в самом раннем лицевом списке 1495 г. уже есть изображение ветров (ГИМ. Увар. № 566. Л. 17), как и во всех списках лицевых Космографий Уваровской редакции [13 с. 76–78].

В большинстве русских рукописей иллюстрации к этому сюжету нельзя назвать схемой или графическим рисунком. Это скорее



Рис. 6

миниатюры, причем в разных редакциях цикла они различаются. Иногда земля изображена в виде концентрических кругов и подписана: «Ангелы держат планиту», иногда внутри кругов появляется условный остров-гора, в других редакциях концентрические круги заменяются островом с изображением пейзажа. Но практически на всех миниатюрах есть ветры, которые либо дуют, либо держат трубы в руках. Они могут быть представлены по-разному: как четыре бюста, как четыре головы либо как человеческие фигуры в полный рост, иногда с крыльями [13 с. 76–81]. Для нас важно, что на формирование иконографии некоторых сюжетов испанских лицевых Беатусов повлияли иллюстрации к научным трактатам поздней античности, в частности одна из древнейших карт мира, взятая из трактата «Этимологии» св. Исидора Гиспальского (VI в.), в котором, в свою очередь, была использована схема из арабских астрономических трактатов [14 с. 537–543].

Русская традиция иллюстрирования Космографий восприняла разные варианты, которые в дальнейшем перешли в миниатюры



Рис. 7

лицевых Апокалипсисов. Отдельные апокалиптические образы в XVI в. могли восприниматься и через западную гравюру. К примеру, в виде четырех голов ветры изображены на гравюре А. Дюрера, причем здесь они расположены отдельно, над композицией с народом и ангелами, и дуют в четыре разные стороны (рис. 7). Истоки такой иконографии найдем в Бамбергском Апокалипсисе (рис. 5). Но и в западных, и в русских лицевых списках возможны разные варианты изображений. Например, ветры могут иметь облик летящих фигур с согнутыми, поджатыми ногами – эта иконография не имеет аналогов в византийской традиции Космографии, но сходна с определенным типом летящих ангелов в русской иконописи. Так они изображены и на кремлевской иконе «Апокалипсис» (рис. 1).

Списки лицевой Космографии распространились на Руси с конца XV в. и сразу стали достаточно популярны. Митрополит Макарий, имевший намерение проиллюстрировать Великие Минеи Четы, сумел осуществить это только по отношению к трактату

Козмы Индикоплова [15 с. 239–268]. Эти миниатюры<sup>3</sup>, вероятно, повлияли на композицию изображений в самом раннем списке русского лицевого Апокалипсиса (РГБ. Егер. 6). Позже на композицию и детали этого изображения оказывали влияние уже западные гравюры (сюита А. Дюрера) и гравированные издания («Сентябрьская Библия» М. Лютера), под влиянием которых слились в одну композицию две изначальные части: земля-остров с четырьмя ангелами и ветрами по сторонам и группы людей вокруг пятого ангела с печатью Бога.

Образной мир средневековых миниатюр имеет «многослойную», разновременную по происхождению и символическую по сути структуру. Смысл изображения можно понять, разобрав его на составляющие и «расшифровав» значение частей и деталей. Так, формальную основу композиции изображения к главе 19 можно найти в аналогичном изображении Земли в Космографии Индикоплова. При этом изображение именно четырех ветров и ангелов может, помимо прочего, иметь и символический подтекст. Цифра четыре обозначает земное начало во многих числосзначимых системах; кроме того, эта цифра воспринимается как символ устойчивости, стабильности мироздания, которое имеет четыре стороны света, четыре времени года, четырехчастную структуру суток и т. д. В описании земли Козьма Индикоплов упоминает, что сушу окружают четыре залива (моря), из рая вытекают четыре реки, которые определяют четыре стороны света и образуют крест; четыре царства в видении пророка Даниила обозначают четыре мировых эпохи – этот ряд можно продолжать. Образы четырех ветров неоднократно используются и в других книгах Священного Писания для обобщенного обозначения земли (Мф. 24, 31 и др.). Четверичность фланкирующих остров-землю фигур ангелов и ветров можно прочитывать как символ изначальной устойчивости и постоянства созданного Творцом мира.

Вариантов воплощения этого символа может быть много. В русских лицевых Апокалипсисах четыре ветра часто изображены в виде обнаженных человечков с трубами, которых держат в руках четыре ангела (рис. 3, 4, 8). При этом ангелы могут просто держать фигурки (рис. 3, 4), а могу сдерживать их действия – не давать дуть на землю и людей (рис. 8) («И после сего видел я четырех ангелов, стоящих на четырех углах земли, держащих четыре ветра земли, чтобы не дул ветер ни на землю, ни на море, ни на какое дерево», Откр. 7: 1). Текст об удержании ветров истолковывается Андреем

---

<sup>3</sup> О лицевых списках Космографии из разных комплектов ВМЧ см.: [16 с. 211–235].

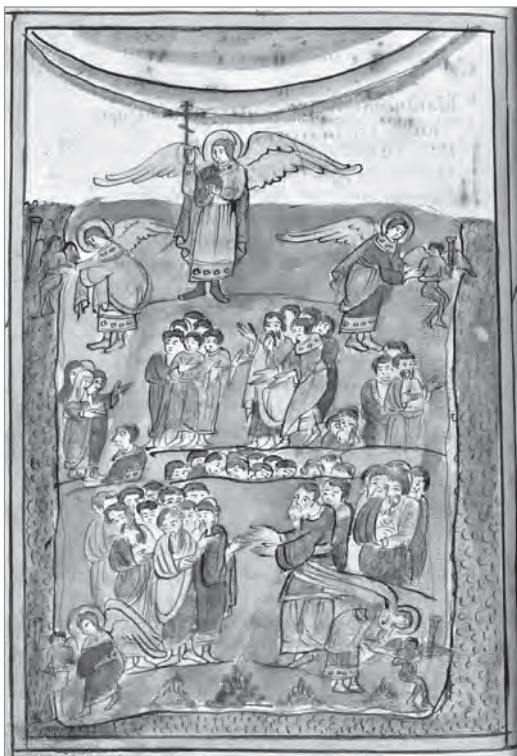


Рис. 8

Кесарийским как явный признак приближения зла, поскольку ветры необходимы для жизни, ими «все растущее на земле прозябает и питается» [17 с. 97]. Глава имеет название «О ста и сорока четырех тысячах людей, которые не потерпели вреда от язвы четырех ангелов», и в большей части миниатюр ангелы не мешают ветрам дуть, а их просто поддерживают (рис. 3, 4). Эти действия соответствуют тексту Апокалипсиса, в котором пятый ангел запрещает четырем другим ангелам мешать ветрам до тех пор, пока все верные не получат печать Бога на лоб. Однако четыре ангела по природе своей являются источником грядущих бед, и именно они соотносятся с четырьмя связанными у реки Евфрат ангелами из главы 27 (9: 13–21), которые после освобождения от оков начинают мстить грешникам и избивать живущих на земле [6 с. 34].

В двадцати семи списках лицевых Апокалипсисов, хранящихся в фондах БАН [1 с. 41, 50, 68, 90, 99, 112, 127, 140, 1555, 166, 182, 191, 216, 225, 240, 258, 272, 283, 297, 317, 330, 344, 374, 397], встречаются

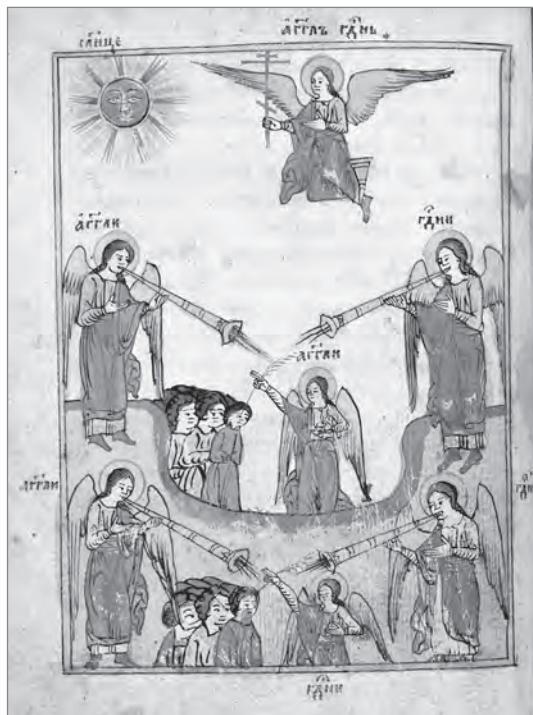


Рис. 9

ся несколько вариантов изображений в главе 19, о некоторых уже шла речь выше (рис. 8). На изображении может вообще не быть ветров – в трубы дуют сами ангелы (рис. 9). Есть миниатюры, где не только нет ветров, но и ангелы не дуют, а лишь, раскинув руки, сдерживают скопления облаков (рис. 10). Ветров может быть не четыре, а два, при этом два других ангела с мечами в руках защищают верных (рис. 11). Это далеко не все особенности развития визуальной схемы, которые удаляются от иллюстрируемого текста.

На миниатюре к главе 19 разъяснений требует изображение людей, собравшихся вокруг пятого ангела. По тексту Апокалипсиса это двенадцать колен Израилевых. Смысл перечисления всех колен, по мнению Андрея Кесарийского, в том, чтобы показать всеобъемлющий характер избранных, которые происходят от всех родов. Иногда они изображаются на миниатюре с соответствующей подписью к каждому колену или общей подписью «12 колен» (рис. 4). Но чаще группы праведников исчисляются меньшим количеством. Смыслообразующим здесь является то,





Рис. 10

что «все верные» в качестве отличительного знака получают на лбы печать Бога Живаго: «не делайте вреда ни земле, ни морю, ни деревьям, доколе положим печати на челах рабов Бога нашего» (7: 3) (рис. 3, 7, 9). Печать изображалась по-разному: чаще всего это крест в руках пятого ангела (рис. 1–9, 11) или сфера-зерцало (рис. 12), иногда на небольшой ручке (рис. 10). Иногда изображался богослужебный чин елеопомазания: ангел палочкой-кисточкой рисует кресты на лбах людей (рис. 7, 9, 11). Как известно, во время полиелея пресвитер крестообразно помазует елеем чело молящихся. Подобное изображение этой сцены из Откровения встречается уже в западноевропейских изданиях последней трети XV в., на гравюре А. Дюрера 1498 г. (рис. 7), а также в получивших огромное распространение во всей Европе, в том числе и в Восточной, печатных Библиях Питера ван дер Борхта (1592–1593) и Пискатора (1639 и др.) [18 с. 76–77]. Полученная на чело печать Бога Живаго будет опознавательным знаком праведных, который станет своего рода пропуском для них в Царство Небесное (гл. 39;



Рис. 11

14, 1–5), в этом плане она зеркальна знаку Зверя, которым в последующих видениях Откровения бесы отмечают отрекшихся от Бога (гл. 13: 14–18, 42; 14: 9–13 и др.).

Интересны разные варианты изображения печати, которую держит в руках пятый ангел. Это может быть крест (рис. 2, 3, 4, 6, 7, 9, 11), или сфера<sup>4</sup> (иногда с именем Спасителя) (рис. 12), или крест и сфера одновременно (рис. 8), или некоторый особый предмет (рис. 10). В тексте Апокалипсиса, в главе 19 предмет в руках ангела назван «печатью Бога Живаго», что четко определяет его значение. Так он назван и в Ерминиях Дионисия из Фурны († после 1744) [20 с. 537–551]. Так, вероятно, должно пониматься изображение сферы

<sup>4</sup> Символика сферы может пониматься по-разному: как печать Бога Живаго [8 с. 145, 156] или ангельское зеркало, которому приписывается некоторое мистическое значение (см. [19] или любое иное издание, глава о зеркале).



Рис. 12

в руках ангелов и для всех других миниатюр Апокалипсиса [21 с. 93–130], особенно если учесть, что подобная иконография ангелов с печатью Бога Живаго имеет очень древние истоки [8 с. 560].

В чем же в конечном счете смысл миниатюры к главе 19? На ней очерчены контуры земного пространства, на котором изображены события после снятия с книги шестой печати: на земле уже начало вершиться возмездие грешникам, избраны 144 тысячи праведных, и ангелы на время приостановили грядущую катастрофу, чтобы успеть отметить их печатью и дать им возможность соединиться с Богом в общем молении, которое будет описано уже в главе 39: «...и вот, Агнец стоит на горе Сионе, и с Ним сто сорок четыре тысячи, у которых имя Отца Его написано на челах» (14: 1–5). После событий, описанных в главе 19, наступает момент наивысшего напряжения – полная тишина на небе и на земле: отмеченные печат-

тью отделены, ангелы с этими людьми начинают служение Господу (литургию), а остальной мир с неумолимой последовательностью идет к своему концу. В дальнейшем отделение праведных от грешных будет проходить еще не один раз, но печать на лбу – самый яркий образ спасения, который символически воспроизводится и в церковной практике. Часть земли в виде острова, на котором верные собраны вместе и отмечены печатью, символизирует Церковь земную. Она охраняется ангелами, и ей дано время собраться и соединиться с Церковью небесной.

Разумеется, изображения к Апокалипсису не исчерпывают его смысла и содержания, но дают ему собственное истолкование. Образная система миниатюры, иллюстрирующей текст о спасенных праведниках, представляет свой ключ к пониманию смысла Откровения Иоанна Богослова.

### *Литература*

---

1. Подковырова В.Г. Четыре ветра Апокалипсиса: Откуда они прилетели и куда дуют? // Изображение и культ: сакральные образы в христианских традициях: Материалы научной конференции / Отв. ред., сост. Д.И. Антонов. М.: Издат. дом «Дело», 2017. 158 с.
2. Подковырова В.Г. Лицевые Апокалипсисы второй половины XVII – начала XX в.: Описание рукописного отдела БАН. Т. 10. Вып. 2. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2017. 672 с.
3. Качалова И.Я. «Апокалипсис» в стенописях Благовещенского собора // Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М.: Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1999. С. 30–53.
4. Алпатов М.В. Памятник древнерусской живописи конца XV века: Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М.: Искусство, 1964. 252 с.
5. Качалова И.Я. Икона «Апокалипсис» в Успенском соборе Московского Кремля // Московский Кремль XV столетия. Т. 1: Древние святыни и исторические памятники. М.: Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 2011. С. 240–253.
6. Откровение св. Иоанна Богослова в мировой книжной традиции: Каталог выставки. М.: Индрик, 1995. С. 57–59.
7. Meer F, van der. Apocalypse. Visions from book of Revelation in western art. Antwerp: Mercatorfonds, 1978. 367 p.
8. Буслаев Ф.И. Свод изображений из лицевых апокалипсисов по русским рукописям с XVI-го века по XIX-ый: В 2 т. Т. 1. М.: Синод. тип., 1884. 835 с.

9. The Elizabeth Day McCormick Apocalypse / Ed. by H.R. Willoughby, E.C. Colwell. 2 vol. Vol. 1: A Greek corpus of revelation iconography / Ed. by H.R. Willoughby. Chicago: Univ. of Chicago Press; London: Cambridge Univ. Press, 1940. 207 p.
10. Чинякова Г.П. К вопросу о сложении иконографии русского лицевого Апокалипсиса в XVI в. // Герменевтика древнерусской литературы. Вып. 16–17. М.: Языки славянской культуры, 2014. С. 1032–1064.
11. Вишня И.Б., Подковырова В.Г. К вопросу о датировке Чудовского Апокалипсиса из Егоровского сборника (РГБ, ф. 98, Егор. 1844) // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. 2017. Вып. 3 (69). С. 103–104.
12. Космологические произведения в книжности Древней Руси. Ч. 2: Тексты плоскостно-комарной и других космологических традиций. СПб.: Издат. дом «Мирь», 2009. С. 63–64. (Памятники древнерусской мысли: исследования и тексты; Вып. 4 [2]).
13. Редин Е.К. Христианская топография Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам. М.: Тип. Г. Лиснера и Д. Сабко, 1916. 366 с.
14. Изобразительное искусство Испании VII – первой половины XIII в.: Средневековые иллюстрированные рукописи // Православная энциклопедия. Т. 27. М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2011. С. 537–543.
15. Попов Г.В. Книжная культура XVI в. и художественное оформление Жития Зосимы и Савватия из собрания И.А. Вахрамеева в ГИМ // Рукописная книга Москвы: Миниатюра и орнамент второй половины XV–XVI столетия. М.: Индрик, 2009. С. 239–268.
16. Антонова Л.И. Преемственная связь и отличия двух иллюстративных циклов книги Козьмы Индикоплова XVI века из собраний РГАДА и РГБ // Художественная культура Москвы и Подмосковья XIV – начала XX в. М.: Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева, 2002. С. 211–235.
17. Святителя Андрея, архиепископа Кесарии Каппадокийской. Толкование на Апокалипсис святого Апостола и Евангелиста Иоанна Богослова в 24 словах и 72 главах / Пер. с греч. В. Юрьева. М.: Сибирская Благовозвонница, 2012. 352 с.
18. Пророчества Апокалипсиса в гравюрах Дюрера и западноевропейских мастеров XV–XVII вв. М.: Музей архитектуры, 2012. 93 с.
19. Дионисий Ареопагит. Корпус сочинений с приложением толкований преп. Максима Исповедника. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2006. 463 с.
20. [Описание изображений к] Откровение Иоанна Богослова. Ермения, или Наставления в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфитом // Труды Киевской Духовной академии. 1868. № 6. Июнь. С. 537–551.
21. Подковырова В.Г. Лицевой Апокалипсис XVII в. из фондов БАН (16.18.4): К вопросу о редакции цикла миниатюр // Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописей БАН. СПб.: Библиотека российской академии наук, 2013. С. 93–130.

## References

---

1. Podkovyrova VG. Four winds of the Apocalypse: Where did they come from and where are they blowing? V: Antonov DI., ed., comp. *Image and cult: sacral images in Christian traditions. Proceedings from the scientific conference*. Moscow: Delo, 2017. 158 p.
2. Podkovyrova VG. Apocalypse with miniatures (Facial) mid- 17<sup>th</sup> to beginning-20<sup>th</sup> century. The description of the Manuscript Department of the Russian Academy of science Library. Vol. 10. Issue 2. Moscow, Sankt-Peterburg: Alliance-Archeo, 2017. 672 p.
3. Kachalova IYa. Apocalypse in the wall paintings of the Annunciation Cathedral. V: *The Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin: Materials and research*. Moscow: Gosudarstvennyi istoriko-kul'turnyi muzei-zapovednik «Moskovskii Kreml'», 1999. P. 30-53.
4. Alpatov MV. A monument of ancient Russian painting of the late 15<sup>th</sup> century. The icon "Apocalypse" icon of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. Moscow: Iskusstvo, 1964. 252 c.
5. Kachalova IYa. "Apocalypse" icon in the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. T. 1: Ancient relics and historical monuments. Moscow: Gosudarstvennyi istoriko-kul'turnyi muzei-zapovednik «Moskovskii Kreml'», 2011. C. 240-53.
6. The Revelation of St. John the Theologian in the world book tradition: Exhibition catalog. Moscow: Indrik, 1995. 203 p.
7. Meer F, van der. Apocalypse. Visions from book of Revelation in western art. Antwerp, 1978. 367 p.
8. Buslaev FI. Set of images from Apocalypses with miniatures (facial) in Russian manuscripts from the 16<sup>th</sup> century to 19<sup>th</sup> century. Vol. 1, 2. Moscow: Sinodal'naya tipografiya, 1884. 835 p.
9. Willoughby HR., Colwell EC., ed. The Elizabeth Day McCormick Apocalypse. Vol. 1: Willoughby HR., ed. A Greek corpus of revelation iconography. Chicago: University of Chicago Press; London: Cambridge University Press, 1940. 207 p.
10. Chinyakova GP. Towards the development of the addition of the iconography of the Russian Apocalypse with miniatures (facial) in the 16<sup>th</sup> century. V: *Hermeneutics of Old Russian Literature*. Vol. 16–17. Moscow: Yazyki slavyanskoi kul'tury, 2014. P. 1032-64.
11. Vishnya IB., Podkovyrova VG. Towards the the Dating of the Chudovsky Apocalypse from Egorovsk collection (RGB, f. 98, Egor. 1844). *Ancient Rus. Questions of medieval studies*. 2017;3:103-4.
12. Cosmological Works in the book of Ancient Russia Booklore. Part 2: The texts of the Plane-Doomed and Other Cosmological Traditions. Sankt-Peterburg: Mir" 2009. P. 63-4. (Monuments of ancient Russian thought: research and texts. Vol. 4 [2])
13. Redin EK. The Christian Topography of Kozma (Cosmas) Indikoplov in Greek and Russian Lists. Moscow: Tipografiya G. Lissnera i D. Sabko, 1916. 366 p.
14. Fine arts in Spain 7<sup>th</sup> – 13<sup>th</sup> century: Medieval illustrated manuscripts. V: *Orthodox encyclopedia*. Vol. 27. Moscow: Pravoslav'naya entsiklopediya, 2011. p. 537-43.
15. Popov GV. The Book Culture of the 16<sup>th</sup> century and the Artistic Decoration of the Life of Zosima and Savvatiy from the IA. Vakhrameev's collection (The State histo-

- ry museum). V: *Handwritten book of Moscow. Miniature and ornament in the second half of the 15<sup>th</sup> – 16<sup>th</sup> century*. Moscow: Indrik, 2009. p. 239-68.
16. Antonova LI. Continuity and differences between the two illustrative cycles of the book of Cosma Indikoplov book of the 16<sup>th</sup> century from the collections of RGADA and RGB.V: *Artistic culture of Moscow and Moscow region from 14<sup>th</sup> to beginning-20<sup>th</sup> century*. Moscow: Muzei drevnerusskogo iskusstva im. Andreya Rubleva, 2002. p. 211-35.
  17. The Saint of Andrew, Archbishop of Caesarea in Cappadocia. An Interpretation on the Apocalypse of the Holy Apostle and Evangelist John the Theologian in 24 words and 72 chapters. Moscow: Sibirskaya Blagozvonitsa, 2012. 352 p.
  18. The prophecies of the Apocalypse in the engravings by Durer and Western European artists 15<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> centuries. Moscow: Muzei arkhitektury, 2012. 93 p.
  19. Dionysius Areopagite. The corpus of works with an appendix of the interpretations by Rev. Maxim the Confessor. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Olega Abyshko, 2006. 463 p.
  20. [Description of pictures to] Revelation of John the Theologian. Erminie or Instruction in the pictorial art, compiled by the hieromonk and painter Dionysius Furnoaghiote. V: *Proceedings of the Kiev Theological Academy*. 1868;6: 537-51.
  21. Podkovyrova VG. Illustrated Apocalypse of the 17<sup>th</sup> century from the funds of the Russian Academy of Science Library (16.18.4). On the issue of the series of miniatures revision. V: *Materials and reports on the funds of the manuscript Department in BAN (RASL)*. Sankt-Peterburg: Biblioteka rossiiskoi akademii nauk, 2013. p. 93-130.

### *Информация об авторе*

Вера Г. Подковырова, кандидат филологических наук, Библиотека Российской Академии наук, Санкт-Петербург, Россия; Россия, г. Санкт-Петербург, 199034, Биржевая линия, д. 1; vera.podkovyrova@gmail.com

### *Information about the author*

Vera G. Podkovyrova, PhD in Philology, The Library of the Russian Academy of Sciences, Sankt-Peterburg, Russia; bld. 1, Birzhevaya line, Sankt-Peterburg, 199034, Russia; vera.podkovyrova@gmail.com

УДК 73.03(44)+27-13

DOI: 10.28995/2073-6355-2018-7-104-125

## Первый памятник Жанне д'Арк и проблема сакральности ее образа во Франции Нового времени

Ольга И. Тогоева

*Институт всеобщей истории РАН,  
Москва, Россия; togoeva@yandex.ru*

*Аннотация.* Статья посвящена истории первого памятника Жанне д'Арк, установленного в Орлеане в конце XV – начале XVI в. Автор анализирует политические обстоятельства, при которых он возник: результаты процесса по реабилитации Жанны д'Арк 1455–1456 гг., особую роль французской героини в освобождении Орлеана от английской осады в ходе Столетней войны, влияние Религиозных войн во Франции XVI в. и Французской революции конца XVIII в. Она приходит к выводу, что появление первого скульптурного портрета Орлеанской Девы было связано с активным обсуждением проблемы святости французской героини.

