УДК 27-526.62(470)

И вскинув руки, она остолбенела – превращение жены Лота в соляной столп в русском искусстве второй половины XVI–XVII в.

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

Аннотация. В статье впервые рассматривается проблема актуализации мотива превращения жены Лота в соляной столп в русской культуре позднего Средневековья. Устанавливается связь этого явления с происходившими в это время историческими событиями и культурными трансформациями. Основными задачами автора были реконструкция смысла и эмоционального содержания некоторых наиболее ярких из сохранившихся изображений жены Лота и исследование методов их художественного выражения в искусстве иконописи и фрески. В исследовании предпринята попытка выявить особенности трактовки этого эпизода в западной и восточной христианской культуре Средневековья и раннего Нового времени. В частности, это касается изображения жестов жены Лота в тот момент, когда она преступает запрет оборачиваться назад и смотреть на гибнущий Содом.

Автор статьи приходит к выводу, что изображение жены Лота, остолбеневшей со вскинутыми и сомкнутыми над головой руками, в русском искусстве XVI–XVII вв. следует осмысливать в эсхатологическом ключе и понимать как символ человека, не сумевшего вовремя сделать верный духовный выбор и колеблющегося между ценностями земного бытия и небесного блаженства.

Ключевые слова: Позднее Средневековье, русская культура, икона, фреска, жена Лота, жесты рук

Для цитирования: Сукина Л.Б. И вскинув руки, она остолбенела – превращение жены Лота в соляной столп в русском искусстве второй половины XVI–XVII в. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 3. С. 79–97.

© Сукина Л.Б., 2019

And throwing up her hands, she was stunned Lot's wife turning into a pillar of salt in Russian art of the second half of the 16th – 17th centuries

Liudmila B. Sukina
Program Systems Institute of RAS, Pereslavl'-Zalesskii, Russia, lbsukina@gmail.com

Abstract. The article discusses for the first time an issue of actualizing the motif of the transformation of Lot's wife into a pillar of salt in the Russian culture of the late Middle Ages. It defines a connection of such occurrences historical events and cultural transformations taking place at that time. The main tasks of the author were the reconstruction of the meaning and emotional content in some of the most vivid among surviving images of Lot's wife and the study of methods of their artistic expression methods in the iconography and frescoes. The study attempted to identify the interpretation specifics of that episode in the Western and Eastern Christian culture of the Middle Ages and early modern times. In particular, that concerns the image of Lot's wife's gestures at the moment when she violates the prohibition not to turn back and not to look at the dying Sodom.

The author comes to the conclusion that the image of Lot's wife in Russian art of the 16th – 17th centuries, who was stunned with her arms raised and closed above her head, should be interpreted in an eschatological way and understood as a symbol of a person who could not make the right spiritual choice in time and so hesitating in the choice between values of the earthly existence and heavenly bliss.

Keywords: late Middle Ages, Russian culture, icon, fresco, Lot's wife, hand gestures

For citation: Sukina LB. And throwing up her hands, she was stunned Lot's wife turning into a pillar of salt in Russian art of the second half of the 16th – 17th centuries. *RSUH / RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, 2019;3:79-97.

Введение

Бегство семьи Лота из объятого пламенем Содома – один из самых эмоционально насыщенных сюжетов библейской книги Бытия. Его любят изображать художники со времен Средневековья до наших дней. Самым трагическим персонажем при этом является безымянная жена Лота, которая превратилась в соляной столп, так как нарушила заповедь не оборачиваться и не смотреть на происходящее за спинами беглецов.

В библейском тексте этот эпизод описан крайне скупо: «Жена же Лотова оглянулась позади его, и стала соляным столпом» (Быт. 19:26). Иосиф Флавий в «Иудейских древностях» добавил некоторые детали, отсутствующие в первоисточнике: «Жена Лота, которая во время бегства, вопреки запрещению Господа Бога, постоянно обращалась в сторону города, выражая страшное любопытство, была обращена в соляной столб. Последний я видел лично: он сохранился по сей день» (Иуд. Древн. 1: 11:4). Заметим, что в Книге Бытия не названо никакой побудительной причины, заставившей несчастную женщину обернуться. Флавий считает таковой женское любопытство. Примечательно, что у него Лотова жена оборачивается на горящий Содом не единожды, а многократно. Ни в Библии, ни у Флавия эмоциональная реакция этой женщины на посланное ей свыше наказание, а также жесты и движения ее тела не упоминались, что, с одной стороны, затрудняло задачу художников, а с другой давало им определенную свободу выбора способов передачи «жизненных» деталей эпизода.

