

ВЕСТНИК
РГУ

Литературоведение
Языкознание
Культурология

Academic Journal
RSUH / RGGU Bulletin

Literary Theory •
Linguistics • Cultural Studies

4 2023



ISSN 2686-7249

ВЕСТНИК РГГУ

Серия

«Литературоведение.
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

RSUH/RGGU BULLETIN

“Literary Theory.
Linguistics. Cultural Studies”
Series

Academic Journal

Основан в 1996 г.
Founded in 1996

4
2023

VESTNIK RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series
Academic Journal

There are 10 issues of the journal a year.

Founder and Publisher: Russian State University for the Humanities (RSUH)

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is included: in the Russian Science Citation Index; in the List of leading scientific journals and other editions for publishing PhD research findings.

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

10.01.00 Philology:

10.01.01 Russian literature

10.01.03 Foreign literature

10.01.08 Literary Theory. Textology

10.01.09 Folkloristics

10.02.00 Linguistics:

10.02.14 Classical philology, Byzantine and Modern Greek Studies

10.02.01 Russian language

10.02.02 Languages of the Russian Federation

10.02.19 Theoretical linguistics

10.02.20 Historical-comparative, typological and contrastive linguistics

24.00.00 Culturology:

24.00.01 Cultural history and theory

24.00.03 Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects

Goals of the journal: Presentation of the results of the latest researches in the field of philology, linguistics and culturology, which have an unquestionable theoretical and practical value and are promising for the development of research in these fields of knowledge.

Advancement of empirically oriented linguistic research and high-quality studies of Russian, languages of the Russian Federation, and languages of the world within a variety of theoretical frameworks and in comparative, historical and typological perspectives.

Objectives of the journal: implementation and development of expertise of scientific articles taking into account the dominance of modern interdisciplinary and integrated approaches; presentation of the most significant achievements important for the development of science and capable of being introduced into the educational process as examples of correct scientific work; attraction of new authors, researchers, showing high theoretical culture and undeniable scientific achievements; strengthening the interaction of academic and university science; translation of scientific experience between generations and between institutions.

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Culturology" Series is registered by Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Certificate on registration: PI No. FS77-61883 of 25.05.2015

Changes were made to the record of media registration in connection with the name change, renaming of the founder, clarification of the subject – registration number FS77-74270 of 09.11.2018

Editorial staff office: 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047

e-mail: antonov-dmitriy@list.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология» включен: в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ); в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

10.01.00 Литературоведение:

10.01.01 Русская литература

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)

10.01.08 Теория литературы. Текстология

10.01.09 Фольклористика

10.02.00 Языкознание:

10.02.14 Классическая филология, византийская и новогреческая филология

10.02.01 Русский язык

10.02.02 Языки народов Российской Федерации

(с указанием конкретного языка или языковой семьи)

10.02.19 Теория языка

10.02.20 Сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание

24.00.00 Культурология:

24.00.01 Теория и история культуры

24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов

Цель журнала: представление результатов новейших исследований в области литературоведения, языкознания и культурологии, имеющих несомненное теоретическое и практическое значение и перспективных для развития исследований в этих областях знания. Продвижение эмпирически ориентированных исследований по русскому языку, языкам Российской Федерации и языкам мира в рамках разнообразных теоретических подходов и в сопоставительной, исторической и типологической перспективе.

Задачи журнала: осуществление и развитие экспертизы научных статей с учетом господства современных междисциплинарных и комплексных подходов; представление наиболее значимых достижений, важных для развития науки и способных быть внедренными в образовательный процесс как примеры правильной научной работы; привлечение новых авторов, исследователей, показывающих высокую теоретическую культуру и неоспоримые научные достижения; усиление взаимодействия академической и университетской науки; трансляция научного опыта между поколениями и между институтами.

Журнал принимает к публикации оригинальные статьи, комплексные исследования российских и зарубежных авторов, ранее не публиковавшиеся научные доклады.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-61883 от 25.05.2015 г. В запись о регистрации СМИ внесены изменения в связи с изменением названия, переименованием учредителя, уточнением тематики – регистрационный номер ПИ № ФС77-74270 от 09.11.2018 г.