Вместе с тем автор отмечает близость композиции памятника библейской сцены Пьеты, или Оплакивания, в которой Жанне д'Арк была отдана роль Марии Магдалины. Столь двусмысленный прототип (раскаившаяся грешница, ставшая святой) был, по мнению автора статьи, использован в Орлеане, дабы подчеркнуть все еще присутствовавшее во французском обществе раннего Нового времени двойственное отношение к героине Столетней войны.

Автор также демонстрирует, как французские художники и скульпторы использовали данный иконографический тип в изображении Жанны д'Арк в период XVIII–XX вв. и какие изменения с ходом времени в него были внесены, чтобы избавить образ французской героини от двойственного прочтения и утвердить ее в роли официально канонизированной святой католической церкви.



*Ключевые слова:* Франция, XV–XVI вв., Новое время, Орлеан, Жанна д'Арк, коммеморация, Мария Магдалина, Дева Мария, святость, канонизация

*Для цитирования:* Тогоева О.И. Первый памятник Жанне д'Арк и проблема сакральности ее образа во Франции Нового времени // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 7 (40). С. 104–125. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-7-104-125

## The first Monument to Joan of Arc and an Issue of her Image Sacredness in Modern Times France

Olga I. Togoeva

*Institute of World History, Russian Academy of Sciences,  
Moscow, Russia; togoeva@yandex.ru*

*Abstract.* The article deals with the history of the first Joan of Arc's monument erected in Orléans in the late 15<sup>th</sup> – early 16<sup>th</sup> century. The author analyzes the political circumstances in which this monument had appeared: the results of the Joan of Arc rehabilitation process in 1455–1456, the special role of the French heroine in the liberation of Orléans from the English siege during the Hundred Years war, the influence of Religious wars in France of the 16<sup>th</sup> century and of the French revolution at the end of the 18<sup>th</sup> century. The author comes to a conclusion that the erection of the first sculptural portrait of Orléans Virgin was due to the active discussion of the sanctity issue of the French heroine.

However, the author notes the closeness of the propinquity of this monument to the biblical scene of the Pietà, or Lamentation, in which Joan of Arc was given the role of Mary Magdalene. This ambiguous prototype (of a repentant sinner who became a Saint) was used in Orléans, in author's opinion, in order to emphasize the dubious attitude to the Hundred Years War's heroine which was still present in the early Modern Times French society.

The author also demonstrates how French artists and sculptors used this iconographic type of the image of Joan of Arc image in the 18<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries and what changes were introduced into it in the course of that time in order to rid the French heroine image from an ambiguous rendition and to approve her role of a formally canonized Catholic Church Saint.

*Keywords:* France, 15<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> centuries, Modern times, Orléans, Joan of Arc, commemoration, Mary Magdalene, Virgin Mary, sanctity, canonization

*For citation:* Togoëva OI. The first Monument to Joan of Arc and an Issue of her Image Sacredness in Modern Times France. *RSUH/ RGGU Bulletin. "History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies" Series*, 2018;7(40):104-25. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-7-104-125

В современной специальной литературе, посвященной эпопее Жанны д'Арк (*études johanniques*), уже довольно давно господствует мнение, что вопрос о возможной святости французской национальной героини начал открыто обсуждаться среди ее соотечественников еще в XV в. После завершения процесса по реабилитации 1455–1456 гг. данная идея не только, по выражению Филиппа Контамина, «витала в воздухе» [1 р. 148–149], но и прямо проговаривалась во множестве текстов, посвященных жизни и деяниям Орлеанской Девы [2 с. 266–274]. Тем не менее от этого периода не сохранилось ни одного изображения Жанны д'Арк, где была бы *визуализирована* сакральность ее образа. Единственная миниатюра, на которой девушка оказалась представлена с нимбом вокруг головы и которая якобы датировалась XV столетием, в действительности являлась грубой подделкой (рис. 1). Читающей публике она была впервые представлена в труде французского историка XIX в. Анри Валлона, всеми силами ратовавшего за скорейшую канонизацию своей героини и пытавшегося таким способом лишний раз подтвердить необходимость данного политического решения<sup>1</sup>.

Современным историкам известно тем не менее о существовании трех официальных «портретов» Девы, созданных при ее жизни. Один из них – и единственный сохранившийся до наших дней – был исполнен секретарем Парижского парламента Клеманом де Фокамбергом в мае 1429 г. на полях регистра гражданских дел, который он вел. Автор этого рисунка никогда не встречался с Жанной лично и в качестве вдохновения использовал лишь слухи, доходившие до столицы Франции, о необыкновенной девушке, возглавившей войска дофина Карла (будущего Карла VII) [3] (рис. 2). Два других изображения знакомы нам только по описаниям, оставленным современниками

<sup>1</sup> Подробнее о позиции в данном вопросе А. Валлона, бывшего не только известным историком, но также автором конституции Франции 1875 г., несменяемым сенатором и министром народного просвещения, см.: [2 с. 499–503, 509–514].



*Рис. 1.* Дева Мария, Христос, архангел Михаил и Жанна д'Арк с нимбом над головой. Wallon H. *Jeanne d'Arc*. Edition illustrée d'après les *Monuments d'Art depuis le quinzième siècle jusqu'à nos jours*. 3 éd. P., 1877. P. 262–263 (цветная вклейка)

событий. Одно из них выставлялось для всеобщего обозрения в Регенсбурге предположительно в 1429 г., во время визита императора Сигизмунда. Книга городских счетов сообщала, что на картине было показано, «как Дева сражалась во Французском королевстве»<sup>2</sup>. О втором «портрете», якобы виденном в Аррасе в ноябре 1430 г., рассказывала сама Жанна в ходе своего обвинительного процесса 1431 г. На нем она была представлена в до-слухах, в коленопреклоненной позе, передающей королю некие

<sup>2</sup> “Item mehr haben wir gebe von dem Gemael zu schauun wie die Junkchfraw zu Frankreich gefochten hat, 24 pfenning” ([4: 5 p. 270]).



Рис. 2. Жанна д'Арк. Рисунок на полях журнала Клемана де Фокамберга. 1429 г.

письма<sup>3</sup>. Существование данной картины, однако, оспаривалось в свое время Соломоном Рейнахом, полагавшим, что на самом деле девушка могла видеть иллюстрацию библейской сцены передачи письма царем Давидом Урии [6]<sup>4</sup>.

Так или иначе, но ни один из этих «портретов» не мог отражать «витающую в воздухе» во второй половине XV в. идею святости французской героини. Первое подобное, причем заказанное официально и предназначенное для всеобщего обозрения, изображение появилось лишь в конце XV в. или в самом начале XVI в. То была скульптурная группа, изготовленная из бронзы и установленная в Орлеане, на мосту через Луару. Она была призвана ознаменовать самую главную победу в Столетней войне, с точки зрения местных жителей, – снятие английской осады с города в

<sup>3</sup> “Et ibi erat similitudo ipsius Iohanne omnino armate, presentantis quasdam litteras regi suo, cum uno genu flexo” ([5 p. 98–99]).

<sup>4</sup> Критику гипотезы С. Рейнаха см.: [7].

мае 1429 г. Роль Жанны д'Арк в этом событии расценивалась всеми без исключения французскими авторами как решающая [2 с. 63–80]. Как следствие, к началу XVI в. почитание Девы в Орлеане приобрело совершенно особый характер – характер подлинного религиозного культа. Об этом свидетельствовал весьма специфический корпус сочинений, созданных во второй половине XV – начале XVI в. в этом городе. Их авторы не просто упоминали о возможной святости своей героини – они утверждали ее как непреложную истину, приводя в подтверждение своих слов доводы, опиравшиеся на систему доказательств, принятую в канонизационных процессах [8]. Совершенно неудивительно поэтому, что первый официальный памятник Жанне д'Арк появился именно в Орлеане.

Тем не менее мы, к сожалению, не располагаем достоверными сведениями об обстоятельствах возникновения этой скульптурной группы<sup>5</sup>. Неизвестным остается, когда и кому был изначально заказан памятник, кто его оплатил, как выбиралось место для его установки<sup>6</sup>. Мы знаем лишь, что изготовлен он был из бронзы и в своем первоначальном виде пребывал до 1567 г., когда его разрушили захватившие город гугеноты<sup>7</sup> (рис. 3). В 1670 г. он был восстановлен специально нанятым для этой цели орлеанским художником Гектором Леско<sup>8</sup> и – в несколько измененном облике –

<sup>5</sup> Полное описание памятника см.: [9 р. 13–21].

<sup>6</sup> В 1613 г. Шарль дю Лис в сборнике текстов различных коммеморативных табличек и стихотворных произведений, созданных в честь Жанны д'Арк, писал, что памятник был установлен в 1458 г. На какую информацию он опирался, автор при этом не сообщал: [10 р. 1]. Тем не менее еще один орлеанец, Симфурьен Гуйон, приводил те же данные в 1650 г.: “Les Orleanois... peu apres ce celebre iugement (т. е. после процесса по реабилитации 1455–1456 гг. – *O. T.*), erigerent sur le bord du Pont à l'entrée de leur ville l'Image de bronze de Nostre-Dame de Pitié representée au pied de la Croix, tenant le Corps du Sauveur en son giron, et d'un costé la Statuë du Roi Charles VII et de l'autre celle de la Pucelle pareillement de bronze” ([11 р. 255–256]). Что же касается заказчиков памятника, то Понтус Хетерс, автор «Истории герцогов Бургундских» (*Regum Burgundicarum libri VI*, 1583 г.), посетивший Орлеан в 1560 г. и лично видевший памятник на мосту, полагал, что он был установлен на средства «девушек и замужних дам Орлеана»: “Positam fuisse hoc tempore opera sumptuose virginum ac matronarum Aurelianensium in memoriam liberatae ab ea urbis Anglorum obsidione” ([4: 4 р. 448]).

<sup>7</sup> Именно в этом, первоначальном виде созерцал памятник П. Хетерс, оставивший его подробное описание: “Vidi ego meis oculis, in ponte Aureliano trans Ligerim aedificato, erectam hujus Puellae aeneam imaginem, coma decore per dorsum fluente, utroque genu coram aeneo crucifixi Christi simulacro nixam” ([Ibid.]).

<sup>8</sup> В городской библиотеке Орлеана сохранилась копия договора, который городские власти заключили с Г. Леско на выполнение этих работ: [4: 5 р. 221–224].

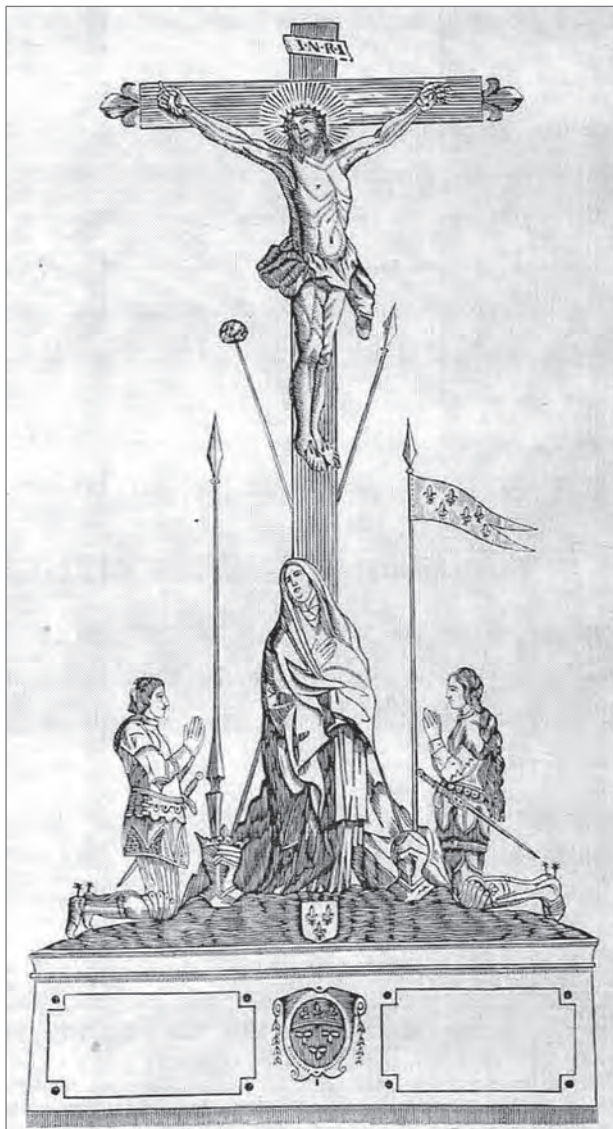


Рис. 3. Памятник Жанне д'Арк в Орлеане (до 1567 г.).  
Гравюра XVI в.

дожил до 1792 г. был полностью уничтожен; в ходе Революции<sup>9</sup> (рис. 4).

Имеющаяся у нас весьма скромная информация, собственно, и объясняет тот факт, что изучалось первое скульптурное изображение французской героини крайне мало. Единственной специальной работой, посвященной его иконографии, остается статья Оливье Бузи, научного директора Центра Жанны д'Арк в Орлеане, настаивавшего, что прототипом для образа Девы в данном случае послужила библейская Дебора. Об этом, по мнению ученого, свидетельствовали ее распущенные волосы – одно из главных иконографических отличий любой женщины-пророка, а также наличие знамени [12 р. 239].

Подобная трактовка первого официального памятника Жанне д'Арк вызывает определенные сомнения. Связаны они прежде всего с иконографией самой Деборы, которая, во-первых, была не слишком распространена в Средние века и раннее Новое время, а во-вторых, вовсе не предполагала наличия перечисленных выше атрибутов, поскольку изображалась обычно в женском платье, с покрытой головой, без оружия и доспехов, пусть даже и верхом на лошади [3 с. 78–79].

Библейская героиня выглядит довольно сомнительным прототипом для нашей скульптурной группы и еще по одной важной причине – общей композиции избранной сцены, отсылавшей к иконографии Нового Завета, что было совершенно очевидно для зрителей XV–XVI вв. В первом варианте орлеанского памятника, просуществовавшем до 1567 г., они без особого труда опознавали сцену Распятия. Во втором, разрушенном в 1792 г., – сцену Пьеты с фигурой Девы Марии с мертвым Христом на коленях, близкую по смыслу сцене Оплакивания, но, в полном соответствии со средневековой иконографией, лишенную многочисленных допол-

<sup>9</sup> 23 августа 1792 г. муниципалитету Орлеана было предложено уничтожить памятник как «оскорбляющий чувство свободы французского народа» (*monument qui insulte à la liberté du peuple français*): [4: 5 р. 240]. Власти города пытались противодействовать данному решению, упирая на то обстоятельство, что памятник Деве представляет собой «славное свидетельство» способности французов «освободиться от английского ига» (*témoignage glorieux de la valeur de nos ancêtres qui ont délivré la nation française du joug que les Anglais*): [4: 5 р. 241]. Однако 21 сентября решение о сносе скульптурной группы было принято, и представители муниципалитета добились лишь того, чтобы одна из пушек, на изготовление которых пошел весь металл, носила имя Жанны д'Арк: “*Les figures en bronze, formant le monument de la Pucelle, seraient employées à la fabrication des canons, et que pour conserver la mémoire du monument de la Pucelle, un des canons porterait le nom de Jeanne d'Arc, surnommée la Pucelle d'Orléans*” ([4: 5 р. 242–243]).

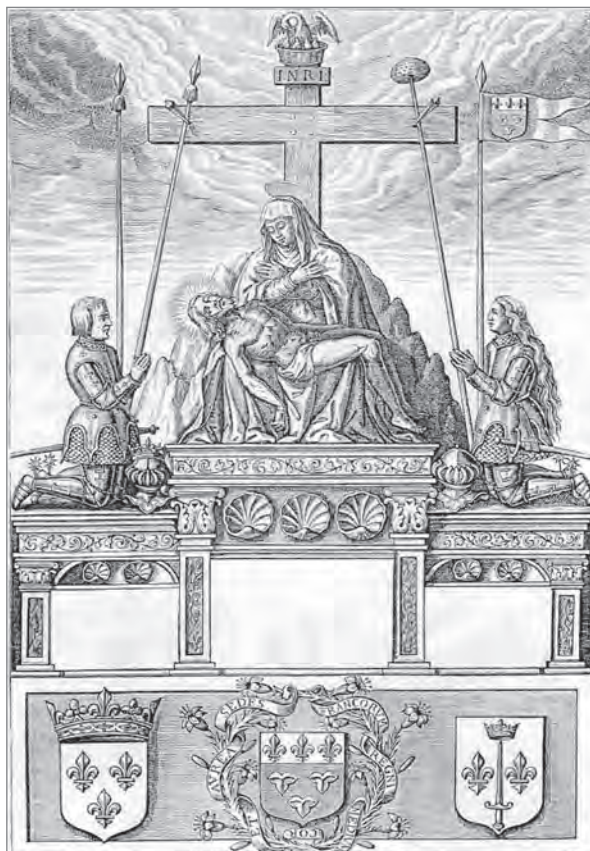


Рис. 4. Памятник Жанне д'Арк в Орлеане (до 1792 г.).  
Гравюра XVII в.

нительных персонажей [13 с. 313–326; 14 с. 452–454]. В скульптурной группе из Орлеана (причем в обоих ее вариантах) в качестве вспомогательных выступали всего два героя прошлого, оплакивавшие смерть Спасителя, – французский король Карл VII (слева) и Жанна д'Арк (справа).

Иконография Пьеты и Оплакивания широко распространилась в искусстве Западной Европы в XIII в. и оставалась востребованной вплоть до XVII в. [13; 15 р. 51–88]. А потому, как кажется, мы можем с большой долей уверенности предположить, что французские скульпторы (неизвестный автор первого памятника и Гектор



Леско) были хорошо знакомы с подобными изображениями. Сомнения вызывает, однако, трактовка образа самой Жанны д'Арк на этом памятнике. Какую аналогию использовали в данном случае наши художники? По-видимому, прототипом для них являлась все же не Дебора, героиня Ветхого Завета. Скорее, им могла стать Дева Мария, учитывая, насколько внушительное число как французских, так и иностранных авторов XV–XVI вв. уподобляли ей героиню Орлеана, а также то, что Богоматерь очень часто изображалась как в Средние века, так и позднее с распущенными волосами, символизирующими ее чистоту и непорочность [14 с. 124–127; 16 с. 22–32, 37–42, 61–62, 97–101, 376–377, 393–397, 402–408]. Впрочем, не менее уместным оказалось бы сравнение и с самим Иисусом Христом, ибо и оно постоянно использовалось в текстах, посвященных Жанне д'Арк и провозглашавших ее новым спасителем французов, терпящих поражение от англичан в ходе войны [2 с. 235–266].

Тем не менее, как мне представляется, речь в данном случае должна идти не о главных персонажах любого изображения Пьеты, а о тех, кто в нем отсутствовал, но в обязательном порядке появлялся в сценах Оплакивания. Поза, в которой оказалась запечатлена освободительница Орлеана местными мастерами, удивительным образом перекликалась с положением, которое занимала в сценах Распятия, Снятия с креста и Оплакивания *Мария Магдалина* – одна из главных свидетельниц казни Христа<sup>10</sup>. На использование ее образа в качестве прототипа для изображения Жанны д'Арк – помимо коленопреклоненной позы – могли указывать и некоторые иные детали орлеанского памятника. В частности, к ним относились распущенные волосы, которые в случае героини Нового Завета являлись прямой отсылкой к ее статусу блудницы, пусть даже впоследствии и раскаявшейся: на миниатюрах французских кодексов XIV–XV вв. обращение Марии Магдалины к праведной жизни часто знаменовалось обрезанием волос [19 р. 26].

Аналогия между довольно сомнительным библейским персонажем и «святой» Орлеанской Девой выглядит, на первый взгляд, странно, учитывая тот пietet, с которым относились к ней местные жители. Однако это впечатление рассеивается, стоит нам только несколько шире взглянуть на иконографию Жанны д'Арк XV в. Проблема заключается в том, что – в отличие от письменных текстов, созданных в тот же период и отражавших в целом исключительно

<sup>10</sup> Мария Магдалина являлась самой популярной святой после Девы Марии на протяжении всего Средневековья: [17]. О двойственной связи, установившейся в этот период между двумя святыми, см., в частности: [18 р. 224–235].



Рис. 5. Жанна д'Арк в costume крестьянки.  
Материалы процесса по реабилитации, конец XV в.  
BNF. Ms. lat. 14665. Fol. 340

положительные эмоции авторов относительно своей героини, – сохранившиеся изображения представляли в высшей степени двойственное «прочтение» ее эпопеи. Они скорее указывали на *амбивалентное* восприятие Девы ее современниками и их ближайшими потомками, нежели рисовали ее героический и святой образ.

Двойственность эта могла быть выражена самыми разными способами. Первый и самый доступный вариант, который избирали художники позднего Средневековья, заключался, естественно, в указании на несоответствие общественного положения Жанны и ее пола основному роду ее деятельности на политической арене, т. е. ее военной карьере. Ярким примером подобного двойственного прочтения может служить инициал из рукописи конца XV в., содержащей материалы процесса по реабилитации 1455–1456 гг. и выполненной в Париже [20 fol. 340]. В него оказался вписан еще один «портрет» французской героини – но не простой крестьянки в подобающем ее социальному статусу costume, а женщины, отправляющейся воевать, на что указывали боевой топор у нее в руке и меч у пояса (рис. 5).

Более изощренный вариант визуализации двойственного отношения к Жанне ее современников мы находим на уже упоминаемом выше рисунке Клемана де Фокамберга (рис. 2). Рассматривая свою героиню прежде всего как одного из военачальников французской армии, секретарь Парижского парламента представил ее в кольчуге, опоясанной мечом и с личным штандартом в руках. Однако одел он ее в женское платье и изобразил ей длинные распущенные волосы. Более того, вопреки собственным политическим симпатиям, остававшимся, как принято думать, на стороне герцога Бургундского, а не Карла VII, он вложил в руки Девы знамя с монограммой Иисуса Христа, подчеркнув тем самым свою уверенность в ее близкой победе [3].

Еще более интересной представляется единственная серия изображений Жанны д'Арк, сохранившаяся от XV в., – цикл миниатюр из королевского кодекса «Вигилии на смерть Карла VII» Марциала Овернского, изготовленного после 1472 г. и преподнесенного в подарок Карлу VIII в 1484 г. Их автор уделил внимание всем ключевым, с его точки зрения, моментам эпопеи Орлеанской Девы: с момента прибытия в Шинон на встречу с дофином Карлом весной 1429 г. и вплоть до казни, состоявшейся 30 мая 1431 г.<sup>11</sup> Сама Жанна, правда, была представлена не на всех этих миниатюрах (в частности, сцены снятия осады с Орлеана или коронации Карла в Реймсе обошлись без нее [21 fol. 57v, 63v], хотя в обоих случаях ее присутствие являлось определяющим), но там, где она все же оказалась изображена, внимание вновь привлекает двойственность ее образа.

На подобное неоднозначное прочтение указывал прежде всего тот факт, что практически на всех миниатюрах художник запечатлел Жанну в красном платье<sup>12</sup>. Данный предмет женского гардероба сам по себе являлся для людей Средневековья вещью весьма двусмысленной. С одной стороны, красный цвет очень часто выступал символом греха. Именно в одеяние этого цвета на изображениях

<sup>11</sup> [21 fol. 55v] – Прибытие Жанны в Шинон. [21 fol. 61v] – Первое свидание с дофином Карлом. [21 fol. 60v] – Изгнание проституток из военного лагеря. [21 fol. 62v] – Карл и Жанна принимают сдачу Труа. [21 fol. 66v] – Осада Парижа. [21 fol. 70] – Пленение Жанны под Компьенем. [21 fol. 71] – Казнь Жанны. Воспроизведение миниатюр см. на сайте Национальной библиотеки Франции: <http://images.bnf.fr/jsp/index.jsp?destination=afficherListeCliches.jsp&origine=rechercherListeCliches.jsp&contexte=resultatRechercheAvancee>

<sup>12</sup> Особенно характерной в данном случае являлась миниатюра, изображающая казнь Жанны. По мнению художника, на площади Старого рынка в Руане девушка предстала с распущенными волосами и в красном платье [21 fol. 71].