Иконография жены Лота в мировом искусстве и вариации этого мотива практически не исследованы. Но на основе даже поверхностного знакомства с массой сохранившихся изображений будет справедливо предположить, что выбор конкретных иконографических моделей в ту или иною эпоху определялся историческими обстоятельствами и социокультурной средой, обусловливавшими особенности творчества художников. От этого же зависела степень популярности названного эпизода у самих мастеров, а также у заказчиков и зрителей их произведений.

В данной статье впервые рассматривается проблема актуализации эпизода с превращением жены Лота в соляной столп в русской культуре Позднего Средневековья. Сделана попытка установить связь этой проблемы с происходившими в это время культурными трансформациями и историческими событиями. Нашими основными задачами являются реконструкция смысла и эмоционального содержания некоторых наиболее ярких из сохранившихся изображений жены Лота и анализ методов их художественного выражения в искусстве иконописи и фрески. Мы также попытаемся выявить особенности трактовки этого эпизода в западной и восточной христианской культуре Средневековья и раннего Нового времени. В частности, это касается изображения жестов Лотовой жены в тот момент, когда она преступает запрет оборачиваться назад и смотреть на гибнущий Содом.

Бегство семьи Лота из Содома в европейском искусстве Средневековья и раннего Нового времени

В искусстве Западной Европы можно обнаружить довольно много произведений, сюжетом которых является спасение семьи праведного Лота из горящего Содома. Это не только станковые картины и фресковые композиции, но и, что вполне закономерно, книжные миниатюры и гравюры начиная с работ средневековых анонимных мастеров. Среди художников, отдавших дань этому сюжету, были знаменитые мастера эпохи Возрождения: Беноццо Гоццоли (фреска «Пожар Содома» на кладбище Кампосанто в Пизе, конец 1460 – начало 1480-х гг.), Альбрехт Дюрер (картина «Бегство Лота с дочерьми из Содома», 1496 г., Национальная галерея, Вашингтон), Ганс Гольбейн Младший (медальон «Жена Лота», 1542–1543, Британский музей, Лондон), Паоло Веронезе (картина «Лот и его дочери бегут из Содома», 1585 г., Музей истории искусств, Вена) и др.

Изображения жены Лота в западноевропейском искусстве отличались значительным разнообразием. Подробное исследование этой иконографии не является целью данной статьи, поэтому ограничимся констатацией лишь нескольких важных моментов.

Фигура жены Лота, превращающейся в камень, могла быть включена в общую группу Лотовой семьи, бегущей из Содома (миниатюры немецких и французских иллюминированных рукописей, Б. Гоццоли, Г. Гольбейн). В таких композициях женщина лишь немного, на пару шагов отстала от остальных, обернулась и окаменела. В других произведениях (А. Дюрер, Веронезе, иллюстрации гравированных книг XVI в.) она изображена в виде маленькой фигурки, оставшейся далеко позади Лота и его дочерей и виднеющейся на фоне пылающего города. В большинстве случаев, независимо от общего композиционного решения, жена Лота представлена уже окаменевшей и выглядящей как мраморная статуя, изредка обнаженная, чаще – в одежде, напоминающей античные одеяния, закутанной в плащ либо же в средневековых или ренессансных нарядах европейских горожанок. Даже если Лотова жена на изображении похожа не на статую, а на человека из плоти и крови, она настолько бледна, что зрителю очевидно – эта женщина уже переступила черту, отделяющую жизнь от смерти. В средневековом и ренессансном искусстве было принято изображать тех, кого уже не было в живых, более бледными по сравнению с другими персонажами.

Некоторые изображения отличаются заметным своеобразием. Так, на миниатюре «Лот и его семья покидают Содом» французской пергаменной рукописи (ок. 1250 г., Художественный музей Генри Уолтерса, Балтимор) фигура Лотовой жены напоминает колоколоподобный столп, увенчанный поникшей женской головой с распущенными по плечам каштановыми волосами и в средневековом головном уборе. Иконографически близка к ней миниатюра «Жена Лота, превращенная в соляной столп» сефардского пергаменного сборника текстов, связанных с празднованием Песаха, так называемой «Сараевской Агады» (втор. пол. XIV в., Национальный музей, Сараево). Эта же, к тому времени уже архаичная, иконография была использована и в гравюре «Содом» Нюрнбергской хроники («Книга хроник с фигурами и картинами от начала мира») Хартманна Шеделя (первое издание – 1493 г.). В двух последних случаях фигура Лотовой жены находится в центре композиции, что встречается нечасто.