Адрес редакции: 125047, Москва, Миусская пл., 6
электронный адрес: antonov-dmitriy@list.ru

Founder and Publisher
Russian State University for the Humanities (RSUH)

Editor-in-chief

P.P. Shkarenkov, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Editorial Board

D.I. Antonov, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

P.M. Arkadiev, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Slavic Studies RAS/Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor*)

O.L. Akhunova, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

S.I. Baranova, Dr. of Sci. (History), The Moscow State Integrated Art and Historical Architectural and Natural Landscape Museum-Reserve, Moscow, Russian Federation

L.V. Belovinskiy, Dr. of Sci. (History), professor, Moscow State Art and Cultural University, Moscow, Russian Federation

V.V. Gudkova, Dr. of Sci. (art studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

N.P. Grintser, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Yu.V. Domanskiy, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

A.V. Dybo, RAS corr. memb., Dr. of Sci. (Philology), professor, Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation

I. Rzepnikowska, Dr. of Sci. (Philology), Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland

G.I. Zvereva, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (*deputy editor*)

I.I. Isaev, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

G.I. Kabakova, Dr. of Sci. (Philology), Universite de Paris-Sorbonne, Paris, France

N.V. Kapustin, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation

V.I. Kimmelman, Ph.D., Bergen University, Bergen, Norway

J.D. Clayton, Ph.D., University of Ottawa, Ottawa, Canada

I.V. Kondakov, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

G.Ye. Kreidlin, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

L.I. Kulikov, Cand. of Sci. (Philology), PhD, Ghent University, Ghent, Belgium

M.N. Lipovetskiy, Dr. of Sci. (Philology), professor, University of Colorado, Boulder, USA

D.M. Magomedova, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

- I.V. Morozova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.G. Mostovaya*, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Podlesskaya*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Polovinkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- E.Yu. Protasova*, Dr. of Sci. (pedagogy), University of Helsinki, Helsinki, Finland
- R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- J. Sadowski*, Dr. of Sci. (History), Jagellonian University, Krakow, Poland
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- Ya.G. Testelets*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Togoyeva*, Dr. of Sci. (History), Institute of General History RAS, Moscow, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.A. Kholikov*, Dr. of Sci. (Philology), Moscow State Lomonosov University, Moscow, Russian Federation
- O.B. Khristoforova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Yatsenko*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Executive editor

D.I. Antonov, Dr. of Sci. (History), professor, RSUH

Учредитель и издатель
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

П.П. Шкаренков, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Редакционная коллегия

Д.И. Антонов, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

П.М. Аркадьев, доктор филологических наук, Институт славяноведения РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

О.Л. Ахунова, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

С.И. Баранова, доктор исторических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Л.В. Беловинский, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

В.В. Гудкова, доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация

Н.П. Гринцер, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ю.В. Доманский, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

А.В. Дыбо, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, профессор, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

И. Жетниковска, доктор филологических наук, Университет Николая Коперника, Торунь, Республика Польша

Г.И. Зверева, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (*заместитель главного редактора*)

И.И. Исаев, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Г.И. Кабакова, доктор филологических наук, университет Сорбонны, Париж, Франция

Н.В. Капустин, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация

В.И. Киммельман, PhD, Берген, Королевство Норвегия

Д.Д. Клейтон, доктор филологических наук, Оттавский университет, Оттава, Канада

И.В. Кондаков, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Г.Е. Крейдлин, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