того времени оказывалась одета Мария Магдалина, для которой он выступал таким же знаком ее распущенной жизни, ее занятий проституцией, как и небрежные волосы [19 р. 28]. Женщины легкого поведения действительно часто носили именно красные платья, а обвинение в занятиях проституцией выдвигалось в отношении Жанны д'Арк – как общественным мнением, так и официально – в ходе процесса 1431 г. [22 с. 147–181]. С другой стороны, красный для периода Средневековья был и весьма положительным цветом. В некоторых европейских городах проституткам, напротив, запрещалось использовать его в одежде, поскольку «принадлежал» он прежде всего Деве Марии, с которой, как уже упоминалось, Орлеанскую Деву сравнивали на протяжении XV–XVI вв. постоянно. Согласно «Протоевангелию Иакова» (II в.), апокрифическому, но крайне популярному в последующие столетия, в том числе и в Средние века, произведению, будущая мать Христа ткала пурпур, багряницу, что возвещало «прядение» тела младенца из ее крови<sup>13</sup>.

Двойственность восприятия образа Жанны д'Арк усиливали ее длинные волосы, которые также присутствовали практически на всех миниатюрах из рукописи «Вигилий». Несмотря на то что и Дева Мария часто изображалась простоволосой, подобная «прическа», как уже упоминалось, часто являлась верным признаком распущенности. Как следствие, перед читателем данного кодекса предстал совершенно амбивалентный образ французской героини, интерпретировать который было возможно, лишь обратившись непосредственно к тексту Марциала Овернского, для которого Жанна являлась «ангелом Господа», т. е. абсолютно положительным персонажем<sup>14</sup>. Однако сказать, что именно думал о ней миниатюрист, иллюстрировавший «Вигилии», оказывается уже значительно сложнее<sup>15</sup>.

Как представляется, именно эта, легко считываемая по иным изображениям Орлеанской Девы XV в. двусмысленность ее образа отразилась и в интересующей нас скульптурной группе. Фигура Марии Магдалины – раскаявшейся блудницы, ставшей святой, – вполне могла быть избрана в качестве прототипа в данном случае

<sup>13</sup> «И окончила она прясть багрянец и пурпур и отнесла первосвященнику. Первосвященник благословил ее и сказал: Бог возвеличил имя твое, и ты будешь благословенна во всех народах на земле» [23 с. 121].

<sup>14</sup> «Une chose de dieu venue / Ung ange de dieu amyable» [24 р. 55].

<sup>15</sup> В XV в. мнение миниатюриста уже далеко не всегда совпадало с мнением автора текста, который он иллюстрировал. Художник все чаще полагался на собственный жизненный опыт и отстаивал свою точку зрения: [25 р. 144–149].

в связи с собственной амбивалентностью французской героини. Ведь именно так – в красном платье, с распущенными рыжими волосами – и представляли ее многочисленные художники эпохи Средневековья и Нового времени<sup>16</sup>. И если изображения Жанны д'Арк на миниатюрах наш неизвестный скульптор мог и не видеть, то с иконографией Марии Магдалины он был, безусловно, знаком<sup>17</sup>. Конечно, при перенесении этого образа на бронзовую статую Девы, цвет неминуемо терялся, однако длинные распущенные волосы и коленопреклоненная поза остались<sup>18</sup>. И при всей общей положительной концепции памятника (ведь в качестве второго «плакальщика» здесь был изображен сам Карл VII) они намекали на, вероятно, все еще существовавшие у скульптора сомнения относительно героического (и святого) прошлого той, кого он увековечивал.

Любопытно, что двусмысленность памятника понимали многие из тех, кто имел возможность видеть его лично. И если Жан де Лафонтен, посетивший Орлеан в 1633 г., отмечал лишь «убогость» статуи Жанны<sup>19</sup>, то на гравюре Леонара Готье 1611 г. мы наблюдаем явную попытку смягчить символику этой скульптурной группы (рис. 6). В среднем регистре – прямо под изображением коленопреклоненной девушки – художник представил аллегорическую фигуру Девственности (*Virginitas*) с цветком лилии в правой руке – знаком чистоты и непорочности, символом самой Богоматери.

<sup>16</sup> Именно такую Марию Магдалину мы наблюдаем на полотнах Уголино Лоренцетти (1350), Луки Синьорелли (1490), Альбрехта Дюрера (ок. 1500), Ганса Бальдунга (1517). О рыжем цвете волос как еще одном признаке занятий проституцией см.: [26 с. 210–224]. Любопытно, что на миниатюре из «Вигилий» Марциала Овернского, изображавшей сцену казни, Жанна д'Арк была также представлена с рыжими волосами: [21 fol. 71].

<sup>17</sup> Как отмечал Дж. Александр, конец XV в. ознаменовался расширением кругозора европейских художников, их знакомством с особенностями различных национальных школ и, как следствие, ростом заимствований в изобразительной манере: [25 p. 124–142].

<sup>18</sup> Любопытно, что именно на распущенные волосы изображенной на орлеанском памятнике Жанны обращали внимание многие авторы, видевшие его лично. Эту его особенность отметил, в частности, Даниэль Поллюш в 1778 г.: “Cette fille célèbre est en habit d’homme, et distinguée seulement par la forme de ses cheveux, qui sont attachés avec une espèce de ruban, et qui tombent au-dessous de la ceinture” ([27 p. 110]).

<sup>19</sup> “En allant sur le pont, je vis la Pucelle; mais, ma foi, ce fut sans plaisir. Je ne lui trouvai ni l’air, ni la taille, ni le visage d’une amazone... Elle est à genoux devant une croix, et le roi Charles en même posture vis-à-vis d’elle; le tout fort chétif et de petite apparence. C’est un monument qui se sent de la pauvreté de son siècle” ([4: 5 p. 222]).



Рис. 6. Гравюра Леонара Готье. *Opmeer P. van.*  
Opus chronographicum orbis universi. Antverpiæ,  
1611 г., фронтиспис

Благодаря отчасти именно этому изображению, бесчисленное количество раз воспроизведенному на фронтисписах и иллюстрациях к разнообразным жизнеописаниям Жанны д'Арк XVII–XIX вв. [28 р. 77–80, 138–139, 591–592, 600, 679–682], памятник, установленный в ее честь в Орлеане, оказался прекрасно известен европейцам Нового времени. Как следствие, именно он явился прародителем одной из двух самых известных иконографических схем, согласно которым в последующие века



*Рис. 7. Питер Поль Рубенс.  
Молящая Жанна д'Арк, ок. 1620 г.*

изображали французскую героиню<sup>20</sup>. Однако с прочтением данного образа произошли любопытные метаморфозы: желая уйти от его явной амбивалентности, последующие поколения художников радикально изменили общую композицию сцены. Эти изменения мы видим уже на одном из самых ранних «повторов» орлеанского памятника – на знаменитом полотне Питера Поля Рубенса «Молящая Жанна д'Арк», созданном около 1620 г. (рис. 7), или на менее известной картине Огюстена Кенеля, на-

---

<sup>20</sup> В основе второй схемы лежал так называемый «Портрет эшевенон» (полной портрет Жанны д'Арк), исполненный по заказу городских властей Орлеана около 1581 г. Анализ этого художественного произведения и его возможных прототипов заслуживает отдельного исследования.



*Рис. 8.* Памятник Жанне д'Арк  
в соборе г. Туля (Франция), 1890 г.

писанной до 1661 г. В обоих случаях перед зрителем представляли уже не сцены Пьеты или Оплакивания, но их, если можно так выразиться, «усеченный» вариант – изображение одинокой, предающейся молитве девушки, в которой уже практически ничто (за исключением, быть может, распущенных волос) не напоминало о двойственном восприятии ее образа.

Наиболее востребованным этот тип «портрета» Жанны д'Арк оказался, однако, начиная со второй половины XIX в., когда во Франции развернулись ожесточенные дебаты о необходимости официальной канонизации Девы [2 с. 491–517]. Именно так изображали свою героиню Лор де Шатийон («Жанна д'Арк посвящает свое оружие Деве Марии», 1869 г.), Феликс-Ипполит Люка («Ангел Жанны д'Арк», 1887 г.), Жюль-Эжен Ленеvé (роспись Пантеона,





*Рис. 9. Жанна д'Арк перед Иисусом Христом. Мозаика из церкви Сакре-Кёр (Париж), 1923 г.*

1886–1890 гг.), Поль-Ипполит Фландрен («Молитва Жанны д'Арк в церкви г. Севр», 1901 г.) [29 р. 59–60, 67, 81–91, 104–107]. Именно в этой позе она была представлена в соборе города Туля, памятник для которого в 1890 г. изготовила фирма Пьерсон из Вокулёра (рис. 8). Наконец, точно так же Жанна оказалась запечатлена в церкви Сакре-Кёр в Париже (рис. 9), эскизы мозаик для которой были созданы Люк-Оливье Мерсоном и Марселем Имбсом в 1911–1917 гг. Однако строительство и отделочные работы в церкви велись вплоть до 1923 г., и за это время Орлеанскую Деву успели канонизировать (16 мая 1920 г.). А потому в ее образ, уже изначально «зеркаливший» фигуру Девы Марии, были внесены существенные изменения: Жанна получила нимб над головой, что отныне утверждало ее официально признанную святость.

Таким образом, традиция изображения коленопреклоненной Девы, начавшаяся, возможно, с весьма сомнительной в ее случае отсылки к истории Марии Магдалины, уходила все дальше и дальше от подобного амбивалентного прочтения. «Портрет» Жанны д'Арк со временем превратился в канонический образ святой, предающейся молитве в уединении часовни. Да и сами эти изображения во многих случаях перебрались именно под церковные своды. Отныне перед собравшимися на службу французскими католиками предстала набожная девушка, преданная избранному делу, на которое ее направил сам Господь, и по праву получившая официальное признание как святая покровительница Франции.

### *Литература*

---

1. *Contamine Ph.* Naissance d'une historiographie. Le souvenir de Jeanne d'Arc, en France et hors de France, depuis le "procès de son innocence" (1455–1456) jusqu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle // *Contamine Ph.* De Jeanne d'Arc aux guerres d'Italie. Orléans: Paradigme, 1994. P. 139–162.
2. *Тогоева О.И.* Еретичка, ставшая святой: Две жизни Жанны д'Арк. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 575 с.
3. *Тогоева О.И.* «Портрет» Жанны д'Арк на полях журнала Клемана де Фокамберга // Казус: Индивидуальное и уникальное в истории – 2010–2013 / Под ред. О.И. Тогоевой и И.Н. Данилевского. Вып. 10. М.: Наука, 2015. С. 73–94.
4. *Quicherat J.* Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc, dite la Pucelle. Paris: Crapelet, 1841–1849. 5 vol. Vol. 4, 5.
5. Procès de condamnation de Jeanne d'Arc / Ed. par P. Tisset, Y. Lanhers. Paris: C. Klincksieck, 1960–1971. 3 vol.
6. *Reinach S.* Two Forged Miniatures of Joan of Arc // *The Burlington Magazine for Connoisseurs.* 1909. Vol. 14. n° 72. P. 356–357.
7. *Lang A.* Two Forged Miniatures of Joan of Arc // *The Burlington Magazine for Connoisseurs.* 1909. Vol. 15. n° 73. P. 51.
8. *Тогоева О.И.* Кодекс Fr. F. IV. 86 (РНБ) и круг орлеанских источников о Жанне д'Арк второй половины XV–XVI в. // *Вспомогательные исторические дисциплины.* СПб.: Дмитрий Буланин, 2016. Вып. 35. С. 385–401.
9. *Aufrière-Duvernoy C.* Notice historique et critique sur les monumens érigés à Orléans en l'honneur de Jeanne Darc. Orléans: Pagnerre, 1855. 48 p.
10. *Lis Ch. du.* Recueil de plusieurs inscriptions proposees pour remplir les Tables d'attente estans sous les statuës du Roy Charles VII et de la Pucelle d'Orleans... et de diverses poesies faites a la louange de la mesme Pucelle, de ses freres et leur posterité. 2 éd. Rouen: Léon Gy, 1910. 124 p.
11. *Guyon S.* Histoire de l'église et diocèse, ville et université d'Orléans. Orléans: Claude et Jacques Borde, 1650. 500 p.

12. *Bouzy O.* Images bibliques à l'origine de l'image de Jeanne d'Arc // Images de Jeanne d'Arc / Sous la dir. de J. Maurice et D. Couty. Paris: Presses Universitaires de France, 2000. P. 237–242.
13. *Дзуффи С.* Эпизоды и персонажи Евангелия в произведениях изобразительного искусства. М.: Омега, 2007. 383 с.
14. *Покровский Н.В.* Евангелие в памятниках иконографии. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 564 с.
15. *Upton J.M.* Petrus Christus: His Place in Fifteenth-Century Flemish Painting. University Park: Pennsylvania State Univ. Press, 1990. 130 p.
16. *Степанов А.В.* Искусство эпохи Возрождения: Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. СПб.: Азбука-классика, 2009. 639 с.
17. *Saxer V.* Le culte de Marie Magdaline en Occident dès origines à la fin du Moyen Age. Auxerre; Paris: Publications de la Société des Fouilles Archéologiques et des Monuments Historiques de l'Yonne, 1959. 462 p.
18. *Warner M.* Alone with All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary. New York: Vintage, 1985. 480 p.
19. *Karras R.M.* Holy Harlots: Prostitute Saints in Medieval legend // Journal of the History of Sexuality. 1990. Vol. 1. no 1. P. 3–32.
20. Bibliothèque Nationale de France (далее – BNF). Ms. lat. 14665.
21. Bibliothèque Nationale de France. Ms. fr. 5054.
22. *Тогоева О.И.* «Истинная правда»: Языки средневекового правосудия. М.: Наука, 2006. 333 с.
23. Апокрифы древних христиан / Пер., примеч., коммент. И.С. Свенцицкой, М.К. Трофимовой. М.: Мысль, 1989. 336 с.
24. *Martial d'Auvergne.* Les Vigiles du roy Charles septiesme, a neuf pseaulmes et neuf leçons. Paris: Jean Dupré, 1493. 116 p.
25. *Alexander J.J.G.* Medieval Illuminators and Their Methods of Work. New Haven; London: Yale Univ. Press, 1992. 214 p.
26. *Пастуро М.* Символическая история европейского Средневековья. СПб.: Alexandria, 2012. 447 с.
27. *Polluche D.* Essais historiques sur Orléans ou Description topographique et critique de cette capitale et de ses environs. Orléans: Couret de Villeneuve, 1778. 210 p.
28. *Lanéry d'Arc P.* Livre d'or de Jeanne d'Arc. Bibliographie raisonnée et analytique des ouvrages relatifs à Jeanne d'Arc. Paris: Henri Leclerc et Cornuau, 1894. 1007 p.
29. Jeanne d'Arc. Les tableaux de l'Histoire, 1820–1920. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2003. 190 p.

## References

---

1. Contamine Ph. Naissance d'une historiographie. Le souvenir de Jeanne d'Arc, en France et hors de France, depuis le "procès de son innocence" (1455–1456) jusqu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle. V: Contamine Ph. *De Jeanne d'Arc aux guerres d'Italie*. Orléans: Paradigme Publ.; 1994. p. 139-62.
2. Togoewa OI. Heretic turned Saint. Two lives of Joan of Arc. Moscow; Sankt-Peterburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ.; 2016. 575 p. (In Russ.)

3. Togoeva OI. Portrait of Joan of Arc in the margin of Clement de Fauquembergue's Journal. V: Togoeva OI., Danilevsky IN., ed. *Casus. Individual and Unique in History – 2010–2013*. Issue 10. Moscow: Nauka Publ.; 2015. P. 73-94. (In Russ.)
4. Quicherat J. Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc, dite la Pucelle. Paris: Crapelet Publ.; 1841-1849. Vol. 4,5.
5. Tisset P., Lanhers Y., ed. Procès de condamnation de Jeanne d'Arc. Paris: C. Klincksieck Publ.; 1960-1971. 3 vol.
6. Reinach S. Two Forged Miniatures of Joan of Arc. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. 1909;72:356-7.
7. Lang A. Two Forged Miniatures of Joan of Arc. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. 1909;73:51.
8. Togoeva OI. Ms. Fr. F. IV. 86 (Russian National Library) and the history of Joan of Arc in the Orléans' sources of the second half of the 15<sup>th</sup> – 16<sup>th</sup> centuries. V: *Auxiliary Historical Disciplines*. Sankt-Peterburg: Dmitrii Bulanin Publ.; 2016. Issue 35. P. 385-401. (In Russ.)
9. Aufrère-Duvernay C. Notice historique et critique sur les monumens érigés à Orléans en l'honneur de Jeanne Darc. Orléans: Pagnerre Publ.; 1855. 48 p.
10. Lis Ch. du. Recueil de plusieurs inscriptions proposees pour remplir les Tables d'attente estans sous les statuës du Roy Charles VII et de la Pucelle d'Orleans... et de diverses poesies faites a la louange de la mesme Pucelle, de ses freres et leur posterité. 2 éd. Rouen: Léon Gy Publ.; 1910. 124 p.
11. Guyon S. Histoire de l'église et diocèse, ville et université d'Orléans. Orléans: Claude et Jacques Borde Publ.; 1650. 500 p.
12. Bouzy O. Images bibliques à l'origine de l'image de Jeanne d'Arc. V: Maurice J., Couty D., dir. *Images de Jeanne d'Arc*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000. P. 237-42.
13. Dzuffi S. Episodes and Characters of the Gospel in works of fine art. Moscow: Omega Publ.; 2007. 383 p. (In Russ.)
14. Pokrovsky NV. The Gospel in the monuments of iconography. Moscow: Progress-Traditsiya Publ.; 2001. 564 p. (In Russ.)
15. Upton JM. Petrus Christus: His Place in Fifteenth-Century Flemish Painting. University Park: Pennsylvania State Univ. Press, 1990. 130 p.
16. Stepanov AV. Renaissance art. The Netherlands, Germany, France, Spain, England. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika Publ.; 2009. 639 p. (In Russ.)
17. Saxer V. Le culte de Marie Magdaline en Occident dès origines à la fin du Moyen Age. Auxerre; Paris: Société des Fouilles Archéologiques et des Monuments Historiques de l'Yonne Publ.; 1959. 462 p.
18. Warner M. Alone with All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary. New York: Vintage Publ.; 1985. 480 p.
19. Karras RM. Holy Harlots: Prostitute Saints in Medieval legend. *Journal of the History of Sexuality*. 1990;1:3-32.
20. Bibliothèque Nationale de France. Ms. lat. 14665.
21. Bibliothèque Nationale de France. Ms. fr. 5054.
22. Togoeva OI. "Veritable Truth". The Languages of Medieval Justice. Moscow: Nauka Publ.; 2006. 333 p. (In Russ.)
23. Sventitskaya IS., Trofimova MK., ed. The Apocrypha of ancient Christians. Moscow: Mysl' Publ.; 1989. 336 p. (In Russ.)

24. Martial d'Auvergne. Les Vigiles du roy Charles septiesme, a neuf pseaulmes et neuf leçons. Paris: Jean Dupré Publ.; 1493. 116 p.
25. Alexander JJG. Medieval Illuminators and Their Methods of Work. New Haven; London: Yale Univ. Press, 1992. 214 p.
26. Pastoureau M. The Symbolic History of the European Middle Ages. Sankt-Peterburg: Alexandria Publ.; 2012. 447 p. (In Russ.)
27. Polluche D. Essais historiques sur Orléans ou Description topographique et critique de cette capitale et de ses environs. Orléans: Couret de Villeneuve Publ.; 1778. 210 p.
28. Lanéry d'Arc P. Livre d'or de Jeanne d'Arc. Bibliographie raisonnée et analitique des ouvrages relatifs à Jeanne d'Arc. Paris: Henri Leclerc et Cornuau Publ.; 1894. 1007 p.
29. Jeanne d'Arc. Les tableaux de l'Histoire, 1820-1920. Paris: Réunion des Musées Nationaux Publ.; 2003. 190 p.

### *Информация об авторе*

*Ольга И. Тогоева*, доктор исторических наук, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Россия; Россия, Москва, 119334, Ленинский проспект, д. 32А; togoeva@yandex.eu

### *Information about the author*

*Olga I. Togoeva*, dr. in History, Institute of World History, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 32A, Leninskii pr., Moscow, Russia, 119334; togoeva@yandex.ru

## Семья и род как феномены культуры в античности: Древнегреческие ΟΙΚΟΣ и ΓΕΝΟΣ в сравнении с римскими FAMILIA и GENS

Игорь Е. Суриков

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

*Аннотация.* В статье проводится компаративный анализ некоторых элементов древнегреческих и римских семейно-родовых структур. На первый взгляд, две системы крайне близки. Самый низший, первичный уровень в обоих случаях – семья (у греков οἶκος, у римлян familia). Переходя на следующий уровень, встречаем то, что часто переводят как «род» (у греков γένος, у римлян gens). Следуем дальше – и вновь обнаруживаем вроде бы коррелирующие единицы: греческую фратрию (φρατρία) и римскую курию (curia). Еще выше оказывается крупное подразделение, которое обычно воспринимают как племя: это греческая фила (φύλη) и римская триба (tribus).

В статье, однако, указывается, что аналогия эта мнимая. Если древнегреческая семья (οἶκος) имеет черты принципиального сходства с римской семьей (familia), то уже на следующем таксономическом уровне древнегреческий род (γένος) демонстрирует серьезнейшие отличия от римского рода (gens), и эти отличия усугубляются на уровнях еще более высоких (греческая фратрия и римская курия, греческая фила и римская триба).

В статье затрагивается также история вопроса и особо акцентируется вклад, который внесли в изучение древнегреческих родовых структур французские ученые Ф. Буррио и Д. Руссель, которые фактически предложили и обосновали принципиально новое понимание эллинского γένος.

*Ключевые слова:* Древняя Греция, Древний Рим, Афины, род, семья, фила, фратрия

---

© Суриков И.Е., 2018

В основу статьи легли доклады, прочитанные автором на конференции «Миусские античные посиделки – IX: Семья, брак и династическая политика в Древнем Риме (и не только)» (РГГУ, март–апрель 2017 г.) и на круглом столе «Центры и периферия древних цивилизаций Востока и Запада: сферы, формы и результаты взаимодействия (IV/III тыс. до н. э. – I тыс. н. э.)» (Институт всеобщей истории РАН, октябрь 2017 г.).

Для цитирования: Суриков И.Е. Семья и род как феномены культуры в античности: Древнегреческие ΟΙΚΟΣ и ΓΕΝΟΣ в сравнении с римскими FAMILIA и GENS // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 7 (40). С. 126–142. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-7-126-142

## Family and clan as cultural phenomena in Classical Antiquity: Ancient Greek ΟΙΚΟΣ and ΓΕΝΟΣ as compared with Roman FAMILIA and GENS

Igor E. Surikov

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

*Abstract:* The article contains a comparative analysis of some elements of Ancient Greek and Roman familial and generational structures. At the first view, the two systems are extremely similar. The lowest, primary level is in both cases is the family (Greek οἶκος, Roman *familia*). At the following level there is a thing often translated as “clan” (Greek γένος, Roman *gens*). Further on, we again there are units those seem to correlate: Greek phratry (φρατρία) and Roman *curia*. Still further on, there is a large unit usually understood as the tribe: Greek φυλή and Roman *tribus*.

The article, however, notes that the analogy is false. If Ancient Greek family (οἶκος) has features of principal similarity with the Roman one (*familia*), yet already at the next taxonomic level, Greek γένος demonstrates very serious differences from Roman *gens*, and the differences only grow at higher levels (Greek φρατρία and Roman *curia*, Greek φυλή and Roman *tribus*).

The article also touches the history of the issue and specially accentuates the impact brought to the study of Ancient Greek gentile structures by French scholars F. Bourriot and D. Roussel; they, as a matter of fact, offered and proved a principally new understanding of the Hellenic γένος.