Европейские художники, кажется, не ставили перед собой специальной цели передать эмоции жены Лота композиционными и живописными средствами. Если у окаменевшей женщины и вскинуты руки, то это рефлекторный жест, которым обычно пытаются заслониться от слишком сильного огня. В некоторых композициях она простирает руки в сторону своей убегающей от пылающего города семьи. Как и в библейском рассказе, этому персонажу чаще всего отведено второстепенное место – на изображении этот мотив демонстрирует наказание за нарушение запрета на созерцание сакрального. Этот запрет и последствия его несоблюдения, согласно замечанию В.Н. Топорова, были известны в европейской культуре еще по античному мифу об Орфее, выводящем из ада Эвридику [1 с. 70].

Но в немецких иллюминированных манускриптах встречается еще один иконографический тип изображения Лотовой жены – в виде каменного бюста на античной колонне с базой и капителью. Этот тип вызывает ассоциации со средневековыми византийскими и западнохристианскими поясными изображениями восточных святых-столпников. Как и они, Лотова жена представлена с согнутыми в локтях и поднятыми чуть выше уровня плеч руками и раскрытыми к зрителю ладонями (например, «Speculum Humanae Salvationis» 1360 г. из Университетской и региональной библиотеки Дармштадта). Этот тип изображений связан с рукописями эсхатологического содержания «Зерцало человеческого спасения» (Speculum Humanae Salvationis) и имеет несколько иной смысловой оттенок. В него включено видение адского пламени, на которое устремлен взгляд окаменевшей женщины.

Лотова жена в русской иконописи второй половины XVI – первой половины XVII в.

Когда эпизод драматической гибели жены Лота появился в русском искусстве, не установлено. О степени его распространенности в иконописи и фресковых росписях византийского мира и средневековой Руси мы не можем судить с определенностью ввиду недостаточного количества дошедших до нас памятников той эпохи. Однако то, что он присутствовал в восточнохристианском искусстве, несомненно. Одним из ярких его художественных воплощений является мозаика XII в. из собора Рождества Богородицы в Монреале (Сицилия, Италия), выполненная, вероятнее всего, византийскими мастерами. В отличие от западноевропейской художественной традиции трактовка сюжета гибели Содома здесь имеет более отчетливо выраженный мортальный и эсхатологический оттенок – среди горящих развалин города изображено множество человеческих черепов, что вызывает ассоциации с геенной огненной. Крупная фигура жены Лота помещена в композиционный центр изображения и выложена кубиками смальты более светлого оттенка, чем остальные персонажи, что подчеркивает уже охватившее ее необратимое окаменение. Как и на большинстве других средневековых и ренессансных миниатюр, картин и гравюр, Лотова жена изображена здесь с руками, поднятыми на уровень груди с жестом, символизирующим испуг и желание защититься от ужаса увиденного.

Ввиду второстепенности мотива с женой Лота в сюжетно-образной системе русского средневекового искусства и сугубо сакральным характером русской иконы, предназначенной преимущественно для молитвы, его обособленных изображений, по-видимому, не существовало. Во второй половине XVI в., по мере развития повествовательной стороны иконописи, мотив включается в композицию икон «Троица в бытии» («Троица Ветхозаветная с деяниями») расширенной иконографии, в клеймах которых история о гостеприимстве Авраама продолжается историей спасения семьи Лота. Изображения в клеймах имели назидательную функцию и предполагали их рассматривание молящимся перед центральным образом иконы. Вероятно, введение в «Бытие Троицы» истории избавления праведника Лота и его дочерей от божьего гнева, обрушенного на Содом и Гоморру, было продиктовано необходимостью напоминания о благочестивом поведении христианина в ситуации ожидания Конца света и Страшного суда во второй половине царствования Ивана Грозного. С их приближением, вероятно, ассоциировалась опричнина, династический кризис, военные неудачи и экономический упадок в государстве [2 с. 356–411].

Одновременно, во второй половине XVI столетия в русском искусстве все заметнее становится влияние западноевропейской художественной культуры. Об этом мы можем судить не только по иконографическим новшествам, проявившимся в иконописи и книжной миниатюре, но и по обсуждению рамок иконописного канона на Стоглавом соборе 1551 г., и по делу дьяка Висковатого, выступившего ревнителем «старины» и противником чуждых, заимствованных из западного искусства «новин» в священных изображениях.

Возможно, в основе изображений Лотовой жены на иконах этого времени тоже был какой-то иноземный образец, выявить который нам пока не удалось. Сама трактовка женской фигуры здесь отличается от распространенных в европейском искусстве и описанных выше вариантов из сцен бегства семьи Лота на картинах, фресках, книжных миниатюрах и гравюрах. Она изображена с другим жестом – с высоко поднятыми над головой руками.