- Л.И. Куликов*, кандидат филологических наук, PhD, Гентский университет, Гент, Королевство Бельгия
- М.Н. Литовецкий*, доктор филологических наук, профессор, Университет Колорадо Болдер, США
- Д.М. Магомедова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.В. Морозова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.Г. Мостовая*, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.Ю. Неклюдов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Подлесская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Половинкина*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Е.Ю. Протасова*, доктор педагогических наук, Хельсинкский университет, Хельсинки, Финляндская Республика
- Р.И. Розина*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Я. Садовский*, доктор исторических наук, Ягеллонский университет, Краков, Республика Польша
- А.Ю. Сорочан*, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация
- Я.Г. Тестелец*, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Тогоева*, доктор исторических наук, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Российская Федерация
- В.И. Тюпа*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.А. Холиков*, доктор филологических наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Б. Христофорова*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.О. Шайтанов*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.А. Яценко*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ответственный за выпуск

Д.И. Антонов, доктор исторических наук, профессор (РГГУ)

CONTENTS

Studies in Cultural History

Igor E. Surikov

The early historian Xanthus of Lydia.

Some issues regarding biography and creative work 10

Mikhail R. Maizuls

The rhythms of evil in the 14th century English Psalter. 29

Dmitrii I. Antonov

The halo appearing and disappearing.

Semiotics of images in Russian iconography 55

Liudmila B. Sukina

Big altar cross in Russia in the 17th – 18th centuries 73

Olga A. Kuznetsova

Scenes of violence on 18th – 19th centuries painted tiles 88

Nikita V. Petrov

Singers of epic tales. Scenarios of gaining mastery 100

“The New Art” and Culture of the 20th century

Sergei S. Avanesov

Attempt to escape. “Knife in the Water” by Roman Polanski 117

СОДЕРЖАНИЕ

Культурно-исторические исследования

<i>Игорь Е. Суриков</i> Ранний историк Ксанф Лидийский: некоторые проблемы биографии и творчества	10
<i>Михаил Р. Майзульс</i> Ритмы зла в английской Псалтири XIV в.	29
<i>Дмитрий И. Антонов</i> Нимб появляющийся и исчезающий: семиотика образов в русской иконописи	55
<i>Людмила Б. Сукина</i> Большой выносной крест в России XVII–XVIII вв.	73
<i>Ольга А. Кузнецова</i> Сцены насилия на расписных изразцах XVIII–XIX вв.	88
<i>Никита В. Петров</i> Эпические сказители: сценарии обретения мастерства	100

«Новое искусство» и культура XX века

<i>Сергей С. Аванесов</i> Попытка к бегству: «Нож в воде» Романа Полански	117
--	-----

УДК 930.1

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-4-10-28

Ранний историк Ксанф Лидийский: некоторые проблемы биографии и творчества

Игорь Е. Суриков

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

Аннотация. Статья посвящена видному представителю раннего греческого историописания Ксанфу Лидийскому, жизнь и наследие которого изучались крайне недостаточно; соответственно, с ним связано немало нерешенных пока проблем, в том числе в области хронологии. В частности, есть разные мнения относительно времени его жизни, и поэтому неясно, он ли повлиял на Геродота, или наоборот. Одной из причин такого положения вещей, безусловно, является фрагментарная сохранность их сочинений, из которых ни одно не дошло полностью. Однако имеющихся в нашем распоряжении фрагментов этих текстов в совокупности немало, и содержащаяся в них информация дает почву для ответственных суждений по многим сюжетам. В статье приводятся аргументы в пользу того, что Ксанф был старшим современником Геродота и влияние исходило с его стороны. Рассматриваются черты сходства между сочинениями двух вышеупомянутых историков.

Ключевые слова: раннее греческое историописание, Ксанф Лидийский, Лидия, Персия, фрагменты, хронология, новеллы, Гераклиды, Геродот

Для цитирования: Суриков И.Е. Ранний историк Ксанф Лидийский: некоторые проблемы биографии и творчества // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 4. С. 10–28. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-4-10-28

The early historian Xanthus of Lydia. Some issues regarding biography and creative work

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 deals with a prominent representative of early Greek historical writing, Xanthus of Lydia, whose life and legacy have been studied extremely insufficiently; correspondingly, a number of issues still unsolved is connected with him, chronological ones among them. In particular, there are various opinions as to the time of his life, and so it is not clear whether he influenced Herodotus or *vice versa*. One of the reasons for that is certainly the fragmentary preservation of their writings, none of which has survived in full. However, the fragments of those texts that we have at our disposal are in the aggregate numerous, and the information they contain provides a basis for responsible judgments on many subject-plots. The article provides arguments, according to which Xanthus was Herodotus' elder contemporary and the influence came from him. Common features between the two above-mentioned historians are analyzed.