*Keywords:* Ancient Greece, Ancient Rome, Athens, clan, family, phyle, phratry

*For citation:* Surikov IE. Family and clan as cultural phenomena in Classical Antiquity: Ancient Greek ΟΙΚΟΣ and ΓΕΝΟΣ as compared with Roman FAMILIA and GENS. *RSUH/RGGU Bulletin. “History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies” Series*, 2018;7(40):126-42. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-7-126-142

Можно ли говорить о семейно-родовых отношениях как о феномене культуры? На наш взгляд – безусловно, можно. Более того, в традиционных обществах (в частности, в древнем мире) особенности этих отношений во многом диктовали общую культурную специфику. Автор этих строк – специалист в области античности (преимущественно Древней Греции), поэтому вполне естественно, что в рамках данной небольшой статьи мы обратимся именно к античному материалу.

Наш интерес к древнегреческим родам берет свое начало еще в 1990-х годах, когда нами подготавливалась монография по указанной проблематике [1]. Уже тогда нам стало совершенно ясно, что вопрос о древнегреческих родах (а конкретнее – об афинских, поскольку именно применительно к Афинам имеется источниковый материал в количестве, позволяющем адекватно осветить всю тему) неотрывен от вопроса о древнегреческой аристократии (почему – станет ясно из дальнейшего изложения).

Афинские аристократические роды – действительно серьезная проблема. Прежде всего, что это за роды? Для нас совершенно ясно, что они не имеют прямого отношения к, так сказать, первичным родам, берущим свои истоки из первобытного родоплеменного общества (описанного Л.Г. Морганом, Ф. Энгельсом и др.). Мы однозначно исходим из того, что афинские аристократические роды архаической и классической эпох (Алкмеониды, Филаиды, Керики, Этеобутады, Ликомиды, Писистратиды, Кодриды-Медонтиды и остальные, их несколько десятков) – это вторичные структуры, восходящие отнюдь не к первобытности, а к раннему железному веку или, если употреблять принятую в отечественной историографии терминологию, к гомеровскому периоду.

Что такое, в конце концов, род? Это в любом языке крайне расплывчатое понятие, по большей части употребляющееся совершенно не терминологически. Когда у нас в России спрашивают, «какого ты роду-племени», естественно, это метафора, и речь не идет ни о каких родоплеменных структурах. Так почему бы не предположить, что ровно так же дело обстоит и в некоторых других традициях? Кажется, все свидетельствует в пользу этого.

Древнегреческая лексема, которую традиционно переводят как «род», – γένος. Но эта констатация нам пока ровно ничего не дает. Да, от γένος происходят в новых языках «ген», «генетика», «генеалогия», да и очень многое другое, вплоть до личных имен Евгений и Геннадий. Но в сущности понятия γένος это еще не позволяет проникнуть.

Безусловно, этапными в плане подходов к феномену афинского (а стало быть, в чем-то и древнегреческого в целом) рода следует считать две монографии – Ф. Буррио [2] и Д. Русселя [3], – вышедшие во Франции в 1970-х гг. практически одновременно. Особенно фундаментален труд Буррио, представляющий собой два толстых тома; в нем учтены, кажется, все свидетельства источников, какие только



существуют. В своих выводах оба французских ученых категоричны: афинский аристократический род – образование вторичное, отнюдь не коренящееся в глубокой древности.

На этом вопросе имеет смысл остановиться, хотя бы кратко, в компаративном аспекте, а именно произвести сравнение древнегреческой и римской систем структурирования общества. На первый взгляд, системы эти крайне близки. Самый низший, первичный уровень в обоих случаях – семья (у греков οἶκος, у римлян familia). Переходя на следующий уровень, встречаем то, что переводят как «род» (у греков γένος, у римлян gens). Следующим дальше – и вновь обнаруживаем вроде бы коррелирующие единицы: греческую фратрию (φρατρία) и римскую курию (curia). Еще выше оказывается крупное подразделение, которое обычно воспринимают как племя: это греческая фила (φυλή) и римская триба (tribus; во многих современных европейских языках именно от этой латинской лексемы происходит термин, обозначающий «племя»). Наконец, все объединяется в общей категории «народа» (греч. δῆμος, лат. populus) как коллектива граждан полиса во всей совокупности.

Таким образом, сколь прекрасная параллель перед нами! Ее обнаружили компаративисты – лингвисты и этнологи, – как минимум в XIX в. и тут же стали делать на ее основе далеко идущие выводы, видя в прослеживаемой закономерности что-то «общечеловеческое». Тут подоспели работы Л.Г. Моргана об ирокезах (их автор, понятно, и сам исходил в методологическом смысле из вышеуказанной модели, прослеженной на греческом и римском материале).

Венцом стала всем известная работа Ф. Энгельса «Происхождение семьи, частной собственности и государства». Энгельс не являлся ученым-исследователем (тем паче специалистом по первобытности и древнему миру), он был талантливым популяризатором и действительно умным человеком, что, кстати, позволило ему смягчить ряд крайностей теории Маркса. Мы еще со студенческих (если не со школьных) лет штудировали его вышеназванное произведение и помним, что он чуть ли не полностью отождествлял ирокезскую, римскую и греческую структуры (во всяком случае, в их исторических корнях).

Об ирокезах судить не возьмемся, это не наша сфера компетенции. А вот что касается греков и римлян – такая красивая параллель оказывается ложной почти во всех своих звеньях. Особенно глубокие расхождения имеются на уровне рода. В наличии римского рода (gens) сомневаться не приходится. Более того, общеизвестным фактом является положение, что каждый римский гражданин обязательно должен был принадлежать к какому-нибудь роду. Это отражалось, в частности, и в его официальном имени, весьма четко организованном, так что по нему можно, так сказать, прочесть «подноготную» каждого.

Имеем здесь в виду имена римских граждан республиканской эпохи, поскольку в период Империи номенклатура потеряла четкость. Вначале императорами и членами их семей, а затем и прочими лица-

ми стал допускаться полный произвол в данной сфере; в результате в поздней античности появляются уже такие немыслимые с традиционной точки зрения комбинации, как «Лициний Лициниан», «Клавдий Клавдиан» и т. п. (да и «Гай Валерий Аврелий Диоклетиан», с двумя *nomina* и ложным *cognomen*, немногим лучше). Мы же, повторим, исходим из системы вполне классической, принятой при Республике, из системы «*praenomen – nomen – cognomen*». Последний элемент, оговорим, мог не присутствовать вообще, как в «Тит Ливий», а мог, с другой стороны, включать не одно, а два или даже три слова (в подобных случаях употребляют термин *agnomen*; ср., например, имя «Публий Корнелий Сципион Назика Серапийон», в котором наличествуют *praenomen*, *nomen*, *cognomen*, *agnomen* и еще один *agnomen*, причем, кстати, известны обстоятельства появления *cognomena* и обоих *agnomena*)<sup>1</sup>.

Автору этих строк всегда было интересно: как же знатные римские граждане республиканского времени обращались друг к другу, как они различали лиц с совпадающими элементами имени? Например, Гая Юлия Цезаря, знаменитого диктатора и предтечу Империи, в источниках обычно обозначают просто «Цезарь» (у Светония он «Юлий», но это потому, что для биографа первых римских императоров «цезарь» – уже скорее титул, чем имя). Но ведь было же и много других Цезарей! Так, одно из главных действующих лиц трактата-диалога Цицерона «Об ораторе» – Гай Юлий Цезарь Страбон, известный знаток приемов юмора; в этом качестве он у Цицерона и выступает, причем постоянно обозначается просто как «Цезарь», как будто бы в цезарионовские времена не было другого, куда более прославленного Цезаря. Упоминаются в источниках и Секст Юлий Цезарь, и разные другие Цезари... Да и Августа, первого императора Рима, источники постоянно называют Цезарем. Как же их в быту различали? Для нас это загадка, да, может быть, и не только для нас.

Особым случаем были *cognomena* на *-apius*, они указывали на адоптацию, то есть на официальное усыновление лицом из другого рода. Так, Публий Корнелий Сципион Эмилиан (Африканский Младший), знаменитый разрушитель Карфагена, по рождению являлся, собственно, Эмилием Павлом, но был *адоптирован* в род Корнелиев.

В республиканском Риме с номенклатурой гражданина, таким образом, дела обстояли как-то тревожуще-сложно. А вот в древнегреческих полисах, напротив, по этой линии всё было как-то тревожуще-просто. Если взять стандартное полное имя афинянина классической эпохи, оно

<sup>1</sup> В процессе обсуждения нашего доклада на эту тему на конференции в ИВИ РАН кандидат исторических наук Е.В. Ляпустина сказала, что мы ошибаемся, что не каждый римский гражданин принадлежал к какому-либо роду и имел *nomen* (*nomen gentis*). Однако на нашу просьбу привести конкретные примеры «безродных» римлян она затруднилась с ответом. Нашу позицию поддержал доктор юридических наук Л.Л. Кофанов, ответственно заявивший, что таких примеров нет.

состояло из трех элементов: «Перикл, сын Ксантиппа, из Холарга», «Аристид, сын Лисимаха, из Алопеки», «Фемистокл, сын Неокла, из Фреарр», «Сократ, сын Софрониска, из Алопеки», и пр., и пр. Эти три элемента – а) личное имя, данное при рождении; б) патронимик – «отчество», субстантивированное имя отца в родительном падеже (слово «сын» в переводах добавляется для ясности, а еще до революции порой писали «Перикл Ксантиппов» и т. п., как у крестьян в старой России: «Иван Васильев Петров» – здесь «Васильев» – это отчество, оканчивать его на «-ич» долгое время имели право только знатные персоны); в) демотик, обозначение дема, к которому был приписан данный гражданин (но не обязательно в нем проживал; как известно, принадлежность к дему<sup>2</sup> со времен Клисфена являлась пожизненной и даже наследственной, не изменялась в случае переезда лица или семьи на реальное жительство в иной дем).

Так вот, есть ли в этой афинской номенклатуре хоть какой-то намек на род? В отличие от Рима – ни малейшего. Вот в этом-то и состоит главная «загвоздка».

Гражданин греческого полиса, в отличие от *civis Romanus*, отнюдь не обязан был принадлежать к какому-либо роду. Роды у афинян имелись, с этим спорить невозможно, но это были, подчеркнем, только аристократические роды<sup>3</sup>. И на этом рушится весь параллелизм между реалиями римлян и греков, вся симметрия между градационными системами *populus – tribus – curia – gens – familia* и *δῆμος – φυλή – φρατρία – γένος – οἶκος*. И ведь какую красивую картину приходится признать недействительной!

Если перейти к более конкретному сравнительному анализу, уместнее, пожалуй, будет начать с самого нижнего звена, с семьи. Тем более что как раз на его уровне обнаруживается, пожалуй, наибольшее количество элементов сходства. В сущности, между греческим *οἶκος* и римской *familia* по-настоящему принципиальных различий нет. Разве что власть отца семейства (*paterfamilias*) в Риме была сильнее, нежели в Греции, доходя даже до *ius vitae ac necis*, до права полного распоряжения даже жизнью подвластных – сыновей (в том числе совершеннолетних, взрослых) и супруги (если брак был с манципацией).

У греков чего-либо подобного римской *patria potestas* все-таки не встречается. Да, безусловно, и у них возбранялось плохо относиться к родителям. И даже при докимасии избранных, но еще не вступивших в должность магистратов каждому из них задавался вопрос: хорошо ли он относится к своим родителям, не обижают ли он их, не бьет ли?

<sup>2</sup> Дем в Афинах – низшая единица административно-государственного деления. Дем представлял собой либо некий сельский округ, либо район столицы полиса – города Афин. Демы в этом качестве были введены Клисфеном, основателем афинской демократии, в конце V в. до н. э. Точное число их неизвестно (более 100, но менее 150). Подробнее по проблеме см. [4].

<sup>3</sup> Полный перечень тех аттических родов, о которых сохранились свидетельства источников, см. в очень старой, но богатой материалом книге [5].

Но, кстати, сам этот нюанс уже крайне характерен, в нем есть некая соль. В Риме и в голову не пришло бы спрашивать кого-нибудь, не бьет ли он своих родителей, там такое было просто невысказано. И так, если эллинскому отцу порой угрожала опасность претерпеть побои от собственного сына, то римскому сыну чаще угрожала опасность быть убитым или проданным в рабство собственным отцом.

Сходство между *oikos* и *familia* тем не менее, подчеркнем, налицо. Оно проявлялось, в частности, и в том, что обе лексемы подразумевали не только семью как таковую, но и домохозяйство. В частности, в персональном плане как в *oikos*, так и в *familia* входили не только непосредственные члены семейства, связанные родством с его главой (жена и дети), но также и рабы. Всем известно, что у римлян рабы делились на *familia urbana* и *familia rustica*. У эллинов же данный оттенок, пожалуй, еще четче был выражен тем, что в их языке *oikos* – не только семья как таковая, но и дом, жилище.

Рассмотрим (в плане «альтернативной истории») случай, который, правда, к Афинам напрямую не относится, но все-таки имеет определенное отношение и к тамошним реалиям. Имеем в виду сюжет второй половины гомеровой «Одиссеи». Царь Итаки отсутствует на родине 20 лет. У него есть сын – юный Телемах, но «женихи» Пенелопы с ним всерьез не считаются и всячески третируют молодого человека. Представим себе, что Одиссей и вправду не вернулся бы. Тогда Пенелопа вынуждена была бы выбрать себе нового мужа из числа претендентов – и какой тогда оказалась бы судьба бедного Телемаха? Полагаем, что крайне плачевной. А ведь, напомним, на момент развертывающихся в поэме событий еще жив отец главного героя, Лаэрт. Старика «задвинули» куда-то в деревню.

Если бы дело происходило в Риме, вся ситуация складывалась бы совершенно иначе. Престарелый Лаэрт по-прежнему властно управлял бы общиной, исполнял бы обязанности *paterfamilias*, и никакого кризиса власти, никакой коллизии с «женихами» вообще не возникло бы.

От уровня семьи переходим к уровню рода и фратрии. Здесь контраст оказывается особенно разительным – в связи с тем оговоренным выше обстоятельством, что, в отличие от римлян, далеко не все афиняне принадлежали к родам. Не входивших в состав таковых было даже подавляющее большинство. Каждый афинский гражданин неизбежно был членом какой-либо фратрии, но это иное. Следует упомянуть о «теории пирамид», предложенной еще в 1960-х гг. У. Дж. Форрестом [6] и приобретшей, без преувеличения, весьма большую влияние.

Аристократическому обществу (а ведь именно таковое было характерно для Греции периода архаики) было свойственно, замечает Форрест [6 р. 48 ff.], не столько «горизонтальное» деление социума на классы (тут ощущается полемика с марксизмом), сколько «вертикальное» деление: происходила организация по «пирамидам» – группам, возглавлявшимся лидерами-аристократами и включавшим в себя лиц из самых разных социальных слоев (относительно высоких, средних, низших).

Именно такими «пирамидами» выделялись Форресту аттические фратрии [6 p. 52 ff.]. Этот институт (о нем см., например, [7]) был ведь и на самом деле более сложен, нежели то представлялось, скажем, в XIX в., когда ведущие ученые утверждали (а уж с опорой на их мнение утверждал и Энгельс, из труда которого о происхождении семьи, частной собственности и государства мы, повторим, в школьные и студенческие годы, собственно, почерпнули в свой «интеллектуальный багаж» сам термин «фратрия»), что он является пережитком родоплеменного строя, промежуточным звеном между племенем и родом.

В этом плане афинскую фратрию уподобляли римской курии, но о совершенно иной природе курий в Риме было заявлено уже давно<sup>4</sup>, а вот вопрос об афинской «родо-племенной системе» ждал своего разрешения вплоть до 1970-х гг., когда практически одновременно во Франции вышли упомянутые выше исследования Буррио и Русселя (писавшиеся, насколько можем судить, независимо друг от друга, но тем не менее приведшие авторов к очень похожим результатам), итог которых – в том, что греческие роды (γένη) и фратрии представляют собой организации *вторичного* типа, а не какие-то рудименты, восходящие к первобытности.

Собственно, нас это не удивляет, а напротив, кажется вполне закономерным. Вообще говоря, термином «первобытность» у нас часто злоупотребляют. В свое время, более двух десятилетий назад, судьба столкнула автора этих строк с Ю.И. Семеновым, замечательным советским специалистом по ранним обществам, одним из зачинателей (еще в конце 1950-х гг.) второй в СССР дискуссии о восточном способе производства. Позже он, правда, удалился в штудии в области историософии, временами достаточно сомнительные; однако его книга по экономической этнологии [8] в свое время была нами прочитана с большим интересом.

Совершенно справедливо указание Ю.И. Семенова на то, что не всякое предклассовое общество<sup>5</sup> является первобытным. На самом деле налицо довольно широкий спектр социумов, представляющих собой различные градации перехода от «чистой» первобытности к уже вполне сформировавшейся цивилизации. Не хотим в рамках данной

---

<sup>4</sup> И.Л. Маяк и говорила нам об этом в своих лекциях, и писала в своих книгах.

<sup>5</sup> «Классы», «классовый», «предклассовый» – это термины из арсенала марксизма. Пользуемся ими просто для удобства. Их бы, конечно, в идеале лучше заменить какими-нибудь другими, в большей степени адекватными (например, вместо «предклассовый» – «предгосударственный»? «предцивилизационный»? ). Безусловно, упущением является то, что со времен крушения «единственно правильной идеологии» у нас как-то любые попытки построить что-то иное в области историософии стали восприниматься как некая ересь и не комильфо, а единственно допустимой стала работа в области чисто идиографических штудий, при заимствовании концептуального «багажа» с Запада.

работы вдаваться в теоретические рассуждения максимально общего порядка; но обязательно нужно охарактеризовать тот фон, на котором возникала эллинская античность в архаическую эпоху.

Формировалась ли она непосредственно из общества с родоплеменной структурой? Никоим образом. Античной греческой государственности предшествовала государственность микенская (это неточная формулировка, наводящая на мысль, будто бы речь идет только о Микенах; лучше бы сказать «ахейская», но и в подобном выражении есть свои минусы, поскольку дворцовые царства во II тыс. до н. э. были созданы не только ахейцами, но и некоторыми ионийцами; мы в последнее время все чаще применяем в данной связи введенный археологами термин «элладская»). На ее руинах выросли полисы Греции I тыс. до н. э.

Таким образом, родоплеменной строй на юге Балканского полуострова однажды уже уступил место вполне сложившимся государственным единицам, и не мог же он вновь возродиться после крушения этих последних. В частности, напомним о такой хрестоматийной вещи, проходящейся опять же уже в школе (во всяком случае, в наше время было так), как приход на поздних стадиях первобытности соседской общины на смену родовой общине. Для нас несомненно, что общины греков во II тыс. до н. э., в микенское (ахейское, элладское) время были уже соседскими, а отнюдь не родовыми. Сельские общины Эллады времени античности, – естественно, тоже.

И как тогда надлежит мыслить ситуацию? Родовая община уступает место соседской, потом, во времена коллапса дворцовых царств, опять возрождается родовая, далее вновь возникает соседская? Такой ход рассуждений представляется нам, можно сказать, абсурдным ввиду немотивированного включения явно избыточных звеньев. Несравненно резоннее считать, что община эллинов как стала соседской (не позже середины II тыс. до н. э.), так уж ею и оставалась; посему всякие умозаключения о рудиментах родоплеменного строя еще в архаический период, на наш взгляд, просто бессмысленны.

Возвращаясь к «теории пирамид» Форреста, поясним, что именно этот выдающийся английский исследователь понимал под фратрией. Он исходил из того, что у лексикографов отмечается деление членов любой фратрии на «геннетов» и «оргеонов» (ср. [9 р. 33]). Эти две категории можно трактовать, грубо говоря, как знатных и незнатных, аристократов и «чернь». Геннеты (термин, естественно, происходит от γένος) – это те члены фратрии, которые помнят свой род, т. е. череду предков, восходящую к мифологическим героям (при переводе из легендарного плана в исторический это означает, что генеалогическая память семьи простирается до II тыс. до н. э.); а оргеоны – это простолодины, «Иваны, родства не помнящие» (и в этом плане близкие нам: мало кто из нас сможет назвать своих предков более далекой степени, чем прадеды).

В результате в построениях Форреста аттическая фратрия – это структура вот какого характера: знатный аристократический род и

объединившаяся вокруг него группа его незнатных «клиентов», простолюдинов (которых, естественно, больше). Группа поддержки, так сказать; отсюда и выражение «пирамида». Следует заметить, что уже и предшествовавшими исследованиями было констатировано: во фратрии, как правило, выделяется один знатный род<sup>6</sup>.

Кстати, этимология самого слова «фратрия» сложнее, чем может показаться на первый взгляд. Традиционно его ставили в связь с латинским *frater* «брат», т. е. фратрия – это «братство». Однако иногда нам думается: не случайное ли здесь созвучие? По-древнегречески «брат» будет совсем иначе – ἄδελφος (несомненно, субстратная лексема).

Более того, если мы пронаблюдаем, как звучал термин «фратрия» в различных диалектах древнегреческого языка, то обнаружим достаточно неожиданные варианты. «Фратрия» – «фатрия» – «фатра» – «патра»... Последний из перечисленных явно напоминает скорее уж не *frater*, а *pater* (и соответственно, греческое πατήρ) – «отец». Не является ли именно эта этимологическая связь первичной (а связь с «братом» в таком случае позднейшим домыслом), не должна ли фратрия ассоциироваться все-таки с «отцами»? С «отцами», конечно, не столько в кровнородственном смысле, сколько в смысле, так сказать, социально-политическом – подобно тому, как римские сенаторы именовались *patres*, «отцами», по отношению к остальным римлянам (а с возникновением Империи появился и вовсе *Pater patriae*).

Фратрия в таком смысле может пониматься как объединение простолюдинов-«клиентов» вокруг аристократов-«отцов», составлявших тот знатный род, вокруг которого оно группировалось. Как бы то ни было, уж и вовсе некорректно проводить какие-то параллели между греческими фратриями и римскими куриями (*curia*, как неоднократно показано у И.Л. Маяк, восходит к \**co-viġia*, т. е. это по истокам своим мужской союз, институт совершенно иного характера).

Наконец, что касается еще более высокого уровня деления древнегреческого общества, уровня фил, в связи с ними есть концепция выдающегося индоевропеиста Э. Бенвениста [11 с. 175 сл.], с которой мы в основном солидарны: филы – не этнические, а опять же социальные категории. Это не племена, а образования наподобие древнеиндийских варн.

Древние греки были индоевропейцами, а у большинства индоевропейских народов все общество делилось на три или четыре крупные словесные группы. Принадлежность человека к одной из этих групп определяла его место среди других людей, его социальный статус и престиж, иногда даже род его занятий. Лучше всего такое деление на группы известно в Древней Индии; там эти группы назывались варнами. К высшей варне брахманов принадлежали жрецы, к варне кшатриев – воины (включая полководцев и царей), к варне вайшьев – крестьяне и ремесленники, то есть масса простого народа, к варне шудр – слуги, рабы.

<sup>6</sup> См., в частности, на примере одной из аттических фратрий [10 p. 116–134]

Не могло ли быть так, что и древнегреческое общество на заре своей истории делилось на такие же сословия и они-то как раз и назывались филими? Со временем их изначальные функции отмерли, их истинное происхождение стерлось в памяти греков, но сами филы остались.

Как известно, у дорийцев насчитывались три исконные филы: гиллы, диманы, памфилы. У ионийцев – четыре исконные филы: аргады, гоплеты, гелеонты, эгикореи<sup>7</sup>. Как это соотносится с индоарийским варновым делением? Решающими оказываются тут классические выкладки Ж. Дюмезиля о троичном членении древнейшего индоевропейского общества. Грубо говоря, это слой жрецов, слой воинов, слой производителей материальных благ.

Дюмезиль (ныне он несколько подзабыт, а зря; в свое время его работы производили эффект «разорвавшейся бомбы») находил пресловутую «троичность» в самых разнообразных индоевропейских обществах: индоарийском, римском (триада «Юпитер – Марс – Квирин»), древнегерманском, осетинском (которым он специально занимался) и др. А вот для Греции он не мог найти необходимых корреляций, поэтому мало привлекал в своих трудах материал, происходящий из нее, ссылаясь на то, что там, дескать, слишком силен доиндоевропейский субстрат (что соответствует действительности), который не позволяет реконструировать картину во всей ее чистоте.