Жест «воздетых рук» хорошо известен в литургии восточного и западного христианства. Молитвенная поза с воздетыми руками, символизирующая мольбу о Господней милости и открытие души божественным благодеяниям, неоднократно упоминается в Священном Писании (Исх 9:29, 17:12; Пс 28:2; Ис 1:15; 1 Тим 2:8 и др.). Но, во-первых, в Писании – это исключительно мужской жест. Апостол Павел в Первом послании к Тимофею прямо указывает: «Итак желаю, чтобы на всяком месте произносили молитвы мужи, воздевая чистые руки без гнева и сомнения» (1 Тим 2:8). Во-вторых, руки в этом жесте разведены в стороны (знак открытия души небесам). Но Лотова жена на известных нам русских иконах второй половины XVI – первой половины XVII в. не просто поднимает руки – она их вскидывает. При этом они не разведены в стороны, а сомкнуты у нее над головой, и кисти их закрыты длинными рукавами одежды.

На иконе из Благовещенского собора в Сольвычегодске (Сольвычегодский музей, Инв. 344-ж) изображение гибели Содома и превращения жены Лота в соляной столп помещено в клейме 17. На иконе из Покровского монастыря в Суздале (Государственный Русский музей, Инв. ДРЖ-2138) – в клейме 14. Оба произведения созданы, предположительно, в 1580-е гг. На обоих из них Лотова жена представлена как главный герой эпизода. Она один на один оставлена с горящим городом и изображена окаменевшей с энергично вскинутыми вверх руками. Превратившаяся в соляной столп женщина, кажется, еще секунду назад в отчаянии сокрушалась гибелью родного гнезда и осознанием своей собственной погибели. Вероятно, этот вариант иконографии следует трактовать в эсхато-

логическом контексте Евангелия от Луки. В нем Христос, отвечая на вопрос учеников, говорит, что в день, когда явится Сын Человеческий, они должны вспоминать «жену Лотову» и не цепляться за прошлое и его ценности, а, руководствуясь своей верой, открыться душой грядущему (Лк. 17:32). Таким образом, изображение Лотовой жены с поднятыми руками является здесь не воплощением наказанного женского любопытства, а символом человека, колеблющегося между прелестями земного бытия и обещанным вечным блаженством на небесах и, к ужасу своему, потерявшего в этих колебаниях возможность обрести спасение. Высоко вскинутые руки ярко передают эмоциональный накал момента. Этот жест вызывает ассоциации с последней, запоздавшей и уже напрасной мольбой к Богу о прощении, но душа преступившей запрет женщины при этом закрыта (сомкнутые руки), а скрытые одеждой кисти говорят, что это не тот случай, когда к небу воздеваются «чистые» (в духовном смысле) длани, в движении которых, по мысли апостола Павла, нет ни гнева, ни сомнения.

Еще более сильным эмоциональным воздействием отличаются изображения, где процесс превращения не завершен – Лотова жена уже «остолбенела», но еще не совсем окаменела. Примерами таковых являются клейма московской иконы второй половины XVI в. (Государственная Третьяковская галерея, Инв. 27) и новгородской иконы первой половины XVII в. (Государственный русский музей, Инв. ДРЖ- 978).

Включение эпизода с женой Лота в программу икон «Троица Ветхозаветная с деяниями» и его эсхатологическая трактовка не случайны. Это дает возможность противопоставления праведного и неправедного выбора человека в условиях, когда Господь проявляет свой гнев, что, несомненно, было актуально в период ожидания последних времен. Во второй половине XVI в. почитание Троицы в целом получает отчетливо выраженный эсхатологический оттенок. Об этом свидетельствуют, в частности, росписи 1570-х гг. свода шатровой Троицкой церкви в государевой Александровской слободе, включающие сцены Страшного суда и посмертной судьбы грешников [3 с. 49–50].

Фреска Троицкого собора Данилова монастыря, 1668 г.

Эсхатологический смысл «Троицы» вновь был актуализирован в 60-е гг. XVII в., когда христианский мир опять жил ожиданиями конца света. Тогда один из наиболее ярких художественных обра-

зов Лотовой жены был создан выдающимся костромским мастером фресковой живописи второй половины XVII столетия Гурием Никитиным (Кинешемцевым) [4]. Как художник Гурий Никитин обладал уникальной для своего времени способностью передавать внутреннюю динамику сюжета. Изображение жены Лота – часть большой композиции «Спасение семьи Лота из горящего Содома», размещенной в середине второго яруса росписи на северной стене Троицкого собора Данилова монастыря в Переславле-Залесском.