Keywords: early Greek historical writing, Xanthus of Lydia, Lydia, Persia, fragments, chronology, novels, Heraclidae, Herodotus

For citation: Surikov, I.E. (2023), "The early historian Xanthus of Lydia. Some issues regarding biography and creative work", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 4, pp. 10–28, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-4-10-28

Если литература о Геродоте и Фукидиде совершенно необъятна, то их предшественники на поприще историописания чрезвычайно редко привлекают к себе внимание специалистов и, можно сказать, находятся в незаслуженном пренебрежении (вплоть до того, что многие гуманитарии даже не знают об их существовании и всерьез считают, будто первый исторический труд в Элладе написал Геродот). Одной из причин такого положения вещей, безусловно, является фрагментарная сохранность их сочинений, из которых ни одно не дошло полностью. Но имеющихся в нашем распоряжении фрагментов этих текстов в совокупности очень немало (например, от Гекатея Милетского их осталось около 400, от Гелланика Лесбосского – более 200, от Ферекида Афинского – почти 200), и содержащаяся в них информация дает почву для ответственных суждений по многим сюжетам.

Пренебрежение, о котором шла речь, в полной мере ощутил автор этих строк, работая над книгой о древнейших греческих историках¹. Не говорим уже об отечественной историографии, в которой, называя вещи своими именами, многие вопросы освещены скудно; но и на Западе последнее по времени обобщающее исследование монографического формата по данной проблематике является весьма давним. Это работа Л. Пирсона «Ранние ионийские историки» [Pearson 1975]; ссылаемся на доступное нам переиздание, впервые же она увидела свет в 1939 г. Она к тому же имеет скорее очерковый характер и не претендует на изучение феномена во всей его полноте: в ней наличествуют главы только о четырех историках, в число которых, к счастью, вошел (наряду с Гекатеєм, Геллаником и Хароном Лампсакским) также и тот, который интересует нас здесь и имя которого вынесено в заголовок статьи [Pearson 1975, pp. 109–138].

Разумеется, «предтечи» Геродота упоминаются в общих трудах по истории античной исторической мысли (один из относительно недавних примеров [Lendle 1992, SS. 25–28] – глава о Ксанфе Лидийском), но это, как правило, именно только упоминания, изредка – с кратчайшими характеристиками. Много говорится о первых историках в фундаментальном, достаточно новом двухтомном издании Р. Фаулера «Ранняя греческая мифография» [Fowler 2007; Fowler 2013]; но вот как раз о Ксанфе там ничего нет, поскольку он не занимался мифографическими сюжетами.

Вообще говоря, этот последний предстает перед нами как автор, который, судя по всему, завершает ионийскую историографическую традицию вместе с Геродотом². О близости Ксанфа к Геродоту, нужно сказать, нередко пишут (например [Mehl 2004]), указывая, что лидиец как писатель и ученый из всех мастеров историописания, относящихся к этой группе, имеет наибольшее сходство с великим галикарнасцем. Вопрос ставится и так: кто из двоих на кого повлиял? Но ответ в данном случае зависит от решения проблемы хронологического приоритета: появились ли сочинения Ксанфа раньше или позже «Истории» Геродота, которая, согласно *communis opinio*, была опубликована около 425 г. до н. э.³

¹ Суриков И.Е. «Праотцы истории»: Древнейшие представители античной исторической науки. Т. 1–2. СПб.: Гуманитарная академия (в печати).

² О Геродоте как завершителе ионийской традиции историописания (и Фукидиде как зачинателе новой, аттической) см. [Суриков 2016].