Но вот тут-то как раз напрашиваются следующие соображения. В Индии тоже был крайне силен доиндоевропейский субстрат. Вторгшиеся арии подчинили себе местное население. Аналогично на юге Балканского полуострова вторгшиеся греки подчинили себе местное население. Соответственно, должны, по идее, наблюдаться какие-то аналогии и в структуре социума. Они действительно есть!

В Индии древнейшая трехчленная структура (брахманы-жрецы, кшатрии-воины, вайшьи-производители) дополнилась четвертым элементом – «чужаками», уже поэтому поставленными в самое приженное положение. Это варна шудр. В Грецию же ионийцы пришли, судя по всему, уже в первой половине II тыс. до н. э. и, соответственно, должны были как-то решать проблему покоренного местного населения, включать ее в свою общность. Поэтому у них сложилась система из четырех фил (три слоя «своих» плюс «чужаки», как в Индии). Дорийцы явились на юг Балкан позже и вели себя брутальнее, поэтому они свою систему из трех фил оставили неизменной, «чужаков» включать в нее не стали.

Что касается четырех исконных ионийских (следовательно, и аттических) фил, Э. Бенвенист [11 с. 193–194] трактует их так. Гелеонты связаны с Зевсом, стало быть, это, скорее всего, жрецы; эгикореи – воины, они связаны с Афиной и ее эгидой, отсюда и название; аргады – земледельцы,

<sup>7</sup> Впоследствии во многих полисах, и дорийских, и ионийских, обнаруживается иное (как правило, большее) количество фил. Это продукт различных реформ. А мы здесь говорим именно об исконном делении.



здесь связь с *ἄρουρος*, что в древнейшие времена означало равнину; гоплеты (не путать с позднейшими гоплитами) – ремесленники, здесь *ὄπλα* фигурирует не в значении «доспехи, вооружение», а в значении «орудия».

Таким образом, можно постулировать следующую (разумеется, во многом условную и небогоговорочную) корреляцию: гелеонты – брахманы, эгикореи – кшатрии, аргады – вайшьи, гоплеты – шудры, «чужаки» (в Афинах и впоследствии чужакам, метэкам, не дозволялось заниматься ничем иным, кроме как ремесленно-торговой деятельностью). Интересно, что у Геродота (Herod. V. 66) доклизфеновские аттические филы перечисляются именно в таком порядке: гелеонты, эгикореи, аргады, гоплеты. В другом раннем памятнике, «Ионе» Еврипида, старые филы перечисляются в несколько ином порядке: гелеонты, гоплеты, аргады, эгикореи (Eur. Ion. 1579 sqq.). Но это, полагаем, связано с соображениями метрики, а древнюю семантику названий и функций фил драматург второй половины V в. до н. э. помнить был совершенно не обязан. Но кстати, даже он утверждает, что Гелеонт, эпоним филы гелеонтов, – «первый» (*πρῶτος*). Возможно, и тут сохранилась чрезвычайно древняя память о высшей «филе-варне».

Термин «триба» (*tribus*), в чем совершенно невозможно усомниться (да, в общем-то, никто и не сомневается), тоже имеет самое прямое отношение к праиндоевропейскому числительному, обозначавшему 3. Таким образом, и здесь троичное членение социума налицо.

Выкладки Буррио и Русселя (особенно Буррио) в связи с природой древнегреческого *γένος* были практически всеми коллегами приняты с огромным энтузиазмом, признаны, можно сказать, неоспоримыми. Те единичные ученые, которые с ними не согласились (среди них, например, Р. Литтман [12 p. 5 ff.]), не смогли привести достаточно убедительных контраргументов.

Таким образом, всю имеющуюся литературу по проблематике древнегреческих аристократических родов (а в сущности говоря, и вообще крупных персоналий в истории эллинских полисов, поскольку эти личности были исключительно аристократическими вплоть до последней трети V в. до н. э., когда появились «новые политики», коих столь удачно обнаружил Коннор [13]) можно разделить на две группы: «до Буррио» и «после Буррио». К первой относится<sup>8</sup>, помимо фунда-

<sup>8</sup> Мы уж не говорим о совсем старых исследованиях, которые теперь представляются во многом курьезными. Так, из одного труда конца позапрошлого столетия мы с интересом узнаем о том, что в досолоновскую эпоху аристократы делились на «либеральную» группировку аттических патриотов и «реакционную юнкерскую партию» [14]. Автор другого зиждет выводы принципиального характера на ошибочной посылке, согласно которой в ионийских Афинах четыре филы делились на 360 родов (включавшие всех граждан) и, таким образом, господствовала «двенадцатеричная» система, как у евреев, в то время как в дорийских полисах – «десятеричная», как в Риме [15]. Примеры подобного рода можно было бы и продолжать.

ментальнейшего компендиума Кирхнера [16]<sup>9</sup>, чрезвычайно влиятельная монография Дж. Дейвиса «Афинские состоятельные семьи 600–300 гг. до н. э.» [18]. Ко второй – книги М. Шталя [19], Э. Штейн-Хелькескампа [20].

Впрочем, можно выделить и третью категорию: «помимо Буррио». Имеем в виду работы, которые, хотя и появились после 1970-х гг., написаны так, как если бы выводов Буррио и Русселя не существовало. Причем подобные опусы встречаются отнюдь не только в отечественной историографии (например, [21]), они вполне встречаются и в западной<sup>10</sup>. И это, конечно, трудно назвать конструктивным явлением.

### Литература

1. Суриков И.Е. Из истории греческой аристократии позднеархаической и раннеклассической эпох: Род Алкмеонидов в политической жизни Афин VII–V вв. до н. э. М.: ИВИ РАН, 2000. 284 с.
2. Bourriot F. Recherches sur la nature du genos: Étude d'histoire sociale athénienne. Periodes archaïque et classique. Lille; Paris: Univ. de Lille, 1976. XXI, 1421 p.
3. Roussel D. Trubu et cité. Études sur les groupes sociaux dans les cités grecques aux époques archaïque et classique. Paris: Maspero, 1976. 347 p.
4. Суриков И.Е. ΔΗΜΟΤΕΥΤΑΙ: Политическая элита аттических демов в период ранней классики (К постановке проблемы) // Вестник древней истории. 2005. № 1. С. 15–33.
5. Toepffer J. Attische Genealogie. Berlin: Wedmann, 1889. VI, 338 S.
6. Forrest W.G. The Emergence of Greek Democracy: The Character of Greek Politics, 800–400 B.C. London: Weidenfeld and Nicolson, 1966. 240 p.
7. Lambert S.D. The Phratries of Attica. Ann Arbor: The Univ. of Michigan Press, 1998. XI, 424 p.
8. Семенов Ю.И. Экономическая этнология: Первобытное и раннее предклассовое общество. М.: Ин-т этнологии и антропологии РАН, 1993. Т. 1–3.
9. Oliver J.H. Demokratia, the Gods, and the Free World. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1960. X, 192 p.
10. Wade-Gery H.T. Essays in Greek History. Oxford: Blackwell, 1958. 280 p.
11. Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов. М.: Прогресс, 1995. 456 с.
12. Littman R.J. Kinship and Politics in Athens 600–400 B.C. New York: Lang, 1990. XII, 274 p.
13. Connor W.R. The New Politicians of Fifth-Century Athens. Princeton: Univ. Press, 1971. 214 p.
14. Wilbrandt M. Die politische und sociale Bedeutung der attischen Geschlechter vor Solon // Philologus. 1898. Supplbd. 7. Ht. 1/2. S. 133–228.

<sup>9</sup> Второй том LGPN, посвященный целиком Аттике [17], все-таки не является полноценной заменой своду Кирхнера, он не столь фундаментален.

<sup>10</sup> Например, [22]; [23] (В.П. Гуцин – пермский ученый, но статья, изданная на английском языке на страницах одного из ведущих мировых антиковедческих журналов, полагаем, автоматически включается в западную историографическую традицию).

15. Schjøtt P.O. Die athenische Aristokratie. Christiania: Videnskab-Selskab, 1906. 29 S.
16. Kirchner J. Prosopographia Attica. Berlin: Reimerus, 1901–1903. Bd. 1–2.
17. A Lexicon of Greek Personal Names / Ed. by P.M. Fraser, E. Matthews. Vol. 2: Attica / Ed. by M.J. Osborne, S.G. Byrne. Oxford: Clarendon Press, 1994. 510 p.
18. Davies J.K. Athenian Propertied Families, 600–300 B.C. Oxford: Clarendon Press, 1971. XXXII, 653 p.
19. Stahl M. Aristokraten und Tyrannen im archaischen Athen: Untersuchungen zur Überlieferung, zur Sozialstruktur und zur Entstehung des Staates. Stuttgart: Steiner, 1987. XIII, 287 S.
20. Stein-Hölkeskamp E. Adelskultur und Polisgesellschaft. Studien zum griechischen Adel in archaischer und klassischer Zeit. Stuttgart: Steiner, 1989. 272 S.
21. Блаватская Т.В. Черты истории государственности Эллады (XII–VII вв. до н. э.). СПб.: Алтейя, 2003. 410 с.
22. Hemmerdinger B. Le régime des eupatrides dans Athènes (621–594) // Quaderni di storia. 1984. No. 19. P. 165–170.
23. Goušchin V. Pisistratus' Leadership in A.P. 13.4 and the Establishment of the Tyranny of 561/560 B.C. // Classical Quarterly. 1999. Vol. 49. No. 1. P. 14–23.

## References

---

1. Surikov I.E. From the history of Late Archaic and Early Classical Greek aristocracy. The Alcmaeonid family in Athens' political life, 7<sup>th</sup> – 5<sup>th</sup> centuries B.C. Moscow: Institut vseobshchei istorii RAN Publ.; 2000. 284 p. (In Russ.)
2. Bourriot F. Recherches sur la nature du genos: Étude d'histoire sociale athénienne. Périodes archaïque et classique. Lille; Paris: Univ. de Lille Publ.; 1976. XXI, 1421 p.
3. Roussel D. Trubus et cité. Études sur les groupes sociaux dans les cités grecques aux époques archaïque et classique. Paris: Maspero Publ.; 1976. 347 p.
4. Surikov I.E. ΔΗΜΟΤΕΥΤΑΙ: Political elite of Attic demes in Early Classical period (to the statement of an issue). *Journal of Ancient History*. 2005;1:15-33. (In Russ.)
5. Toepffer J. Attische Genealogie. Berlin: Wedmann Publ.; 1889. VI, 338 S.
6. Forrest W.G. The Emergence of Greek Democracy: The Character of Greek Politics, 800-400 B.C. London: Weidenfeld and Nicolson Publ.; 1966. 240 p.
7. Lambert S.D. The Phratries of Attica. Ann Arbor: The Univ. of Michigan Press, 1998. XI, 424 p.
8. Semenov Yu.I. Economic ethnology. Primitive and early pre-class society. Moscow: Institut etnologii i antropologii RAN Publ.; 1993. Vol. 1-3. (In Russ.)
9. Oliver J.H. Demokratia, the Gods, and the Free World. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1960. X, 192 p.
10. Wade-Gery H.T. Essays in Greek History. Oxford: Blackwell Publ.; 1958. 280 p.
11. Benveniste É. The vocabulary of Indo-European institutions. Moscow: Progress Publ.; 1995. 456 p. (In Russ.)
12. Littman R.J. Kinship and Politics in Athens 600-400 B.C. New York: Lang Publ.; 1990. XII, 274 p.
13. Connor W.R. The New Politicians of Fifth-Century Athens. Princeton: Univ. Press, 1971. 214 p.
14. Wilbrandt M. Die politische und sociale Bedeutung der attischen Geschlechter vor Solon. *Philologus*. 1898;7:133-228.
15. Schjøtt P.O. Die athenische Aristokratie. Christiania: Videnskab-Selskab Publ.; 1906. 29 S.
16. Kirchner J. Prosopographia Attica. Berlin: Reimerus Publ.; 1901-1903. Bd. 1-2.
17. Fraser P.M., Matthews E., ed. A Lexicon of Greek Personal Names. Vol. 2: Osborne M.J., Byrne S.G., ed. Attica. Oxford: Clarendon Press, 1994. 510 p.

18. Davies JK. Athenian Propertied Families, 600-300 B.C. Oxford: Clarendon Press, 1971. XXXII, 653 p.
19. Stahl M. Aristokraten und Tyrannen im archaischen Athen: Untersuchungen zur Überlieferung, zur Sozialstruktur und zur Entstehung des Staates. Stuttgart: Steiner Publ.; 1987. XIII, 287 S.
20. Stein-Hölkeskamp E. Adelskultur und Polisgesellschaft. Studien zum griechischen Adel in archaischer und klassischer Zeit. Stuttgart: Steiner Publ.; 1989. 272 S.
21. Blavatskaya TV. Essays in the history of the statehood in Hellas (12<sup>th</sup> - 7<sup>th</sup> centuries B.C.). Sankt-Peterburg: Aleteiya Publ.; 2003. 410 p. (In Russ.)
22. Hemmerdinger B. Le régime des eupatrides dans Athènes (621-594). *Quaderni di storia*. 1984;19:165-70.
23. Goušchin V. Pisistratus' Leadership in A.P. 13.4 and the Establishment of the Tyranny of 561/560 B.C. *Classical Quarterly*. 1999;1:14-23.

### *Информация об авторе*

*Игорь Е. Суриков*, доктор исторических наук; профессор, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Россия; Россия, г. Москва, 119991, Ленинский просп., д. 32а; Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Россия, г. Москва, 125993, Миусская пл., д. 6; isurikov@mail.ru

### *Information about the author*

*Igor E. Surikov*, dr. in History; professor, Institute of World History, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 32a, Leninskii av., Moscow, Russia, 119991; Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125993, Russia; isurikov@mail.ru

Вопросы религии и церкви  
в российском законодательстве  
второй половины 20 – начале 40-х гг. XVIII в.

Ирина М. Чирскова

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия; im-chir@yandex.ru*

*Аннотация.* Культурная политика второй четверти XVIII в. во многом была продолжением культурной политики Петра I. Петровская секуляризация культуры, ликвидация автономии церкви тем не менее не означали отказа от института церкви и от религии как идеологии. Православие занимало значительное место в духовной и культурной жизни российского общества, что нашло отражение в законодательстве второй половины 1720 – начала 1740-х гг.

*Ключевые слова:* культурная политика, законодательство Российской империи, религия, церковь, православие

*Для цитирования:* Чирскова И.М. Вопросы религии и церкви в российском законодательстве второй половины 20 – начале 40-х гг. XVIII в. // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 7 (40). С. 141–155. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-7-141-155

Questions of the Religion and Church  
in the Russian legislation  
of the second half of 1720's till early 1740's

Irina M. Chirskova

*Russian State University for the Humanities,  
Moscow, Russia; im-chir@yandex.ru*

*Abstract.* Cultural policy of the second quarter of the 18<sup>th</sup> century was a continuation of the cultural policy of Peter the Great in many respects. Nevertheless, the secularization of culture made by Peter and the liquidation of the church's autonomy didn't mean abandoning the church's institution and the religion as an ideology. Russian Orthodoxy occupied a significant place in the spiritual and cultural life of Russian society, what was reflected in the legislation of the second half of 1720's till early 1740's.

It can be said that traditionally the issues of the religion and the church occupied one of the leading places in the cultural policy. They were the subject of close attention of legislators in the second quarter of the 18<sup>th</sup> century. Throughout the period under investigation, the program aimed at protecting the Orthodox faith was implemented quite consistently, regardless of the personality of the ruler, the external and internal political conjuncture.

Despite the removal of the church from the culture leadership, it remained the most important state institution, and religion – the spiritual and ideological basis of government policy. The government encouraged the adoption of Orthodoxy, granted benefits to the new-christened people, followed the observance of religious traditions, built churches, supported, including financially, the relationship with the Greek Orthodox Church of Constantinople, the most authoritative church in the Orthodox world. The violation of the canons was punishable morally, physically and financially.

The legislation of the second quarter of the 18<sup>th</sup> century gives eloquent evidence of the special spiritual and cultural significance of religion in the life of Russian society

*Keywords:* cultural policy, legislation of the Russian Empire, religion, church, Orthodox Church

*For citation:* Chirskova IM. Questions of the Religion and Church in the Russian legislation of the second half of 1720's till early 1740's. *RSUH/RGGU Bulletin. "History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies"* Series, 2018;7(40):143-59. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-7-143-159

Круг вопросов культуры, включенных в законодательство, проблемы и противоречия культурной политики были определены и завещаны наследникам Петром Великим. Масштаб реформ, заданный преобразователем, определил специфику и место культуры в правительственной политике и законодательстве Российской империи и после его смерти.

Стереотипное представление о послепетровском времени, сложившееся в общественном сознании и перекочевавшее в отечественную историографию, во многом было плодом официальной пропаганды царствования дочери Петра. А время с 1725 по 1741 гг. традиционно именовалось «темным периодом нашей истории XVIII в.» [1 с. 561]. Современные же исследования дворцовых переворотов показывают, что они были сложным социально-политическим и культурным явлением России XVIII в., связанным с развитием и проявлением общественного сознания [2 с. 83–88,3,4,5,6].

В условиях послевоенных трудностей, финансовой нестабильности, начатых, но незавершенных реформ, громоздкости созданного Петром I государственного аппарата его последователи оказались в сложной ситуации. Они продолжали намеченную им культурную политику, подчеркивая это обращением к законодательству и практике его времени, ссылками на авторитет великого преобразователя. Ликвидировав автономию церкви, сделав Синод своеобразной тринадцатой коллегией, тем не менее и Петр I, и его наследники не без основания видели в ее институте прочную опору правительства. Православие же, как государственная религия, оставалось основой официальной идеологии и служило своеобразным связующим звеном власти и подданных. Вопросы религии и церкви занимали значительное место в культурной политике и законодательстве Российской империи и во второй половине 1720 – начале 1740-х гг.

Взойдя на престол, Екатерина I провозгласила продолжение политики своего супруга, в том числе и в вопросах, касавшихся религии и церкви. «В церквах всех христианских вероисповеданий» предписывалось поминовение императора Петра I [7, Т. VII; 4705].

При Екатерине I государственная машина, потерявшая сильную и жесткую руку преобразователя, начала буксовать. Было очевидно, что императрица остановить этот процесс не в состоянии. Тогда и появился Верховный тайный совет как орган исполнительной власти [7, Т. VII; 4830] для оперативного решения насущных проблем, стоявших перед страной. Он подчинялся непосредственно императрице. Другие же учреждения не должны были носить официального титула «правительствующих». В этом ряду оказался и Синод, который стал именоваться не «Правительствующим», а «Святейшим». Под его ведением произошло объединение «духовных и гражданских школ», а сам он был разделен на два департамента [7, Т. VII; 4925, 4975, 4919].

«В публичных процессиях и церемониях» провозглашалось первенство членов Синода «перед епархиальными архиереями и архимандритами» [7, Т. VII; 4675].

Несмотря на финансовые трудности «для поминовения, блаженные и вечно достойные памяти, Его Императорского Величества и для Своего многолетнего здоровья, милосердую о Своих подданных», императрица приостановила «впредь до указа» взимание «штрафных денег за нехождение на исповедь». При этом документ не предусматривал полную отмену указа Петра I от 17 февраля 1718 г. и требовал от подданных «только исповедь им повсягоднюю исполнять неотменно» [7, Т. VII; 4648]. Уже в апреле с отсылкой к указу Петра I от 30 сентября 1724 г. было предписано «со всех раскольников двойного оклада за раскол деньги за 724 год взять без упущения». С «неисповедовавшихся», согласно петровскому указу от 17 февраля 1718 г., деньги «везде собирать без всякого упущения» и «со обстоятельными ведомостями и с перечневыми табелями» отсылать «прямо в Синод неотложно» [7, Т. VII; 4688]. В декабре 1726 г. появился новый указ, касавшийся штрафных денег «за небытие у исповеди и за распространение раскола». Законодатели вновь ссылались на петровские законы, а также на указ Екатерины от 12 июля 1726 г., по которому «велено в Синоде ведать одни духовные дела». Сам же документ определял, в какие структуры отправлять ведомости о неисповедовавшихся, требовал «штрафы править без всякого замедления», определял на это не более месяца, и предписывал рапортовать в Сенат по «третям года», а собранных «тех денег ни на какие расходы, без указа из Сената не держать» [7, Т. VII; 4984].

К присяге новой императрице раскольников в Москве было приказано приводить «в тех же церквах, где прочие присягают». Екатерине I стало известно, что «раскольщики определяются, не только в целовальники, но и в главные, також и в купчины». Указ постановил не определять их к каким-либо «делам», а направлять «только в счетчики». А также «посылать» раскольников «всякого со своим счетом», т. е. использовать при пересылке денег, а возможные «недочеты» «править на них же» (т. е. спрашивать с них), «дабы в отдаче остановки и от недочетов казне убытку не было» [7, Т. VII; 4676, 4750].

В марте 1725 г. было подтверждено петровское ограничение пострига в монашество. Синод сообщал, что ему «не весьма известно» о монахах, «являющихся в недавнем пострижении». Указ постановил, чтобы в монахи «никого без указа из Синода не постригали», «кроме вдовых священников и дьяконов». Если же «нужда будет в монастырях для исправления Божественного священнослужения», делать это по трехлетнем «искушении», т. е. осознанно. А ведомости, «кто когда таких священного чина людей в монашество принят будет», представлять в Синод [7, Т. VII; 4672].

Принятие православной веры всегда поощрялось правительством. Особенно остро вопрос о новокрещенцах встал в 1725 г., и касался он калмыков. В марте была дана инструкция иеромонаху Никодиму, ко-



торая подробно оговаривала «просвещение новокрещенных». Предписывалось держать себя с ними «чинно и честно», чтоб новокрещенным «никакого соблазна не было», учить «в кротости», «увещевать прилежно», молитвы «перевести на калмыцкий язык». Инструкция наставляла «о делах милосердных учить», «смотреть недреманным оком, чтоб не подошли своими прелестными сетями раскольники», «изменники», «толмачи» и пр. Обо всех действиях необходимо было «рапортовать в Синод» [7, Т. VII; 4683]. Через месяц рассматривалось жалование чугуевским новокрещенным калмыкам. Воевода сообщал, что «ныне де кроме подушных денег, никаких сборов собирать не велено». А калмыки просили, «дабы им и вдовам и детям их хлебное жалование» с 1723 по 1725 г. было выдано. Он сетовал на отсутствие указа, «из каких доходов тое дачу производить». Сенат постановил, что за 1723–1724 г. выдать деньги «из Изюмского и прочих тамошних магазинов», а с 1725 г. – из Малороссийских доходов [7, Т. VII; 4689]. Сентябрьский указ сообщал, что прибывшие на Яик калмыки обещали, а «креститься не хотят». Около 60 семей были приведены «к присяге по их закону», «и в перепись написаны» и служат «равную службу с казаками», «степи и дороги все знают». Сенат постановил калмыкам, которые уже прибыли, «на Яике быть», «а впредь таких отнюдь не принимать, разве которые пожелают креститься» «и по крещении быть им в службе обще с казаками» [7, Т. VII; 4784]. В следующем месяце появился указ о калмыках, которые «волею своею приезжать и о крещении» просить будут, в службу в Чугуеве определять и жалование выдавать, а «сколько когда крещено будет, о том присылать ведомость в Сенат» [7, Т. VII; 4795]. Новокрещенным татарам возвращались «отписанные» на основании указа 1713 г. «отцов и дедов их деревни», что, по мнению законодателей, должно было стимулировать иноверцев к принятию православия [7, Т. VII; 4962].

Чисто фискальные цели имели два указа, о церковниках, «записанных за помещиками» и впоследствии посвященных в попы и в дьяконы, которые не должны были исключаться «из подушного оклада». Архиереям же запрещалось впредь посвящать их, чтобы «тем в сборе подушном помешательство не чинили». Закон 1725 г. предписывал, при наличии у них детей, которые «с ними обще приписаны к подушному окладу», оставлять помещикам. В самом конце 1726 г. последовал синодский указ, который стал реакцией на просьбу, поступившую из Азовской губернии, об освобождении от подушной подати попов и дьяконов. Документ повторяет содержание предшествующего указа и включает синодское распоряжение состоящих в подушном окладе «впредь как в попы и дьяконы не посвящать, так и в церковники не ставить, чтоб в сборе подушных денег препятая не было» [7, Т. VII; 4802, 4996].