В отличие от всех рассмотренных выше произведений в данном случае мы точно знаем не только имя автора фрески, но и время ее создания. В фонде Оружейной палаты РГАДА хранятся документы, связанные с работой артели Гурия Никитина в Троицком соборе[1]. На основе их информации мы можем установить, что роспись храма выполнялась в два этапа – в 1662 и 1668 гг. с перерывом на работу артели в кремлевском Архангельском соборе и церкви Василия Неокесарийского в Москве. Известно также, что официальным заказчиком работ выступал келарь Савва, еще до их окончания переведенный на келарскую же должность в кремлевский Чудов монастырь. Вместе с ним в Москве оказался и даниловский игумен Никита, возглавивший Чудову обитель.

Создание комплекса фресок совпадает по времени не только с очередным промежутком обострения ожиданий конца света и Страшного суда, но и с Большим Московским собором (1666–1667), на котором была решена судьба патриарха Никона и подвернуты резкому осуждению идеи старообрядцев, что послужило началом активной борьбы с «расколом». С Троицким Даниловым монастырем была связана судьба одного из выдающихся сторонников старой веры, Григория (Ивана) Неронова. Здесь в 1656 г. он, предположительно, принял тайный постриг, а после примирения с патриаршей церковью с сентября 1668 г. жил на «испытании» и даже около года, до самой своей смерти, игуменствовал [5].

Программа всей росписи Троицкого собора в целом раскрывает идею Боговоплощения и включает в себя Христологический цикл, Троичный цикл с историями Авраама и Лота, а также Апокалипсис и Второе пришествие Христово. Сюжет спасения семьи Лота является частью расширенного Троичного цикла, как и в иконах «Троица Ветхозаветная с деяниями». Этот цикл был написан мастерами артели Гурия Никитина по его «знаменам» в 1668 г. [6].

Анализ иконографии всей росписи Троицкого собора показывает, что, «сочиняя» свои композиции, Гурий Никитин активно поль-

[1] См.: РГАДА. Ф. 396 (Оружейная палата). Оп. 1. Ч. 9. Т. 1. Стлб. 11829. Л. 1–15; Оп. 1. Ч. 9 а. Т. 2. Стлб. 12585. Л. 8–9.

зовался популярной тогда у иконописцев гравированной Библией Николауса Иоанна Пискатора (Клауса Яна Фишера или Висхера) [7], но обращался и к старой русской иконописной традиции. При этом художник, что было свойственно и ему, и другим мастерам этого времени, переосмысливал иконографию имевшихся в его распоряжении «образцов» по-своему, в зависимости от того смысла, который он и его заказчики вкладывали в изображения сюжетов священной истории.

В Библии Пискатора Лотова жена изображена на двух гравюрах: со сценами бегства семьи Лота из горящего Содома, а также Лота, пирующего с дочерьми в пещере. В обоих случаях фигура несчастной женщины помещена на дальнем плане, спиной к зрителю, что, как мы показали выше, было традиционно для европейского искусства того времени.

На первой гравюре жена Лота изображена еще живой. Об этом нам говорят мягкие, как бы подвижные складки ее одежды и сложное, неустойчивое положение ног, характерное для только что развернувшегося назад человека. Ладонью правой, слегка согнутой в локте и приподнятой над головой рукой она прикрывает лицо от жара пламени пылающего города, страшная гибель которого всецело завладела ее вниманием. Левая рука опущена вниз – в ней женщина держит большой узел с вещами.

На второй гравюре Лотова жена представлена остолбеневшей и окаменевшей. Складки ее одеяния безжизненно висят, вызывая ассоциации с надгробной статуей. Согнутые в локтях руки скорбно сложены на груди. Но в обоих случаях это второстепенный персонаж, который должен своим драматизмом подчеркнуть радость спасения, дарованную небесами всем остальным членам Лотовой семьи.

У Гурия Никитина, напротив, жена Лота – героиня своей собственной истории, выведенная художником на первый план. Он разделил эпизод бегства семьи Лота на две части. Гибель Лотовой жены изображена в центре композиции с наказанием Содома и Гоморры. Подобное можно увидеть и в клеймах икон второй половины XVI – первой половины XVII в., о которых шла речь выше, но здесь – не поле иконы, разбитое на отделенные друг от друга рамками прямоугольники, а непрерывная полоса фресок, где сюжеты перетекают один в другой, сливаясь в единое действо. Однако художник композиционно отсекает жену Лота от прошлого и будущего. Отставшая от своей праведной семьи женщина оказывается в прямом смысле между двух огней: слева от нее – уничтожаемый ангелами Содом, справа – пылающая Гоморра. Наша героиня еще не окаменела. Складки одежды сохраняют мягкость и гибкость,

не повторяя жесткие заломы находящихся позади ее фигуры «горок», но ткань уже приобрела оттенок «земного праха», и на ней словно играют отблески близких пожарищ. Лицо женщины еще не обрело бледность – оно прописано с теми же «оживками», что и у других персонажей. Дополнительным напоминанием о близком и неминуемом «остолбенении» служит возвышающаяся перед ней столпообразная башня крепости города Содома.