³ Высказывались, впрочем, и «еретические» мнения о завершении работы Геродота над своим трудом в 410-х гг. до н. э. [Fornara 1971] или даже в самом конце V в. до н. э. [Irwin 2021], но они не выглядят убедительными.

А вот тут как раз единства среди ученых нет. Великий Якоби, которому мы обязаны наиболее полным сводом фрагментов Ксанфа (и свидетельств о нем), датировал творчество этого историка так: «после 425 г.?»⁴. Таким образом, Ксанф, по его мнению, работал позже, чем Геродот (хотя обратит внимание на знак вопроса, демонстрирующий, что полной уверенности в своей правоте Якоби не питал). С другой стороны, Л. Пирсон, О. Лендле склонялись к тому, чтобы считать Ксанфа автором первой половины V в. до н. э. и, стало быть, предшественником Геродота [Pearson 1975, pp. 116–117; Lendle 1992, SS. 25–28]; впрочем, они тоже оговаривали, что эта датировка является сугубо предположительной. Нам она представляется слишком ранней, в то время как датировка Якоби – слишком поздней. Впрочем, не будем предвосхищать результаты исследования; нам как раз предстоит рассмотреть сейчас этот круг вопросов.

Вначале укажем, что вышеупомянутые общие черты между Ксанфом и Геродотом обнаруживаются уже в их происхождении. Биографических данных о Ксанфе, вообще говоря, имеется весьма мало; но нельзя не отметить, что статья о нем в лексиконе «Суда» (Suid. s.v. Ξάνθος Κανδαύλου = Xanth. FGrHist. 765. T1a) начинается словами: «Ксанф, сын Кандавла. Лидиец из Сард, историк, живший⁵ во времена падения Сард. “Лидийские дела”, 4 книги».

Имя отца Ксанфа – Кандавл, – несомненно, действительно является лидийским. Согласно Геродоту, так звали последнего царя Лидии из династии Гераклидов (Herod. I. 7 sqq.), убитого первым Мермнадом – Гигесом⁶. Возможно, историк возводил свою родословную именно к Гераклидам; не случайно, как мы увидим ниже, он в своем главном труде довольно много говорил о представителях этой династии, в отличие от Геродота, который упомянул ее лишь мимоходом и сосредоточился на Мермнадах. В любом случае, сам Ксанф уже носил чисто греческое имя и писал, как известно, по-гречески. Видимо, он происходил из рано эллинизовавшейся лидийской семьи. В этом он, конечно, схож с тем же Геродотом, семья которого, как видно по именам его отца Ликса и дяди Паниасида, была, в сущности, рано эллинизовавшейся карийской [Суриков 2022] или смешанной карийско-греческой.

⁴Jacoby F. Die Fragmente der griechischen Historiker (F Gr Hist). Tl. 3: Geschichte von Staedten und Voelkern (Horographie und Ethnographie). C. Autoren ueber einzelne Laender. Nr. 608a–856 (Bd. 2: Illyrien – Thrakien, Nr. 709–856). Leiden: Brill, 1958. S. 750.

⁵Или «родившийся» (в оригинале – γεγονώς). См. ниже.

⁶О Гигесе и Мермнадах см. [Roosevelt 2009].

Также и Ксанф, возможно, был выходцем из смешанного греко-лидийского семейства. Как Геродот вырос в карийском квартале эллинского Галикарнаса, так Ксанф, наверное, в эллинском квартале лидийских Сард. Этих пестрых, шумных, разноязычных, пышных, роскошных Сард, которые еще в архаическую эпоху восточными греками воспринимались как Город по преимуществу, как «тогдашний Париж» (такая картина вырисовывается, например, из некоторых стихов Сапфо: Sapph. fr. 39, 96, 98, 132 Lobel–Page).