Жестокое наказание предусматривалось «за дерзкие речи против святой Церкви». Так, в 1727 г. некий служивый человек Андрей Сургучев подал священнику Алексею Степанову «своеручное письменное мнение», где написал «многую противность и мудрование» правилам православной церкви. Архиерей дал ему время к размышлению, как по-

ложено по духовному регламенту, «но он явился непреклонен». Провинившийся был отослан «к розыску» в губернскую канцелярию, где был пытан «дважды и сжен огнем», но стоял «в упрямстве». Сибирский губернатор обратился в Синод, который же в свою очередь не мог принять решение, так как дело было уже начато в светском суде. В итоге Сенат предписал сослать Сургучева в Соловецкий монастырь, «в тюрьму», пока от «своей противности обратится и принесет покаяние», и чтоб «непрестанное ему было правильное увещание», чтобы суеверные бредни пресечь и привести к христианскому покаянию [7, Т. VII; 5051].

Всячески поощрялись контакты с Константинопольской церковью. Из средств Иностранной коллегии выделялись «кормовые» деньги «на содержание» приезжавшим «из Палестины духовным особам». Были ассигнованы 2000 рублей «на милостыню монастырям», а также шкурки соболей на 5000 рублей для «Константинопольской церкви» [7, Т. VII; 4696]. В 1726 г. правительство озаботилось повышением материального благосостояния церкви. «На штат Синодской с Конторами» были отданы денежные доходы «бывших Патриарших, Дворцового и Казенного Приказов». Как и год назад, но уже из средств Синода ассигновались суммы «приезжающим из Палестины духовным особам на их содержание и на посылки вкладов в заграничные монастыри и на вспомоществование Константинопольской церкви» [7, Т. VII; 4818]. Таким образом, русская церковь подчеркивала свою принадлежность традиционному православию, а отношения с самой авторитетной в православном мире Константинопольской церковью подкрепляла и материально. С доходов «Патриарших вотчин» содержался и грузинский царь Вахтанг VI [7, Т. VII; 4818]. Видимо, это была очередная дань памяти покойного императора. Вахтанг был участником Персидского похода Петра I. Лишившись престола, он искал убежище, в том числе и в России, где оказался уже после кончины преобразователя.

К уездным церквам, находившимся «на дальнем расстоянии от деревни», вместо дьякона назначали «другого священника» [7, Т. VII; 4804]. В конце 1726 г. встал вопрос о строительстве церквей. Законодатели вспомнили два указа Петра I 1722 г., которые предписывали строительство новых церквей только «по рассмотрению» Синода и говорили о том, что «небрежение Славе Божией в лишних церквах и множестве попов». Теперь же вопрос был поднят Архиепископом Великоновгородским и Великолуцким Феофаном. С подобными просьбами обращались и другие уважаемые подданные «по неперемennomу их от совершенныя по благочестию ревности желанию». Указ императрицы, по «приговору» Синода, разрешал «во всех Епархиях всяких чинов людям, ежели пожелают, где прежде были и вновь строить каменные и деревянные церкви». Желающие должны были подать прошение духовным властям, а по их разрешению в Синод предписывалось «точные копии при обыкновенных доношениях присылать без замедления неотложно» [7, Т. VII; 4988].

Все это призвано было повысить авторитет церкви как надежной опоры власти, качественно улучшить и расширить ее контакты с подданными. Проявляла императрица и своего рода веротерпимость, осво-

бодив, например, от постоя дворы, состоявшие «при кирхах католического, лютеранского и кальвинского вероисповедания» [7, Т. VII; 4979].

Благодарственным молебном «во всех губерниях и провинциях» была отмечена коронация Петра II [7, Т. VIII; 5246]. Заботясь о духовном воспитании молодого поколения, Верховный тайный совет от имени императора запретил «смоленской шляхте посылать детей в Польшу для учения» и допускать в Россию духовных особ римско-католического вероисповедания. Смоленскому губернатору поручался строгий надзор, чтобы шляхтичи «не принимали к себе польских ксендзов и не переменяли вероисповедание». Предусматривались и меры «к отвращению смоленской шляхты от перемены греко-российского исповедания». За неисполнение указов предполагалось строгое наказание [7, Т. VIII; 5238, 5251, 5322].

Охрана веры вообще была очень важна для власти. Препозиту лютеранских церквей в Петербурге Якову Монтелину Синод предписал строго следить, «дабы никто не склонял русских к перемене веры», и немедленно объявлять «в синодальной конторе со стороны пасторов, если кто из лютеран будет действовать вопреки» указу [7, Т. VIII; 5343]. Священно-, церковнослужители и монахи подлежали наказанию «за недоказательство сказанного ими слова и дела», однако теперь это находилось уже не в ведении Синода, а решалось самими епархиальными архиереями. Стряпчие, архиерейские и монастырские, должны были заниматься исключительно делами данных учреждений, а не отвлекаться «по посторонним делам» [7, Т. VIII; 5401, 5416].

При «девичьих монастырях», видимо во избежание возможных искушений, не допускалось пребывание «вдовым священнослужителям» [7, Т. VIII; 5439]. Со ссылкой на указ Петра I от 1 сентября 1723 г. молодых монахов, «ниже 30 лет», во всех монастырях России требовалось «переписать, для учения, кого каких наук возможно» и отсылать «для учения в славяно-греко-латинские школы». Указ поощрял образованность монахов и подчеркивал, что если молодые люди сами придут в школы, то «таковых принимая, обучать» [7, Т. VII; 5091].

Давались и определенные послабления, например, ясачные татары Казанского уезда приводились «к присяге в верности» по «обрядам их веры». Калмыкам, вступившим в брак до принятия крещения, разрешалось оставаться в супружестве «без венчания», а отставным солдатам было разрешено пострижение в монахи по их желанию [7, Т. VIII; 5321, 5400, 5435]. На адмиралтейской стороне в Петербурге было отведено место «под строение евангелической церкви, школы и пасторского дома» [7, Т. VIII; 5215].

Незадолго до кончины Петра II появился указ, вновь напоминавший о штрафах за нехождение «к святому покаянию и к причащению Святых Таин». Он распространялся на «всяких чинов людей, в православной вере пребывающих». С неисповедовавшихся «положенные штрафы» должны были взимать «неослабно без всякого упущения». Одновременно епархиальным архиереям поручалось «увещевать и настаивать» свою паству, а также собирать «именные с причетники ве-

домости», чтобы брать с нарушителей «по указам» штрафные деньги. Светским же командирам «без всякого удержания» поручалось присылать эти ведомости в Синод «неотложно» [7, Т. VIII; 5496]. Помимо защиты православия мера была направлена и на решение столь насущной проблемы того времени – пополнения государственной казны.

В правление Анны Иоанновны чистота православной веры оставалась важной заботой правительства. Специальным манифестом императрица напомнила православным о необходимости сохранения закона божьего и церковных преданий, «о возобновлении храмов и странноприимных домов, об учреждении духовных училищ, об исправлении установленных церковных треб, церемоний, крестных ходов и благодарственных молебствий». Этот обширный документ от 17 марта 1730 г. в полном смысле слова был направлен на защиту православия как государственной религии. Ответственность за сохранение веры возлагалась на Синод, который должен был следить за обращением подданных в «истинную» веру и посещением церкви. В духовной сфере императрица опиралась на традицию. Так, крестные ходы предписывалось проводить, «как прежде сего при Их Величестве Деде и Отце Нашем было...», т. е. в дни тезоименитства Анны Иоанновны, членов ее семьи и дни памяти представителей династии. Здесь же, согласно петровскому «Регламенту духовному», предписывалось восстановление духовных училищ, что свидетельствовало о заботе власти и об образовательном уровне духовенства [7, Т. VIII; 5518]. 20 апреля того же года появился еще один указ, направленный на охрану православия, который запретил пропуск в Россию проповедников католицизма из Польши [7, Т. VIII; 5538].

15 сентября 1730 г. было восстановлено отмененное Синодом в 1727 г. празднование дня святого Александра Невского [7, Т. VIII; 5621].

Велика была вера в силу молитвы. На законодательном уровне подчеркивалась необходимость «совершения молебствий в церквах во время бездождия, безветрия и моровой язвы». «В высокие дни» должны были проводиться молебны, «а по усопшим императорским предкам и родственникам» – панихиды [7, Т. IX; 6603, 6832].

В очередной раз повторялись петровские указы о штрафах с неявившихся на исповедь. Указ 1737 г. говорил не только о штрафах, но и «об обязанностях в сем отношении духовных и светских начальств». Закон заботился о благочестии подданных, пеняя им, что «не радя о своем спасении, угождая же лености своей», впадают «в грехи различные» и «крайние заблуждения», отчего «происходит склонность, и рождается самое раскольнической прелести преумножение». Основная же цель этого довольно объемного документа – фискальная, предусматривались наказания за нарушение предписаний правительства. Констатировалось значительное «упущение» в сборе штрафов. Все подданные «от семилетне-возрастных и до самых престарелых» обязаны были «повсягдно» и «без всякого, от такового душеспасительного долга, избегания» являться на исповедь. В епархиях должны были составляться «росписи», т. е. списки, «именные по чинам и по домам» с указанием лет и явки на исповедь. Об уличенных в «двоперстном во изображении

креста сложении» приказывалось доносить архиереям и «с ними поступать по силе указов же без послабления». Исповедоваться верующие должны были в своих приходах, чтоб «не могли укрываться и от двойного оклада избегать потаенные раскольники». Деньги, по аналогии с петровским указом, должны были отсылаться «на содержание военных госпиталей». Если в ведомостях неисповедовавшийся показывался как пришедший на исповедь, священник наказывался. Если «духовный правитель» утаил вину священника, надлежало «штрафовать вдвое, без всякого упущения». Для единообразия в отчетности в законе давалась специальная таблица. Экземпляры указа предписывалось высылать на места для «чтения в церквах» [7, Т. X; 7226].

В следующем году, когда, видимо, уже накопился значительный объем отчетной документации (указ отмечал, что ведомости поступали «весьма исправно»), для удобства хранения и пользования их требовалось переплетать «по городам с уезды» и оформлять по правилам, «как приказной порядок того требует» [7, Т. X; 7665]. Однако в этой сфере не все обстояло благополучно, о чем свидетельствует указ от 14 августа 1740 г. «О понуждении подданных Греко-российского исповедания, чтоб повсягодно исповедовались и приобщались Святых Тайн». Документ констатировал, что в Кабинет поступили сведения только за 1737 г., «и то неполные, а о штрафах, сколько с неисповедовавшихся в том году взыскано, и где те деньги, никакого от Синода известия не получено». Закон требовал неукоснительной подачи «повсягодно ведомостей, как о людях, так и собираемых за неисповедание штрафах», подтверждая прежние установки. Ведомости за 1738–1739 гг. предписывалось для императорского «собственного известия подать немедленно», а Синоду «учинить по сему» указу [7, Т. XI; 8204].

На законодательном уровне было определено детей священнослужителей не отправлять в светское ведомство. Подчеркивалось, что в гражданскую службу «детей попов, диаконов и причетников» не определять, а отсылать их в школы, в Синод же определять подьячих «из поповских, диаковских и причетнических детей» [7, Т. VIII; 5882, 6267, 6066, 6152]. Синод распорядился отправить в епархии «ученых священников и иеромонахов для обучения детей белого духовенства и церковнослужителей закону Божию и церковным постановлениям» [7, Т. X; 7749].

По-прежнему стимулировалось принятие православной веры. Уже в апреле 1731 г., с отсылкой на указ Петра I, на законодательном уровне был отсрочен платеж подушной подати для казанских новокрещенцев, который был повторен в 1733 г. [7, Т. VIII; 5737; Т. IX; 6518]. «В новопостроенную в Пекине церковь» были определены священно- и церковнослужители, а на «церковные потребности для миссии в Пекине» и на «жалование крестящимся китайцам» были выделены специальные средства [7, Т. VIII; 6057; Т. IX; 6666]. А в 1740 г. «в разные губернии для обучения новокрещенных христианскому закону» были отправлены архимандрит и другие священнослужители. Закон подробно инструктировал миссионеров. В 23 пунктах излагались основ-

ные правила и рекомендации для наиболее успешного осуществления поставленных задач. Подробно оговаривались и преимущества, представлявшие «новообращенным» [7, Т. XI; 8236].

Священники не должны были подписывать «разводные письма», а венчать могли лишь «своих прихожан» и не позволять это «других церковей священникам», в «венчальных памятях» подписывались свидетели «из прихожан» [7, Т. VIII; 5655, 5892]. Поддерживалась и дисциплина церковнослужителей, регламентировалась запись в монастыество. Специальный указ 1732 г. был посвящен устройству «монашествующих» с опорой на петровскую политику и Духовный регламент. Документ предусматривал строгий контроль архимандритов за перемещением монахов и наличие специальных книг их учета [7, Т. VIII; 6177]. Синодский указ 1733 г. разрешал «незапечатывание» церковей за вину их священнослужителей [7, Т. IX; 6500]. Лица «священного и монашеского чина» подлежали наказанию «за сказывание без причины слова и дела» [7, Т. IX; 6506]. «Священнослужителям и причетникам» не разрешалось принимать в домах своих «монахов даже на самое короткое время». Архиереям и монастырским властям запрещалось «курить вино» [7, Т. IX; 6561; Т. XI; 8244]. Подданным нельзя было принимать в дома «праздно шатающихся церковно- и священнослужителей», а юродивым – «бродить по церквам для испрошения милостыни» [7, Т. VIII; 6025, 6136].

Регламентировалось пострижение в монастыество, которое осуществлялось только «самим настоятелем при свидетелях», запрещался постриг всем, «кроме вдовых священнослужителей и отставных солдат», послушники подлежали наказанию. Студенты могли стать монахами только после «трехлетнего искуса» [7, Т. IX; 6683, 6585, 6504]. Так, видимо, проверялась осознанность решения и исключалась возможность уклонения от получения образования. Все монастыри, женские и мужские, Новгородской епархии подлежали освидетельствованию [7, Т. X; 7526].

Продолжалась и активная борьба с ересями, расколом и колдовством. В мае 1730 г. появился указ о посылке раскольничьих агитаторов на галеры с конфискацией всего имущества [7, Т. VIII; 5554]. Предусматривалось наказание раскольникам «за подговор к переходу из православной веры» и «за распространение раскола». Указ 1736 г. поощрял желание раскольников «крестить или венчать» детей в православии, но обязывал «присягою и сказками с жестоким подтверждением» их «раскольнической прелести» не учить. С них для верности бралось письменное обязательство «с подтверждением лишения имени и ссылкой на галеры» [7, Т. IX; 6928]. Раскольников, посланных в Сибирь из Екатеринбурга «от действительного статского советника Татищева», указ 1737 г. предписывал «всех возвратить и содержать их на казенных заводах под крепким караулом» и на особых дворах «с высоким тыном» [7, Т. X; 7172].

В 1734 г. в Москве вновь открывшаяся ересь привлекла внимание и церковной, и верховной властей. Были замечены четыре дома, где числились «непотребности» с участием 78 человек. Здесь некая наставница «старлица Настасья» «да две старицы, и старец» «прельщали лживыми

пророчества». Закон подробно фиксировал нарушения православных канонов, перечислял «Богомерзские противности», особенности «злосоставного» и «душевредного» суеверия. Результаты допросов еретиков обязали «присылать» в Синод «без упущения времени неотменно». Самих же их «ни малого времени не держать», но при отпуске обязать «письменно с крепким подтверждением и их рукоприложением», чтобы «впредь чинить не дерзали, под жестким за преступление публичным наказанием и вечною ссылкой» [7, Т. IX; 6613].

Сурово преследовалось и «волшебство». В законе 1735 г. упоминался ряд женщин, получивших разные наказания. Например, Настасья Яковлева под троекратными пытками показала, что «она не волшебница», но «призналась в том, что от болезней малых детей пользовала шопотами». Ее и Настасью Степанову «шинкарку», которая к ней «для волшебства ездила», наказали «на теле» и отправили в монастыри «вечно и безвыходно». А в случае бегства и поимки «казнены будут смертью безо всякия пощады». «Гапку компанчиху», питанную трижды и не признавшуюся, «Старицкую старостику Татьяну Михаренкову», «на которую никакого довода» не имелось, и «Старицкую бабу Акилину Драниху», которая «помогала от переполоху шептанием», наказав «на теле», отпустили с условием впредь этого не делать «под страхом смертной казни» [7, Т. IX; 6748].

Специальные указы были посвящены пресечению суеверий. В 1733 г. Анне Иоанновне стало известно, что в Риге протопоп Николай Растовецкий поставил условие некоей попадье, что, если она после смерти мужа пойдет замуж, он умершего попа будет «погребать без риз», а если нет, то в ризах. Подобные действия были признаны суевериями, и предписывалось выяснить, «нет ли где таковых, и тому подобных суеверств и в прочих местах». Расследовать «и то все следствие прислать» в Синод. «О пресечении суеверий» ратовал и ноябрьский указ 1737 г. с отсылкой к Духовному регламенту. Все архиереи обязывались два раза в год (в июне и декабре) присылать в Синод рапорты «извещения о состоянии и поведении Епархии своей». Если же что-либо «утаили» и Синоду «не донесли», то архиереев и других ответственных лиц «позовет на суд к себе Синод» и подвергнет «штрафу, чему кто будет достоин, неотменно» [7, Т. IX; 6478; Т. X; 7450].

«Иноверных» нельзя было хоронить при церквях, а православных священников – принуждать «приобщать святых тайн лютеран». Высочайшим указом назначались кладбища в Санкт-Петербурге [7, Т. VIII; 5560, 6214].

В то же время надо отметить, что царствование Анны Иоанновны можно назвать периодом определенной веротерпимости, что было характерно для русской культуры со времен Петра I. В 1733 г. по просьбе шведов и «финляндов» им было отведено на Адмиралтейском острове место для постройки церкви и даже выдано из Кабинета ее величества 500 рублей. Был выделен участок под постройку римско-католической церкви, и разрешено строительство в Москве армянской церкви, а на украинской линии Петербурга – двух лютеранских капелл [7, Т. IX;

6393; Т. X; 7654; Т. XI; 8194, 8213]. «Персиян», не принявших православия, не крестили «насильно», но отправляли на родину [7, Т. IX; 6579]. Разрешено было и свободное богослужение неправославным христианам, но категорически запрещалось «духовным особам иностранных христианских вер обращать в оные русских подданных, какого бы закона они ни были, под опасением суда и наказания по доносам» [7, Т. IX; 6693].

«Оставшиеся после смерти духовных лиц пожитки» (деньги, серебряные, медную и оловянную посуду) предписывалось «никому не раздавать». А «платье и прочие гниющие вещи» – оценить и продать, деньги же «присовокуплять» и хранить в одном месте. Указ 1737 г. распространил этот порядок и на Малороссию. С 1740 г. церковные принадлежности (иконы, кресты, книги и пр.) умерших «духовных персон» необходимо было передавать «в бедные монастыри и церкви», а особо почитаемые реликвии «с мощами» – в Невский монастырь [7, Т. X; 7414; Т. XI; 8225].

Даже кратковременное правление Ивана Антоновича Брауншвейгского отмечено рядом указов, посвященных религии и церкви. Еще при регентстве Э.И. Бирона появился запрет на венчание «браков» в течение четверти года со дня смерти Анны Иоанновны, чем подчеркивалось уважение к покойной императрице [7, Т. XI; 8277]. Указ 13 ноября 1740 г. определял необходимость профессионализма и нравственности священников, которые должны быть «достойными и искусными», проявлял заботу об «умножении духовных училищ и школ». Дано здесь и распоряжение о должном «содержании святых храмов», попечении о бедных и положении «нищепитательных домов по учиненным определениям» [7, Т. XI; 8291].

Повышая авторитет церкви, власть традиционно заботилась и о повышении квалификации и образованности церковников. Детей церковников, освобожденных от военной службы, за предоставление вместо себя рекрутов и необходимых по указу «на платье, ружье и амуницию» денег (или если они «вместо рекрут указанное число денег заплатили»), записанных в другие сословия, разрешено было определять «по-прежнему к церквам». Однако подчеркивалось, что епархиальные архиереи должны были засвидетельствовать, что кандидаты «явятся достойны быть действительными церковниками, и к произведению в священство надежны» [7, Т. XI; 8268].

Был расширен круг лиц, которым разрешалось пострижение «для снабдения монастырей монахами и школ учителями». Сюда были включены разночинцы, имевшие «вольные паспорта» и «никакими делами не обязаны», а также люди и крестьяне «со свободными отпускными за помещичью рукой». Но «столько, коликое число потребно, без всякого излишества» с заботой об «исправлении и порядочном содержании монашеского чина». В регентство матери Иоанна принцессы Анны Брауншвейг-Люнебургской последовали уточнения, а именно: проведение обряда «по шестимесячному искусе» и при «удостоверении о хорошем поведении», регламентировалось пострижение



«вдов и девок в монахи» [7, Т. XI; 8303, 8382, 8309]. Монахов, которые «за сказание ложно слова и дела» содержались «под караулом, а чинов еще не лишены» были, передавали от «светских командиров» «до указа в духовную команду», т. е. под юрисдикцию духовных властей [7, Т. XI; 8360].

22 июня 1741 г. был принят указ, разрешавший архимандритам, присутствовавшим в Синоде, носить кресты. Он же отменил устное объявление Ф. Прокоповичем распоряжения Петра I (1722 г.) с отсылкой на отсутствие соответствующего указа покойного императора [7, Т. XI; 8403]. Московскому Греческому Николаевскому монастырю жаловалась грамота и ежегодная сумма на содержание. Также выделялись средства на «церковные потребности» и «жалованье» «священно- и церковнослужителям» Новгорода. Определялось содержание полковым священникам Воронежской губернии, его остатки направлялись в Коллегию экономии [7, Т. XI; 8384, 8409, 8400]. Солдатские постой всегда были делом обременительным. В качестве поощрения дома священников, например в Харькове, были освобождены от данной повинности [7, Т. XI; 8412].

Церковь стремилась сохранить свое имущество. Так, например, архиепископ Киевский, ссылаясь на грамоты царей Ивана и Петра Алексеевичей и царевны Софьи, пытался опротестовать указ Анны Иоанновны, по которому предписывалось «собирать в одно место, а никому не раздавать» в том числе и имущество покойных церковнослужителей Малороссии [7, Т. X; 7414]. Резолюция «Кабинет-Министров на сообщение Синода» от 18 февраля 1741 г., оставив прежний указ в силе, констатировала, что грамотами были «только подтверждены древние их права». Кабинет решил вопрос в пользу церкви, поддержка которой была очень важна для власти, постановив отдавать «имения», оставшиеся «по смерти Архиереев и монастырских начальников и прочих Киевской епархии духовных персон на поминовения по монастырям и церквам» [7, Т. XI; 8334]. В том же году было законодательно определено, что «духовных лиц платья» после их смерти «подлежали отдаче» «в убогие монастыри и церкви, для употребления на шитье риз, подризников и стихарей» [7, Т. XI; 8405], так как ткани, особенно дорогие, очень ценились.

В 1741 г. Синод обратился в Сенат с просьбой о замене «приглашенных» священников штатным при Юстиц-коллегии и губернской канцелярии Петербурга, чтобы «без исповеди и без приобщения Святых Тайн колодники помирать не могли». Просьба сопровождалась ссылкой на то, что петербургские священники перегружены, а в Москве в Сыском приказе «особливый священник содержан». Но Сенат отказал, мотивируя тем, что в Петербурге «колодников весьма малоллюдно» и «особливому священнику для потреб быть не у чего» [7, Т. XI; 8351]. Так, несмотря на уважение и важность поддержки церкви, власть все же стремилась умерить ее чрезмерные аппетиты.

Раскольникам, жившим на землях, пожалованных Киево-Печерской лавре, запрещалось принимать к себе «пришлых и беглых людей Велико-российских и Малороссийских». Видимо, это не соблюдалось, так как в

том же году указ был подтвержден, в него включили «також и поляков». Однако уже живших в слободах малороссиян разрешили не высылать [7, Т. XI; 8365, 8466]. «Великороссийских» же по-прежнему принимать не разрешалось, возможно, чтобы избежать их заражения ядом раскола.