Вскинутые руки Лотовой жены согнуты в локтях и лишь слегка подняты над головой. В целом их рисунок напоминает жест руки этого же персонажа на гравюре Библии Пискатора. Но на фреске Троицкого собора рук две, они сомкнуты, и это жест не защиты, а горечи и отчаяния. В нем нет мольбы, только потрясение происходящим. Так художник передал состояние человека, который не смог преодолеть себя и отказаться от того, что оставалось для него дорого, и ради этого пренебрег высшим запретом.

Сам момент запрета художник изобразил на противоположной, южной стене в композиции «Спасение ангелами семьи Лота». Лот с женой и дочерьми идут, ведомые двумя ангелами, один из которых жестом руки с поднятым вверх перстом увещевает мать семейства не оглядываться назад. Она уже обернулась, но еще не к горящему городу, а к своему спасителю и слушает его, благоговейно прижав правую руку к груди. Примечательно, что в этой сцене на голове жены Лота белый плат – символ праведной души. В таком же головном уборе в других композициях изображена Сара, имевшая прямое и кровное отношение к истории Боговоплощения. Возможно, художник хотел этим подчеркнуть, сколь тонка грань, отделяющая праведные помыслы от неправедных поступков.

В композиции превращения в соляной столб, как и на иконах предшествующего столетия, жена Лота представлена в платье, длинные рукава которого полностью закрывают кисти рук. Здесь она уже не праведница, а грешница, пренебрегшая запретом небес, и не может «беседовать» ладонями и перстами ни с высшими силами, ни со зрителями.

В отличие от клейм икон, где сам размер изображения не предполагал подробной детализации и черты лица Лотовой жены были лишь намечены, на фреске ее лик тщательно прописан. Эта женщина красива особой иконописной красотой, но в отличие от образов святых ее лицо не безмятежно. Брови приподняты как бы в изумлении и гневе. Она не может смириться с тем, что город, где прошла вся ее жизнь, должен погибнуть. По мнению Л.А. Черной, во второй половине XVII в. формируется феномен открытости человека, которая характеризуется непредсказуемостью, динамичным поиском сути человеческого бытия, его ценностей и цели. В процессе этого

поиска сам человек может как воспарять духом к небесам, так и опускаться в темные глубины своего сознания [8 с. 124]. Лотова жена в трактовке ее образа Гурием Никитиным предстает одним из символов этой новой для русской культуры открытости характера.

Женская фигура в обрамлении драматических сцен гибели Содома и Гоморры буквально притягивает взор зрителя – подчеркнем, что композиция находится в центре стены, где ее невозможно не увидеть. Художник не только передает эмоции персонажа, но и стремится вызвать соответствующие эмоции зрителя, навести его на размышления о драматизме духовного выбора между прошлым и будущим, когда в определенных обстоятельствах спасение собственной души становится не просто абстрактным моральным долгом доброго христианина, а насущной необходимостью. Перед этим непростым выбором в условиях церковной реформы, проводившейся в канун ожидаемого конца света, оказались все современники Гурия Никитина, в том числе и он сам. Возможно, поэтому безымянная Лотова жена была превращена им в одного из главных героев повествования о разнице в судьбе населения грешных городов и избранного Богом праведника. И для передачи ее эмоционального состояния был использован весь арсенал художественных средств, находившихся в распоряжении иконописца второй половины XVII в.

Заключение

Изображение сцены превращения жены Лота в соляной столп было более характерно для западного христианского искусства Средневековья и раннего Нового времени. Там ее иконография отличалась заметным разнообразием. При этом художники в целом следовали букве Священного Писания и не добавляли образу женщины, наказанной за нарушение высшего запрета, дополнительных эмоциональных характеристик. Часто она изображалась спиной к зрителю. Если она все же развернута к зрителям лицом, то выражение его оказывалось нейтральным. Жесты рук, обращенных к уходящей с ангелами семье либо приподнятых на уровень груди или головы, скорее рефлекторны и не имеют никакой психологической коннотации. Вскинутую вверх над головой руку можно увидеть в книжной гравюре раннего барокко (например, в Библии Пискатора). Этот жест тоже можно трактовать как рефлекторный (Лотова жена заслоняет ладонью лицо от яркого света и жара огня) с оттенком свойственной барокко экзальтации. Позже европейские художники нашли поднятой руке обернувшейся в сторону Содома