Поощрение принятия православной веры распространялось даже на сферу уголовного права. Так, указ 1741 г. гласил, если «иноверцы в смертных убийствах или в других тяжких винах явятся, а потом веру Греческаго исповедания воспримут, то их для того восприятия веры, нигде не описався, смертию не казнить, и в ссылку не посылать, а требовать о том указа от Кабинета» [7, Т. XI; 8349].

Устойчивой в русской культуре оставалась и традиция веротерпимости. Два дома, принадлежавшие Евангелическому Лютеранскому приходу в Петербурге, получили налоговые льготы, «покамест в них церковная служба и школа содержаны будут, на то время от платежа поземельных денег и от других полицейских должностей уволить» [7, Т. XI; 8451]. Часто встречающееся в законах упоминание о школах свидетельствовало о том, что на уровне власти поощрялась просветительская функция церкви, образованность священников и их учительная роль.

Религия и церковь традиционно были предметами пристального внимания законодателей, характерно это было и для второй четверти XVIII в. Можно не без основания утверждать, что в культурной политике эти вопросы занимали одно из ведущих мест. На протяжении всего исследуемого периода программа, направленная на защиту православного вероисповедания, реализовывалась вполне последовательно, вне зависимости от личности правителя внешне- и внутривнутриполитической конъюнктуры.

Несмотря на отстранение церкви от руководства культурой, она оставалась важнейшим государственным институтом, а религия – духовной и идеологической основой правительственной политики. Защита православной веры была одной из главных задач власти. Правительство поощряло принятие православия, предоставляло льготы новокрещенцам, следило за соблюдением религиозных традиций, строило храмы, поддерживало, в том числе и финансово, взаимоотношения с самой авторитетной в православном мире Константинопольской церковью. Нарушение же канонов каралось морально, физически и материально. Религия занимала значительное место в духовной и культурной жизни российского общества того времени, о чем красноречиво свидетельствует и законодательство второй четверти XVIII в.

### *Литература*

---

1. *Платонов С.Ф.* Лекции по русской истории. М.: Высшая школа, 1993. 736 с.
2. *Каменский А.Б.* «Под сению Екатерины...»: Вторая половина XVIII века. СПб.: Лениздат, 1992. 448 с.
3. *Каменский А.Б.* От Петра I до Павла I: реформы в России XVIII в. (опыт целостного анализа). М.: РГГУ, 2001. 575 с.

4. Волкова И.В., Курукин И.В. Феномен дворцовых переворотов в политической истории России XVII–XX вв. // Вопросы истории. 1995. № 5–6. С. 40–61.
5. Анисимов Е.В. Россия без Петра: 1725–1740. СПб.: Лениздат, 1994. 496 с.
6. Анисимов Е.В. Россия в эпоху «дворцовых переворотов» // Власть и реформы: от самодержавной к советской России / Под ред. Б.В. Ананьича. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. С. 153–163.
7. Полное собрание законов Российской империи, повелением государя императора Николая Павловича составленное. Собрание первое. С 1649 по 12 декабря 1825 года. Санктпетербург: печатано в Типографии II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830.

## References

---

1. Platonov SF. Lectures on Russian History. Moscow: Vysshaya shkola Publ.; 1993. 736 p. (In Russ.)
2. Kamenskii AB. “Under the shade of Catherine the Great...”: second half of the 18<sup>th</sup> century. Sankt-Peterburg: Lenizdat Publ.; 1992. 448 p. (In Russ.)
3. Kamenskii AB. From Peter I to Paul I. Reforms in Russia of the 18<sup>th</sup> century (the experience of holistic analysis). Moscow: RGGU Publ.; 2001. 575 p. (In Russ.)
4. Volkova IV., Kurukin IV. The phenomenon of palace revolutions in the political history of Russia 17<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries. V: *Issues of history*. 1995;5-6:40-61. (In Russ.)
5. Anisimov EV. Russia without Peter: 1725-1740. Sankt-Peterburg: Lenizdat Publ.; 1994. 496 p. (In Russ.)
6. Anisimov EV. Russia during the era of Russian palace revolutions. V: *Power and Reform: From the Autocratic to Soviet Russia*. Sankt-Peterburg: Dmitrii Bulanin Publ.; 1996. p. 153-63. (In Russ.)
7. Complete collection of laws of the Russian Empire compiled at the behest of Emperor Nicholas Pavlovich. The first corpus. From 1649 to 12 December 1825. Saint Petersburg: printed in the Printing House of the Second Department of His Imperial Majesty's Own Chancery, 1830. (In Russ.)

## Информация об авторе

Ирина М. Чирскова, старший преподаватель, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Россия, г. Москва, 125993, Миусская пл., д. 6; im-chir@yandex.ru

## Information about the author

M. Chirskova, senior lecturer, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125993, Russia; im-chir@yandex.ru

«Двуголосое слово»  
и репрезентация «коллективной травмы»  
в фильмах «Дюба-Дюба» и «Окраина»,  
снятых по киносценариям  
Петра Луцика и Алексея Саморядова

Борис В. Рейфман

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

*Аннотация.* В статье анализируются фильмы «Дюба-Дюба» и «Окраина», снятые по киносценариям Петра Луцика и Алексея Саморядова. Устанавливается, что структура каждого из этих фильмов соответствует форме, называемой «двуголосым словом». В.С. Библер определяет эту форму как сосуществование различных «синтаксических строев в одном художественном высказывании». Различные «голоса» в картинах «Дюба-Дюба» и «Окраина» не заглушают друг друга и воспринимаются как самодостаточные и равноправные литературно-кинематографические стили, жанры и изобразительные каноны.

Фильмы «Дюба-Дюба» и «Окраина» внешне напоминают то кино 1990-х, которое однозначно принадлежит процветавшей в те годы культуре стеба. Однако, по мнению автора статьи, этим картинам чуждо характерное для стеба видение некоего «архаичного» «объекта дистанцирования» с точки зрения якобы «более прогрессивной истины». А. Хван и П. Луцик не пародируют те или иные «объекты дистанцирования», а выстраивают определенные отношения между различными эксплицированными в фильмах кодами культуры. Используя понятие М.М. Бахтина, эти отношения можно назвать «диалогическими».

«Диалогическая» форма «двуголосого слова» интерпретируется в статье как структурообразующее основание языка репрезентации «коллективной травмы». Такая трактовка не совпадает с утверждением возможности репрезентации «коллективной травмы» лишь как осуществления до-семиотического, «молчаливого» воздействия на зрителя. Это означает, что, несмотря

на очевидное сходство рассматриваемых картин с постмодернистским пастишем, они не могут быть вписанными в круг тех произведений, которые напрямую связаны с постструктуралистскими и постмодернистскими понятиями «смерть автора», «пустота» и «отсутствие».

*Ключевые слова:* Петр Луцик, Алексей Саморядов, культурный код, цитата, структура произведения, синтактика, семантика, двуголосое слово.

*Для цитирования:* Рейфман Б.В. «Двуголосое слово» и репрезентация «коллективной травмы» в фильмах «Дюба-Дюба» и «Окраина», снятых по киносценариям Петра Луцика и Алексея Саморядова // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2018. № 7 (40). С. 156-170. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-7-156-170

“Two-Voiced Word”  
and Representation of «Collective Trauma»  
in the Films «Duba-Duba» and «Outskirts»,  
Shot by Screenplays  
of Peter Lutsik and Aleksei Samoryadov

Boris V. Reyftman

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

*Abstract.* In the article films “Dyuba-Dyuba” and “Outskirts”, shot on the screenplays of Peter Lutsik and Alexei Samoryadov, are analyzed. It is established that the structure of each of these films corresponds to a form called “two-voiced word”. V.S. Bibler defines this form as the coexistence of various “syntactic structures in one artistic utterance”. Different “voices” in the films “Dyuba-Dyuba” and “Outskirts” do not muffle each other and are perceived as self-sufficient and equal literary-cinematic styles, genres and pictorial canons.

Films “Dyuba-Dyuba” and “Outskirts” outwardly resemble the movie of 1990’s that uniquely belongs to prosperous in those years culture of “styob”. However, according to the author of the article, analyzed films are alien to typical for the “styob” vision of a certain “archaic” “object of distancing” from the point of view of allegedly “more progressive truth”. A. Hvan and P. Lutsik do not parody this or that “object of distancing”, but they are building certain

relationships between different codes of culture, shown in considered films. Using the concept of M.M. Bachtin those relationships can be called “dialogical”.

“Dialogical” form of a “two-voiced word” is interpreted in the article as a structure-forming base for “collective trauma” representation language. Such interpretation does not coincide with the assertion of the possibility for representing “collective trauma” only as implementation of pre-semiotic, “silent” impact on viewers. It means that despite an obvious similarity of analyzed films with postmodern pastiche they cannot be inscribed in a circle of those works that are directly related to the poststructuralist and postmodern concepts of “death of the author”, “emptiness” and “absence”.

*Keywords:* Peter Lutsik, Aleksei Samoryadov, cultural code, quotation, structure of the work, syntactics, semantics, two-voiced word.

*For citation:* Reyftman BV. “Two-Voiced Word” and Representation of «Collective Trauma» in the Films «Duba-Duba» and «Outskirts», Shot by Screenplays of Peter Lutsik and Aleksei Samoryadov. RSUH/RGGU *Bulletin. “History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies”* Series, 2018;7(40):160-77. DOI: 10.28995/2073-6355-2018-7-156-170

В начале 1990-х по сценариям Петра Луцика и Алексея Саморядова<sup>1</sup> были сняты фильмы «Савой», «Гонгофер», «Лимита», «Дюба-Дюба» и «Дети чугунных богов». Сами кинодраматурги не приняли в полной мере ни одной из этих лент и чаще всего просили убрать их имена из титров<sup>2</sup>. Ситуацию эту они даже «изобразили» в одном из диалогов киноповести «Дюба-Дюба», в том ее коротком фрагменте, где главный герой, отвечая на вопрос знакомого о том, чем он занимается в Институте кинематографии, произносит: «...я сценарист. Я только придумываю все. А делают другие. Дауны делают» [2 с. 48]. Литературный текст, ставший рабочим вариантом сценария снятой в 1992 году картины «Дюба-Дюба», сильно отличается от того оригинального произведения Луцика и Саморядова, в котором эти слова о «даунах, делающих фильмы» произносятся. Однако, несмотря на это различие и на то, что и в данном случае кинодраматурги были критичны по отношению к фильму, именно режиссеру картины «Дюба-Дюба» Александру Хвану, по моему мнению, удалось уловить и перевести на кинематографический язык некоторые важные, существенные признаки авторской манеры письма Луцика и Саморядова.

<sup>1</sup> Петр Луцик (1960–2000) и Алексей Саморядов (1962–1994) – советские и российские кинодраматурги, «по сценариям которых были поставлены самые лучшие, самые концептуальные фильмы первой половины 90-х годов» [1]. В 1998 г. П. Луцик в качестве кинорежиссера создал свою первую и, как оказалось, единственную картину «Окраина».

<sup>2</sup> Имена П. Луцика и А. Саморядова не были, по их просьбе, внесены в титры фильма М. Аветикова «Савой».

Действие картины происходит во второй половине 1980-х и начинается в тот момент, когда ее герой, студент сценарного факультета ВГИКа Андрей Плетнев, решает устроить своей бывшей возлюбленной Тане Воробьевой побег из тюрьмы, в которой она отбывает срок за хранение наркотиков. Для осуществления плана побега Плетнев подкупает охранника, предварительно ограбив подпольного миллионера и раздобыв, таким образом, необходимую сумму денег. После удачного воплощения плана он привозит Таню в Москву и в течение нескольких дней живет с ней в своей комнате в общежитии. Но вскоре герой осознает, что их душевная близость навсегда осталась в прошлом, и решает отвезти девушку на ее родину, в провинциальный город, где вырос и до поступления во ВГИК жил и он сам. Сразу же после возвращения домой Таня сбегает к некоему Коле, связанному с местными бандитами молодому человеку, любовные отношения с которым и стали несколько лет назад причиной ее разрыва с Плетневым. Здесь девушку арестовывают и увозят обратно в тюрьму. Для выяснения обстоятельств случившегося Плетнев приходит к Коле, но их разговор заканчивается смертельным ножевым ударом. Умиравший герой, собрав последние силы, вытаскивает из пальто гранату и взрывает и себя, и Колю.

Таково повествование. Криминальная история, своей сентиментальной надрывностью отсылающая к крестьянско-мещанскому традиционализму жестокого и городского романсов. Но экранное воплощение этой истории постоянно балансирует между *определенного рода* «жизнеподобием» и усиливающей, но одновременно и преобразующей традиционалистское звучание эпичностью. «Жизнеподобные» экранные события с вкрапленными в них как бы «не обязательными», случайными «эффектами реальности»<sup>3</sup> соответствуют тому родившемуся в 30-е гг. XIX в. литературному реализму<sup>4</sup>, в котором, как пишет в главе о романе Стендаля «Красное и черное» своей книги «Мимесис» Э. Ауэрбах, все «определено социологически и исторически» [3 с. 453]. Именно свойственная *реалистическому культурному коду* «обязательная необязательность» создаваемых в рассматриваемом фильме «эффектов реальности» актуализирует зрительское «*дистраивание*» того советского *социального мира* конца перестройки, в котором существуют персонажи. С другой стороны, в картине А. Хвана задаются и признаки *эпического культурного кода*, вызывающие к «*дистраиванию*» той «вечности», которая, будучи еще одним «местом» существования персонажей, отделена от «реалистической» современно-

<sup>3</sup> «Эффект реальности» – статья Ролана Барта, в которой автор выявляет одну из определяющих стилистических особенностей литературной реалистичности.

<sup>4</sup> Сам термин «реализм», первое использование которого в эстетическом контексте приписывается французскому критику и писателю Ж. Шанфлери, появился в середине XIX столетия. Его конкретно-исторический смысл напрямую связан с интеллектуальной атмосферой той эпохи, прежде всего с возникшей примерно в то же время социологией и формированием своего рода «социологического видения мира».

сти «абсолютной эпической дистанцией» [4 с. 204]. Причем фильм сделан так, что обе названные «среды обитания» персонажей – и конкретно-историческая социальность, и мифологическая «вечность» – кажутся в то же время и теми мирами, в которых эмоционально существуют сами авторы. Однако удавшееся сочетание в фильме факторов «вживания» и «очуждения» не оставляет сомнений еще и в том, что как социальный мир, так и «вечный» миф даны авторскому сознанию не только эмоционально, но и рационально, как определенные культурные смыслы, возникающие в процессе художественного видения своего эмоционального мира как бы «извне». Именно эта осмысленность придает и каждому из вышеобозначенных разноприродных художественных подходов, названных мною «культурными кодами», и их сочетанию определенную форму эксплицированности, которая занимает свое место в череде факторов тотальной метаязыковой явленности «компетентному зрителю» различных соединившихся в фильме литературно-кинематографических стилей и канонов: криминально-хичкоковского триллера, нуара, надрывной мелодрамы и прочих. Обнажению всех этих культурных кодов содействует и замысловатая выстроенность событийного ряда, в конце концов и сама превращающаяся в один из культурных кодов, но прежде успевающая, говоря языком русской формальной школы, преобразовать простую фабулу в нелинейной разворачивающийся сюжет, перипетии которого лишь к концу картины обретают смысловое единство.

Каждый из сочетающихся в фильме разноприродных подходов вполне самодостаточен и без каких-либо «подмигиваний», экивоков и демонстрированных властных амбиций, поддерживаемый всякий раз своими собственными как остраивающими, так и стереотипизирующими средствами, существует в согласии с естественным правом быть самим собой. Эпическое звучание рождается вместе с библейским контекстом, который задается ставшими эпиграфом к фильму словами апостола Павла из 1-го послания к коринфянам: «Говорю вам тайну: не все мы умрем, но все изменимся». Содействует возникновению эпического смысла и не имеющая связи с фабулой сцена с работающим ремесленником-кузнецом, которая разворачивается вместе с начальными титрами и повторяется в конце фильма, когда на экране идут титры финальные. Поддерживается эпическое звучание ритмизирующей сюжетную форму системой рефренов, прежде всего, впервые появляющимся в одном из начальных кадров и далее повторяющимся как определенный лейтмотив изображением мертвого героя. Но одновременно с «эпической» линией в фильме проступают черты *такого же индифферентного к «иерархии», как и все другие переплетающиеся здесь стили, такого же автономного и не стремящегося «подавлять»* уже упомянутого метаязыкового подхода. Базовой структурой этого метаязыкового «голоса», можно сказать, притягивающей все остальные факторы его эксплицированности, становится довольно быстро проясняющаяся центонная<sup>5</sup>

<sup>5</sup> В узком смысле слова «центон» – это стихотворение, целиком составленное из фрагментов других стихотворений. В широком смысле – произведение, выстроенное из цитат.



форма фильма. Уже только что упомянутые начальные кадры, на фоне титров показывающие огненно-искрящийся в раздуваемом мехах горне металл и опускаемое кузнецом в холодную воду раскаленное лезвие, будучи знаком эпической «вечности», вместе с тем отсылают к прологу «Гибели богов» Л. Висконти, где на экране, также сопровождаемый титрами, предстает пышущий жаром сталелитейный процесс. И далее едва ли не в каждой сцене с большей или меньшей степенью очевидности обнаруживаются различные литературные и кинематографические реминисценции и цитаты. В частности, эпизод, в котором надевший страшную маску герой пытается подпольного миллионера, желая узнать, где тот прячет деньги, напоминает и об основной интриге «Золотого теленка», и об одном из самых жестоких моментов фильма С. Кубрика «Заводной апельсин», а переправа через разлившуюся реку при вызволении бывшей подруги Плетнева из тюрьмы определенными деталями очень похожа на знаменитую переправу на вражеский берег героев «Иванова детства». Да и весь в целом сюжетный строй фильма, постоянно возвращающий зрителя к тому, что главный герой и живущий с ним в одной комнате общежития его друг – будущие кинодраматурги, как определенную «цитату» воспроизводит тот классический сценарный инвариант, который связан с двусмысленностью статуса реальности («реальности») экранного действия. Вспомним финал «Кабинета доктора Калигари» Р. Вине. Увидев, что находящийся в психиатрической больнице студент, от имени которого рассказывается история происходящих в фильме убийств, является пациентом как раз организовавшего эти убийства доктора Калигари, зритель перестает понимать, где заканчивается «реальность» и начинаются галлюцинации психически больного человека. Вот и в картине «Дюба-Дюба», когда в самом ее конце, уже после эпизода гибели героя, он вдруг обнаруживается в одном из американских баров, мы вспоминаем несколько раз озвученное стремление Плетнева попасть в Голливуд и осознаем, что авторы сценария и фильма в очередной раз уводят зрителя от очевидности «реальности реалистической» в данном случае в сторону возможности литературно-кинематографической «реальности» написанного героем картины сценария.

О цитатности фильма, отчасти интерпретируя ее как проявление некоей художественной анти-истины, говорит кинокритик В. Матизен в опубликованной в 1993 г. журналом «Искусство кино» его и Е. Стишовой беседе с А. Хваном, П. Луциком и А. Саморядовым: «То, из чего вы строите, – не первозданные глыбы, а элементы прежней культуры. И как археолог видит в камне хаотической формы следы культурной обработки, так я в материале ваших сценариев и фильмов вижу, из какого культурного сора они «растут, не ведая стыда» и даже происхождения. Хотя так ли уж вы не ведаете? Первый кадр «Дюбы-дюбы» с Меньшиковым на эскалаторе – реминисценция из Вендерса, разбой в туалете – из Годара, у которого это уже было реминисценцией – кажется, из Уолша. Я назвал «возвышающие» аллюзии. А вот показывая раскаленное лезвие, опускаемое в холодную воду и тут же вызывающее в памяти «как закалялась сталь», вы «подставляетесь»...» [5 с. 24].

Однако эти слова свидетельствуют лишь о том, что В. Матизен, как и многие другие кинокритики, еще не разглядевший в то время *особость* центонного метода Луцика и Саморядова, связал их «постмодернизм» с тем продолжающим соц-артовскую традицию направлением в раннем постсоветском кино, которое в том же самом разговоре со сценаристами и режиссером он охарактеризовал как «стебательский эпос», «стебательская сказка» и «стебательская мелодрама» [5 с. 24].

Социолог Б. Дубин датирует появление стеба в российской культуре «в открытой форме» рубежом 1991–1992 гг., когда после перестроечного «этапа мобилизации» основной в понимании образованных слоев стала «проблема разрыва со всем, напоминающим СССР» [6 с. 168]. Дубин определяет стеб «как разновидность публичного интеллектуального эпатажа, который состоит в провокационном и агрессивном, на грани скандала, снижении любых символов других групп, образов прожективных партнеров... через подчеркнутое использование этих символов в несвойственном им, пародийном или пародическом контексте... Скажем, политическое поведение перекодируется при этом как эротическое... научное как «ученое», советское как «совковое», «социально чужое» как вульгарное... – в любом случае, как неуместное, несвоевременное, неадекватное с точки зрения коммуникатора» [6 с. 163]. Причем «смена контекста придает элементам поведения и высказывания характер ненатуральности, сделанности, театральности» и само пародируемое поведение предстает «клишированным, избитым до автоматизма, как бы уже не человеческим, а механическим» [6 с. 163–164]. Думается, в этом определении охватывается значительная, но все-таки не исчерпывающе полная область той культуры ерничества, которую сами ее носители примерно с конца 1970-х начали называть стебом. В частности, в созданных в самом начале 1990-х фильмах «Переход товарища Чкалова через Северный полюс» М. Пежемского, «Трактористы 2» Г. и И. Алейниковых и «Комедия строгого режима» М. Григорьева и В. Студеникова, несомненно относящихся к стебу, «интеллектуальный эпатаж» и провокационность не отличаются особой агрессивностью, ибо формой их выражения является то, что, говоря словами кинокритика С. Добротворского, сказанными о картине «Два капитана 2», «в былые времена... назвали бы капустником» [7 с. 120]. Из-за «неистребимого привкуса... междусобойчика» [7 с. 120] еще меньшую степень «скандальности» демонстрировала и сама появившаяся в 1992 г. лента «Два капитана 2» С. Дебижева, как и созданные тогда же «Сады скорпиона» О. Ковалова, снятая в близком к стебу жанре «мокьюментари». Объединяет же все эти фильмы то, что их, как и любые другие отечественные «стебательские» произведения 1990-х гг., можно рассматривать как групповые варианты «негативной идентификации, в которых знаки собственного доминирования парадоксально соединяются с демонстрацией незаинтересованности... а риторика абсолютной непринадлежности («внеаходимости», как выразился бы Бахтин), радикального отстранения – с бессознательной и навязчивой зависимостью от объекта дистанцирования» [6 с. 164].

И нечто совсем иное представляет собой лента сценаристов П. Луцика, А. Саморядова и режиссера А. Хвана. В сочетании разноприродных подходов и разнообразных реминисценций не проступает здесь никакой предданной «стебательской» установки, которая бы указывала на точку зрения «более прогрессивной истины», на некий «архаичный» социокультурный «объект дистанцирования». С другой стороны, «постмодернизм» фильма «Дюба-Дюба» не похож и на ту «“пустую пародию” без сатирического импульса на стили прошлого» [8 с. 58], каковой является желающий продемонстрировать отсутствие какого бы то ни было семантического «центра» истинно-постмодернистский пастиш. Ибо за манифестацией такого отсутствия автора-пародиста с его фиксированной позицией пастиш скрывает стремление цитатной структуры подчинить себе все и вся, установить тотальную «ироническую» власть некой «анти-пафосности». Центонная же форма Луцика, Саморядова и Хвана, как уже было сказано выше, представляется *одним из* культурных кодов ленты «Дюба-Дюба», который сосуществует в этом фильме *абсолютно на равных основаниях* со всеми прочими автономными, не ставшими акцидентными элементами цитатной структуры, культурными кодами.

Но что же в таком случае можно сказать о природе этой взаимной отстраненности не претендующих на доминирование самодостаточных художественных подходов в фильме «Дюба-Дюба», в котором, по моему мнению, как уже было отмечено в начале статьи, режиссеру удалось передать важные особенности кинодраматургии Луцика и Саморядова?