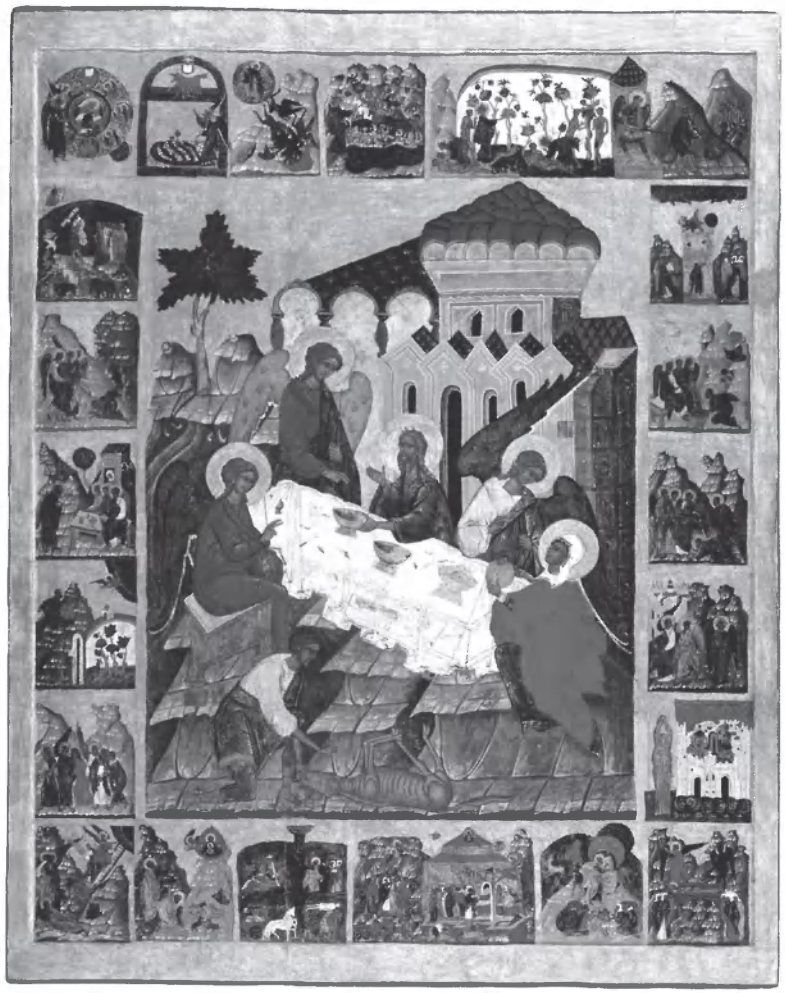
женщины более полезное применение – ей она придерживает кувшин (например, на известной гравюре Густава Доре) или узел с вещами, который несет на голове.

В русском средневековом искусстве изображения Лотовой жены, по-видимому, были довольно редки и в известных нам образцах ограничены хронологически временем второй половины XVI–XVII вв. Актуализация этого мотива в ту эпоху была вызвана определенными историческими обстоятельствами и настроениями социума, пребывавшего в ожидании конца света. В отличие от европейского искусства его отдельные изображения были невозможны – мотив включался либо в контекст деяний Троицы Ветхозаветной в иконах, где центральное изображение Троицы было обрамлено сюжетными клеймами, либо во фресковую роспись храма. Сцена имеет отчетливо выраженный эсхатологический смысл – судьба Лотовой жены должна была служить напоминанием о необходимости праведного выбора и следования заповедям для тех, кто надеется спасти свою душу в наступающие последние времена. Изображение Лотовой жены с поднятыми руками является здесь не воплощением наказанного женского любопытства, согласно трактовке Иосифа Флавия, а символом христианина, колебавшегося между ценностями земными и небесными и внезапно для себя теряющего не только жизнь, но и возможность спасения души. Эмоциональная напряженность момента и его смысл, наряду с другими художественными приемами, передается изображением жеста вскинутых и сомкнутых над головой рук, кисти которых скрыты длинными рукавами одежды.

В русском искусстве второй половины XVI – XVII в. существовало два варианта иконографии Лотовой жены, превращающейся в соляной столп: еще живой, но уже остолбеневшей в отчаянии, а также в виде каменной статуи с поднятыми руками. Вероятно, изображение жены Лота еще не окаменевшей казалось современникам довольно сомнительным и не приветствовалось патриаршей церковью, поэтому оно оказывалось более редким. Отметим, что одна из икон, включавшая клеймо с подобной иконографией, была обнаружена в старообрядческой моленной г. Судиславля Костромской губернии (Государственный Русский музей, Инв. ДРЖ-978). В последующее время в иконописи воспроизводились (и воспроизводятся сейчас) образы Лотовой жены, уже ставшей каменным столпом, в виде статуи со вскинутыми руками.