В стремлении к целостному пониманию творчества этих авторов обращусь к созданной в 1998-м г. картине «Окраина», которая осталась единственной режиссерской работой Петра Луцика. Как пишет кинокритик И. Манцов, после гибели Саморядова «Луцик запустился было с фильмом по их совместному сценарию “Дикое поле”, но оказался заложником иррационального производственного процесса» [9 с. 27]. Тогда и была снята «“Окраина”... по совершенно иному сценарию, написанному после смерти Саморядова, но, как настаивает Луцик, “в соавторстве” с покойным» [9 с. 27]. Такая позиция, очевидно, является не только и не столько «данью памяти», но прежде всего знаком вполне оправданного режиссерского отношения к своему фильму как к не «фальшиво и невразумительно» [9 с. 27], а наконец-то адекватно воплощенной на экране его и Саморядова кинодраматургии.

По словам И. Манцова, в «Окраине» выражена «трепетная, почти религиозная любовь Луцика к визуальному канону – отпечатку российской Истории» [9 с. 131]. Как мне представляется, речь прежде всего идет о визуальном каноне советского «киномифа» сталинской эпохи, т. е. о выходящей за пределы киноповествования инвариантной «киномифологической» структуре изображения и монтажа. Структура эта задает определенную визуально-нарративную внутреннюю динамику сценам и эпизодам, которые начинаются, как правило, с

---

<sup>6</sup> О моем понимании канонической структуры советского «киномифа» см. [10].

фольклорно-«низовых» общих и средних планов, а заканчиваются симметричными и центрированными крупными планами, занимающими семантическую позицию пафосно-идеологического «верха»<sup>6</sup>. Не повторяя эту структуру буквально, Луцик в «Окраине» воспроизводит ее базовые элементы, включая и названную оппозицию «верха» и «низа», что в определенной степени похоже на то, как в своей знаменитой серии фотографий *Untitled Film Stills* симулирует стереотипы голливудского кино 1950-х американская фотохудожница Синди Шерман. Неторопливо, со свойственной эпическому повествованию обстоятельностью, «детальями» которой являются не столько какие-то бытовые подробности, сколько физиогномическая статика лиц и ландшафтов, «Окраина» рассказывает историю сожжения Москвы несколькими «эпическими» крестьянами, отправившимися в столицу «искать правду» на старом мотоцикле с коляской. Земля, на которой жили эти крестьяне, как оказалось, богатая нефтью, была без их ведома продана некоему олигарху, что и явилось причиной данного путешествия, закончившегося большим пожаром. Эпическое звучание темы «крестьян, ищущих правду», усиленное упомянутой физиогномической величавостью, как раз и становится в фильме тем «верхом», который отчетливо проступает на фоне фольклорной «низовой» семантики. В данном случае эта «низовая» линия имеет прямое отношение к ранним русским сказкам, которые, по словам их знаменитого собирателя А.Н. Афанасьева, «соединяют честную откровенность» с «детской наивностью и простотою, подчас грубою... и свои повествования передают без всякой затаенной иронии и ложной чувствительности» [11]. В «Окраине», однако, и тема «крестьян, ищущих правду», и сказочная «честная откровенность» вкупе с «детской наивностью» обретают качество эпатирующей жестокими сценами натуралистичности. Натуралистический эпатаж в «Окраине» Луцика как бы восполняет в духе эйзенштейновского «монтажа аттракционов», хотя и лишено здесь своего темпоритмического измерения, все эллиптические «недосказанности» канонического «киномифа». «Кинемифологичность», таким образом, хотя и не утрачивает свойственной лучшим советским фильмам сталинской эпохи органичной иерархии величавой торжественности и смеховой фольклорности, в то же время как будто бы приобретает приставку «гипер». Это означает, что «киномиф», оставаясь самим собой, перемещается еще и в то же самое измерение, в каком свершилась эстетическая судьба «реализма», ставшего «гиперреализмом»: он превращается в стиль, в цитату. Причем и здесь, так же как и в фильме «Дюба-Дюба», цитатность и то, что цитируется, сосуществуют в параллельных пространствах как автономные художественные подходы.

Однако важным отличием фильма Луцика от картины «Дюба-Дюба» является то, что при независимости друг от друга «киномифа» и эстетики цитирования между их параллельными пространствами в «Окраине» возникают некие силовые линии. В сосуществовании культурных кодов здесь проступает напряженность, связанная не с их борьбой за доминирование, а с особым характером их отчужденности друг от друга, которая акцентирована в данном случае гораздо более

отчетливым, можно даже сказать «ожесточенным», визуальным и повествовательным «стоянием на своем» и уже не похожа на простую индифферентность. Каждая сцена и каждый кадр отчетливо заявляют о себе и как о «киномифе», и как о цитате, причем «киномифологичность» и цитатность как будто бы знают о существовании друг друга, но не желают демонстрировать это знание. Характер и смысл такой отчужденности идентифицировать очень сложно, ибо «силовые линии», «параллельные пространства» и «напряженности» между ними сопротивляются любым вербализациям, напоминая о той парадигме концептуальных вариантов до-вербальной, до-смысловой «телесности» (таких, в частности, как «смерть автора», «пустота» и «отсутствие»), с которой соотносится сегодняшняя влиятельность утверждения, что «интерпретация – это месь интеллектуала искусству» [12 с. 17]. Можно, однако, предположить, что причиной этого создаваемого фильмом впечатления жесткого «стояния на своем» каждой из названных «ипостасей» как раз и являются сцены жестокости. Именно эпатажность остраивает «киномиф», обнажает его как определенный киноязык. Но эпатажность же и осовременивает «киномиф», превращает его в зрелище, способное «захватывать» эмоции сегодняшнего зрителя.

В то же время такая радикальная взаимная отчужденность стилей, так же как и «странное» соединение в лучших картинах Алексея Балабанова жесткой, а порой и жестокой однозначности с цитатной эстетикой, несовместимой ни с какой «крутой» однозначностью, может «прочитываться» как явление позиции «внеаходимости», причем на сей раз действительно в бахтинском смысле этого понятия. В данном случае такое предположение исходит из того, что «внеаходимость», будучи прежде всего понятием метафизическим, указывающим на выход автора произведения искусства на «границу» своего «Я», которая, особенно в поздних работах М.М. Бахтина, толкуется как «граница» своей культуры, подразумевает определенную, говоря семиотическим языком, *синтаксическую* форму художественного выражения. Именно эту форму, по моему мнению, и обнаруживает представленный анализ фильмов «Дюба-Дюба» и «Окраина». Соединение же этой формы с метафизической *семантикой* «внеаходимости» дает основание не только не говорить о фильмах «Дюба-Дюба» и «Окраина» как о вариантах «пастиша», «пустой пародии», но вообще отказаться от вписывания творчества Луцика и Саморядова в тот круг, в котором как определенное единство сосуществуют и упомянутые уже понятия «смерть автора», «отсутствие» и «пустота», и постмодернистские симуляционные ориентиры, и концептуализированная У. Эко настроенность на языковую прагматику «открытого произведения», и т. д. Напротив, речь должна идти об авторском «присутствующем» видении *собственной культурно-опосредованной целостности*, которому, как раз в силу этой его возможности быть видением «пограничным», экзистенциальным, дается право быть основанием художественной истины. Конечно же, это «присутствующее» положение не имеет ничего общего и со свойственной эстетике стеба «негативной идентификацией» какого бы то ни было «объекта дистанцирования», ибо и «объект дистанцирова-

ния», и негативная точка зрения на него расположены *внутри* культурной целостности и ничего не знают о ее «границе».

«Вненаходимость» М.М. Бахтина неотделима от его же понятия «завершение». В книге «Автор и герой в эстетической деятельности» читаем: «...автор должен стать вне себя, пережить себя не в том плане, в котором мы действительно переживаем свою жизнь; только при этом условии он может восполнить себя до целого трансгредийными жизни из себя, *завершающими* (курсив мой. – Б. Р.) ее ценностями, он должен стать *другим* по отношению к себе самому...» [13 с. 99]. Бахтин утверждает, что «действительный творческий поступок автора... всегда движется» [13 с. 254] на его, автора, «границах (ценностных границах)... » [13 с. 254], и это «пограничное» состояние как раз и является состоянием авторской «вненаходимости» – по отношению к своему психологическому «Я», которое философ называет то «миром мечты» [13 с. 111], то миром «доброты к себе» [13 с. 131].

В «Авторе и герое в эстетической деятельности» речь у Бахтина идет прежде всего о репрезентации «вненаходимым» автором такого модуса целостности его культуры, который представляет собой форму «завершения» литературного героя: его целостной жизни, целостного внутреннего мира. В более поздних работах, посвященных поэтике Ф.М. Достоевского, Бахтин не использует термины «вненаходимость» и «завершение». Однако основной сюжет этих книг разворачивается как развитие сквозной темы явленности в романах Достоевского интерсубъективного уровня авторского «Я» как «высшей степени социальности» [14 с. 186]. Форма этой явленности, согласно Бахтину, опять же отчуждена от психологического «Я» автора, т. е. Ф.М. Достоевского, и следовательно, имеет прямое отношение к концептуализированному ранее состоянию «вненаходимости». Выражена эта форма полифонией «идей, мыслей и слов» [14 с. 176] как «неслиянных голосов» [14 с. 176], «чужих исповедей» [14 с. 188], которые даны автору литературного произведения «на границе своего и чужого сознания» [14 с. 186] и раскрывают и автору, и читателю «сложность простого смотрения на себя в зеркало: своими и чужими глазами одновременно» [14 с. 188]. Наконец, в текстах и интервью позднего Бахтина главной становится тема «большого времени» истории. Оно понимается как место встречи и *диалогической* коммуникации «вненаходимой» интерсубъективной целостной культуры автора, который на этот раз может быть не только создателем художественного произведения, но и историком или философом культуры, с «вненаходимыми» интерсубъективными целостными смыслами других существовавших и существующих культур, «голосов», про которые можно сказать, что у каждого из них все еще впереди и «будет свой праздник возрождения» [15 с. 373].

Во всех этих сменявших друг друга бахтинских концепциях с той или иной степенью отчетливости звучит мотив «двуголосого слова», которое, как пишет исследовательница творчества Бахтина Л.А. Гогтишвили, «...означает *одновременное* (не последовательное, не линейное) звучание двух голосов в одной конструкции, формально принадлежащей одному говорящему. В качестве функционального

аналога бахтинского двуголосого слова можно понять разработанную Библером (при анализе поэзии Бродского) идею одновременного сосуществования/наложения «двух синтаксических строев в одном поэтическом высказывании» [16 с. 205–206]. Именно «двуголосое слово», если толковать его широко – как «сосуществование/наложение» *нескольких* «голосов», как выявил проведенный мною анализ фильмов «Дюба-Дюба» и «Окраина», является сущностным свойством стиля авторов этих картин.

В работе «М.М. Бахтин, или Поэтика культуры» выдающийся продолжатель философской традиции Бахтина В.С. Библер связывает бахтинское понимание «внеаходимого» художественного произведения с осмысленным в начале XX в. как экзистенциальное состояние «личностной» *causa sui* (причины себя) феноменом «самодетерминации человеческого бытия» [17]. «Самодетерминация» – это не социальная, а «лично»-онтологическая детерминированность поступков, в частности поступков в сфере создания «...уникальных и способных бесконечно развивать и углублять *свой* смысл *произведений*» [17]. Вот и «произведение» в понимании Бахтина, по Библиеру, – результат бытийствующего, «самодетерминированного» поступка выхода во «внеаходимое» по отношению к своей обыденной «психологии» состоянии, выхода на «границу» своей культуры, где она сама начинает говорить речью автора, обнажая собственные *экзистенциальные смыслы*. Важнейшей же «внешней» причиной и «самодетерминированных» поступков, и, соответственно, «внеаходимых» произведений, и самого философско-эстетического творчества Бахтина в начале XX в. стали, согласно Библиеру, социальные взрывы, приведшие к разрушению обыденности.

Сегодня с позиций социального детерминизма и социального конструктивизма концепции Бахтина и Библиера легко могут быть «уличены» в том, что они «отжили свое», ибо укоренены в «нерасколдованных» «религиозно-метафизических картинах мира». Однако понятия «внеаходимости», «завершения», «двуголосого слова», «самодетерминации», как и констатация связи охватываемых данными понятиями феноменов с социальными взрывами и разрушениями обыденности, несомненно коррелируют с современными концепциями «коллективной травмы», в частности с тем вариантом ее понимания, который представлен в книге Ф.Р. Анкерсмита «Возвышенный исторический опыт». Как и многие другие исследователи «коллективной травмы», Анкерсмит определяет ее как состояние разрыва между двумя сменяющими друг друга культурными эпохами, вызванное теми или иными социальными потрясениями. Это такое состояние, когда прежняя идентичность еще не отчуждена в полной мере новой идентичностью и, следовательно, оставаясь живым переживанием, не обрела свою «мемориальную» нарративную форму. «...Речь идет об опыте, который затрагивает нашу идентичность таким образом, что заставляет нас смотреть на себя глазами постороннего» [16 с. 477], но при этом «возникает не столько открытость к страданию, сколько определенное *ощепенение*, определенная нечувствительность... Таким образом, между страданием самим по себе и его *осознанием* возникает диссоциация» [19 с. 482–483]. Психологическое состояние «смотрения на себя гла-

зами постороннего» вместе со свойственным такому состоянию «оцепенением» в XX в. часто становилось как объектом художественной репрезентации, так и своего рода «моделью» истока творческой деятельности. Это же самое можно сказать и о том сочетании «вторжения и амнезии», которое как проявление индивидуальной психологической «травмы» описывает К. Карут: «Эта особая комбинация амнезии и вторжения... является психическим, нейробиологическим и философским парадоксом, так как точность и подробность видений из прошлого... находятся в прямой зависимости от их недоступности для сознания и памяти» [20 с. 562]. Однако в приложении к художественному творчеству и восприятию такая широко понимаемая «внеаходимость» в зависимости от исходных философских установок трактуется по-разному. Постструктуралистские и постмодернистские интерпретации этого «оцепенения» концептуализируют и исток творческой деятельности, и рецепцию ее результатов как «травматическую» актуализацию своего рода «зоны молчания», «телесного», довербального «аффективного пласта сознания» [21 с. 15]. Достигающее «аффективного пласта» воздействие, как пишет Р. Барт, стремясь прояснить трудновыразимый смысл своего понятия *punctum*, «является острым и приглушенным, оно вопиет в молчании» [22 с. 83]. Воздействие, которое «вопиет в молчании» и о котором больше ничего сказать нельзя, так как «то, что я могу назвать, не в силах меня уколоть» [22 с. 80], является, с этой точки зрения, единственно возможным, парадоксальным и оксюморонным – ибо репрезентация – это «язык»<sup>7</sup>, – «внеязыковым» вариантом репрезентации «травмы». Данная точка зрения неотделима от структурного психоанализа Ж. Лакана, в котором отрицается возможность какого-либо «говорения» на «границе» культуры, ибо полагается, что любое выстраивающее смыслы говорение, как и само понятие «граница культуры», неспособно преодолеть иллюзорный и тотально детерминированный «внутренними» языковыми кодами «символический» уровень бессознательного, как раз с культурой и отождествляемый.

Предложенная мною интерпретация фильмов «Дюба-Дюба» и «Окраина» исходит из других пресуппозиций. «Внеаходимость», трактуемая как философское основание «завершающей» репрезентации целостной культуры в форме авторского «двуугольного слова», по моему мнению, гораздо более, нежели «телесная» версия «травматического» творчества, соответствует внутренним интенциям самих рассмотренных кинематографических произведений, ибо в них выражается стремление к глубокой рефлексии, к преодолению «оцепенения».

### *Литература*

1. Плахов А. Умер Петр Луцик // Коммерсантъ. 2000. 31 окт.
2. Луцкий П., Саморядов А. Собрание сочинений. Оренбург: Оренбургская книга, 2016. 648 с.

<sup>7</sup> О «расколдованных» и «нерасколдованных» картинах мира см. [18].



3. Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе: В 2 т. Т. 2. Благовещенск: Благовещенский гуманитарный колледж им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 1999. 240 с.
4. Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. 304 с.
5. Мы пришли в кино с приветом (пенталог критиков Елены Стишовой и Виктора Матизена, режиссера Александра Хвана, сценаристов Петра Луцика и Алексея Саморядова в сочинской гостинице «Жемчужина») // Искусство кино. 1993. № 9. С. 21–27.
6. Дубин Б.В. Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 416 с.
7. Доброторский С. Все мы капитаны, каждый знаменит // Сеанс. № 7. 1992. С. 120–121.
8. Шатинская Е.Н. Образы прошлого в культуре постмодернизма: репрезентация или пастиш? // Культура и искусство. 2012. № 3 (9). С. 58–63.
9. Манцов И. Геополитическая комедия // Искусство кино. 1998. № 12. С. 27–32.
10. Рейфман Б.В. Явное и сокрытое (о некоторых типичных для советского кинореализма сталинской эпохи свойствах структуры фильма «Юность Максима») // Вопросы культурологии. 2009. № 8. С. 81–85.
11. Афанасьев А.Н. Предисловие [Электронный ресурс] // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. Т. 1. URL: <http://feb-web.ru> открывается библиотека, а не текст (дата обращения: 25.12.2014).
12. Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 352 с.
13. Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. Киев: Next, 1994. 384 с.
14. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Киев: Next. 511 с.
15. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
16. Гоготшивили Л.А. Автор и его ролевые инверсии (к сопоставлению подходов В.С. Библера и М.М. Бахтина) // Владимир Соломонович Библер. М.: РОССПЭН, 2009. С. 181–241.
17. Библер В.С. М.М. Бахтин, или Поэтика культуры [Электронный ресурс] URL: [http://biblio.givvus.ru/biblio/archive/bibler\\_mihail/00.aspx](http://biblio.givvus.ru/biblio/archive/bibler_mihail/00.aspx) (дата обращения 2 декабря 2017 г.).
18. Хабермас Ю. Расколдовывание религиозно-метафизических картин мира и возникновение современных структур сознания // Социологическое обозрение. Т. 9. № 1. 2010. С. 27.
19. Анкерсмит Ф.Р. Возвышенный исторический опыт. М.: Европа, 2007. 612 с.
20. Карут К. Травма, время и история // Травма: Пункты: Сб. статей / Сост. С. Ушакин, Е. Трубина. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 561–579.
21. Краусс Р. Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 304 с.
22. Барт Р. Camera lucida: Комментарий к фотографии. М.: Ad Marginem, 1997. 224 с.
23. Hall S. Introduction to: Representation: Cultural Representations and Signifying Practices [Электронный ресурс] // SAGE Publishing. URL: [https://fotografiaeteoria.files.wordpress.com/2015/05/the\\_work\\_of\\_representation\\_\\_stuart\\_hall.pdf](https://fotografiaeteoria.files.wordpress.com/2015/05/the_work_of_representation__stuart_hall.pdf) (дата обращения: 29 декабря 2017 г.).

## References

---

1. Plakhov A. Pyotr Lutsik died. *Kommersant*. Moscow. 2000. Oct. 31. (In Russ.)
2. Lutsic P., Samoryadov A. Collected works. Orenburg: Orenburgskaya kniga Publ.; 2016. 648 p. (In Russ.)

3. Auerbach E. Mimesis. Representation of reality in West-European literature. Vol. 2. Blagoveshchensk: Blagoveshchenskii gumanitarnyi kolledzh im. I.A. Boduena de Kurtene Publ.; 1999. 240 p. (In Russ.)
4. Bachtin MM. Epos and novel. Sankt-Peterburg: Azbuka Publ.; 2000. 304 p. (In Russ.)
5. We came to the cinema with greetings (The Pentalogy of film critics Stishova Elena and Matizen Victor, filmmaker Hvan Alexander, screenwriters Lutsic Peter and Samoryadov Alex in the Sochi hotel "Zhemchuzhina" ("Pearl")). *Iskusstvo kino*. 1993;9:120-1. (In Russ.)
6. Dubin BV. Word – writing – literary: Essays on the sociology of modern culture. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.; 2001. 416 p. (In Russ.)
7. Dobrotvorski S. We are all captains, everyone is famous. *Seans*. 1992;7:120-21. (In Russ.)
8. Shapinskaya EN. Images of the past in the culture of postmodernism. Representation or pastiche? *Kul'tura i iskusstvo*. 2012;3:58-63. (In Russ.)
9. Mantsov I. Geopolitical comedy. *Iskusstvo kino*. 1998;12:27-32. (In Russ.)
10. Reyfman BV. Obvious and hidden (about some typical for Soviet cinema realism of the Stalin era properties of the structure of the the film «Youth of Maxim»). *Voprosy Kulturologii*. 2009;8: 81-5. (In Russ.)
11. Afanacyev AN. Preface: Folk Russian fairy tales by Afanacev AN. Vol. 1. [Internet]. [data obrashcheniya: 25.12.2014]. URL: <http://starina-rus.ru/afanasyev-skazka1/predislovie1873.php> (In Russ.)
12. Sontag S. Against interpretation and other essays. Moscow: Ad Marginem Press. 2014. 352 p. (In Russ.)
13. Bachtin MM. Works of the 1920s. Kiev: Next Publ.; 1994. 384 p. (In Russ.)
14. Bachtin MM. Issues of Dostoevsky's works. Kyiv: Next Publ.; 511 p. (In Russ.)
15. Bachtin MM. Aesthetics of verbal works. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1979. 424 p. (In Russ.)
16. Gogotishvili LA. The author and his role inversions (to the comparison of VS Bibler and M.M. Bakhtin's approaches). Bibler and M.M. Bakhtin). V: *Vladimir Solomonovich Bibler*. Moscow: ROSSPEN Publ.; 2009. p. 181-241. (In Russ.)
17. Bibler VS. M.M. Bakhtin, or the Poetics of Culture [Internet]. [data obrashcheniya: 2 Apr. 2009]. URL: [http://biblio.giuvsu.ru/biblio/archive/bibler\\_mihail/00.aspx](http://biblio.giuvsu.ru/biblio/archive/bibler_mihail/00.aspx) (In Russ.)
18. Habermas J. The disenchantment of religious-metaphysical worldviews and the emergence of modern structures of consciousness. *Russian Sociological Review*. 2010;1:27-52. (In Russ.)
19. Ankersmith FR. An exalted historical experience. Moscow: Evropa Publ.; 2007. 612 p. (In Russ.)
20. Karut K. Trauma, time and history. V: Ushakin S., Trubina E., comp. Trauma: Items: Collected papers. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.; 2009. p. 561-79. (In Russ.)
21. Krauss R. The Photographic. An experience of the theory of discrepancies. Moscow: Ad Marginem Press, 2014. 304 p. (In Russ.)
22. Bart R. Camera lucida. Comment on the photo. Moscow: Ad Marginem Publ.; 1997. 224 p. (In Russ.)
23. Hall S. Introduction to: Representation: Cultural Representations and Signifying Practices [Internet]. SAGE Publishing. [data obrashcheniya: 29 Dec. 2017]. URL: [https://fotografiateoria.files.wordpress.com/2015/05/the\\_work\\_of\\_representation\\_\\_stuart\\_hall.pdf](https://fotografiateoria.files.wordpress.com/2015/05/the_work_of_representation__stuart_hall.pdf)

### *Информация об авторе*

*Борис В. Рейфман*, кандидат культурологии, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Россия, г. Москва, 125993, Миусская пл., д. 6; [brejfmam@yandex.ru](mailto:brejfmam@yandex.ru)

### *Information about the author*

*Boris V. Reyftman*, PhD in Cultural Studies, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125993, Russia; [brejfmam@yandex.ru](mailto:brejfmam@yandex.ru)

Художник серии *В.В. Сурков*  
Корректор *И.В. Бабкина*  
Компьютерная верстка *Е.Б. Рагузина*

Подписано в печать 22.07.2018.  
Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Усл. печ. л. 10,8. Уч.-изд. л. 11,3.  
Тираж 1050 экз. Заказ № 252

Издательский центр  
Российского государственного  
гуманитарного университета  
125993, Москва, Миусская пл., 6  
[www.rggu.ru](http://www.rggu.ru)  
[www.knigirggu.ru](http://www.knigirggu.ru)

---

---

Журнал «Вестник РГГУ»

Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение»  
выходит 12 раз в год.

Подписка принимается всеми отделениями связи без ограничений.

Подписной индекс в каталоге «Газеты. Журналы»

ОАО Агентства «Роспечать» – 70969

Не забудьте своевременно подписаться на наш журнал!

---

---