1. Содом. Гравюра Нюрнбергской хроники. 1493 г.

2. Превращение Лотовой жены в соляной столп.
Мозаика собора Рождества Богородицы в Монреале. XII в.



3. Троица Ветхозаветная с деяниями.
Икона из Благовещенского собора в Сольвычегодске.
1580-е гг.

4. Троица Ветхозаветная с деяниями.
Икона из Покровского монастыря в Суздале.
1580-е гг.

5. Спасение семьи Лота.
Гравюра Библии Пискатора. Издание 1674 г.

6. Лот с дочерьми.
Гравюра Библии Пискатора. Издание 1674 г.

7. Превращение жены Лота в соляной столп. Фреска Троицкого собора Данилова монастыря в Переславле-Залесском. *Гурий Никитин с артелью*. 1668 г.

Литература

1. *Топоров В.Н.* Лот // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. М.: Российская энциклопедия, 1997. С. 70–71.
2. *Юрганов А.Л.* Категории русской средневековой культуры. М.: МИРОС, 1998. 448 с.
3. *Сарабьянов В.Д.* Программа росписи Покровского шатра Александровской слободы // Александровская слобода: Материалы научно-практической конференции. Владимир: Золотые ворота, 1995. С. 39–53.
4. *Брюсова В.Г.* Гурий Никитин. М.: Изобразительное искусство, 1982. 272 с.
5. *Свирелин А.И.* Сведения о жизни архимандрита Переславского Данилова монастыря Григория Неронова // Труды Владимирской ученой архивной комиссии. Владимир: Типо-литография губернского правления, 1904. Т. 6. С. 1–47.
6. *Сукина Л.Б.* Троицкий собор Данилова монастыря в Переславле-Залесском. М.: Северный паломник, 2002. 72 с.

7. *Гамлицкий А.В.* Западноевропейские лицевые Библии в России XVII–XVIII вв.: Владельцы и формы бытования // Филевские чтения–6: Тезисы научной конференции. М.: ЦМДРК и И им. А. Рублева, 1999. С. 12–15.
8. *Черная Л.А.* Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. М.: Языки русской культуры, 1999. 288 с.

References

1. Toporov VN. Lot. V: *Myths of the peoples of the world. Encyclopedia*. 2 vol. Vol. 2. Moscow: Rossiiskaya entsiklopediya Publ.; 1997. p. 70-1. [In Russ.]
2. Yurganov AL. Categories of Russian medieval culture. Moscow: MIROS, 1998. 448 p. [In Russ.]
3. Sarabianov VD. The program of the hip roof painting in the Pokrov Church in Aleksandrovskaya Sloboda. V: *Aleksandrovskaya Sloboda: Proceedings of Scientific Practice Conference*. Vladimir: Zolotye vorota Publ.; 1995. p. 39-53. [In Russ.]
4. Briusova VG. Guriy Nikitin. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ.; 1982. 272 p. [In Russ.]
5. Svirelin AI. Knowledge about the Life of Grigory Neronov, biography, the Archimandrite of the Danilov Monastery of Pereslavl. V: *Proceedings of Vladimir Scientist Archive Commission*. Vladimir: Tipo-litografiya gubernskogo pravleniya Publ.; 1904. Vol. 6. p. 1-47. [In Russ.]
6. Sukina LB. Trinity Cathedral of the Danilov Monastery in Pereslavl-Zalessky. Moscow: Severnyi palomnik Publ.; 2002. 72 p. [In Russ.]
7. Gamlitskii AV. Western European Illustrated Bibles in Russia of the 17th – 18th centuries. Its owners and forms of existence. V: *Fili Scientific Conference 6. Theses*. M.: TsMDRK i I im A. Rubleva Publ.; 1999. p. 12-5. [In Russ.]
8. Chernaia LA. Russian Culture of the Transition from the Middle Ages to the New Times. Moscow: Yazyki russkoi kul'tury Publ.; 1999. 288 p. [In Russ.]

Информация об авторе

Людмила Б. Сукина, доктор исторических наук, доцент, Институт программных систем РАН, Россия; 152021, Россия, Ярославская обл., Переславский р-н, с. Веськово, ул. Петра Первого, д. 4 «а»; lbsukina@gmail.com

Information about the author:

Liudmila B. Sukina, Dr. of Sci. (History), associate professor, The Program Systems Institute of RAS, Russia; bld. 4 "a", Petra Pervogo st., village Veskovo, Pereslavl-Zalessky dist., Yaroslavl reg., 152025; lbsukina@gmail.com