Впрочем, был ли Ксанф обязательно уроженцем именно Сард – все-таки с полной уверенностью утверждать мы не можем. В «Суде» об этом написано без сомнения, как о чем-то само собой разумеющемся. Однако к византийскому времени уже вполне мыслить по модели «раз лидиец, – значит, из Сард». А вот Страбон, по времени жизни куда более близкий к Ксанфу, выражается гораздо осторожнее: «А Ксанфа, древнего историка, называют лидийцем, но из Сард ли он – мы не знаем» (Strab. XIII. 4. 9, p. 628 = Xanth. FGrHist. 765. T2).

Обратимся теперь к хронологическим вопросам. Сразу обращает на себя внимание то, что в вышеприведенном свидетельстве T1a из «Суды» содержится грубейшая хронологическая ошибка, касающаяся времени жизни Ксанфа. Там сказано, что историк был $\gamma\epsilon\upsilon\omicron\nu\acute{o}\varsigma$ во времена падения Сард. Касательно двусмысленности такой формулировки (перфектные формы глагола $\gamma\acute{\iota}\nu\omicron\mu\alpha\iota$ могли относиться и ко времени рождения персонажа, и ко времени какого-нибудь «главного» события в его жизни, знаменовавшего его акме) мы писали в другой связи [Суриков 2021, с. 850]. Но, как бы ни понимать здесь $\gamma\epsilon\upsilon\omicron\nu\acute{o}\varsigma$ – как «живший» или как «родившийся», – всё равно ничего не выходит, если под падением Сард имеется в виду взятие города Киром Великим в 546 г. до н. э. Во фрагментах Ксанфа встречаются упоминания об Артаксерксе I (Xanth. FGrHist. 765. F12) и о философе Эмпедокле (Xanth. FGrHist. 765. F33; о последнем у него даже имелось специальное сочинение), что исключает любые датировки творчества историка, уводящие в VI в. до н. э., и заведомо переносит его в более позднее время, в следующее столетие, причем даже отнюдь не в его начало, а, как минимум, в середину. Артаксеркс I правил в 464–424 гг. до н. э.; более того, смерть Эмпедокла традиционно датируют временем ок. 430 г. до н. э., а труд о нем вряд ли был написан Ксанфом ранее кончины философа.

Также следует помнить, что Дионисий Галикарнасский, разделяя древнейших историков на две группы – старшую и младшую, относит Ксанфа Лидийского ко второй из них, представители которой названы им «немного более старшими по сравнению с пело-

поннесскими событиями⁷, но дожившими до поколения Фукидида» (Dion. Hal. De Thuc. 5 = Xanth. FGrHist. 765. T4). Это в высшей степени согласуется с тем фактом, что Ксанф еще писал около 430-х гг. до н. э. Таким образом, перед нами современник Геродота, который, скорее всего, был несколько старше его.

Как же появилась столь вопиющая несообразность – ложная связь историка со временем взятия Сард? У нас относительно этого есть только одно предположение. Было ведь и еще одно взятие Сард – греками, участниками Ионийского восстания, в начале 490-х гг. до н. э. Оно, правда, было временным, да и неполным (на акрополе удержался персидский гарнизон [Hyland 2019, S. 153]), но тем не менее все-таки имело место. Допускаем, что именно тогда появился на свет Ксанф (в таком случае *γεγονός* в «Суде» следует однозначно понимать как «родившийся») и об этом где-то было написано, но на определенном этапе трансляции данной нарративной традиции произошла путаница и начали ошибочно считать, что речь идет о более известном взятии города Киром. Если наше рассуждение верно и Ксанф родился в начале V в. до н. э., то мы и с этой стороны имеем старшего современника Геродота, близкого по возрасту, например, к Гелланику (появившемуся на свет в 496 г. до н. э.).

Ложное представление о Ксанфе как писателе, жившем в VI в. до н. э., повлекло за собой определенные последствия. Вот что читаем в другой статье «Суды», посвященной баснописцу Эзопу (Suid. s.v. Αἴσωπος = Xanth. FGrHist. 765. T1b): «Эзоп: самосец или сардиец... Рабом же он, говорят, был Ксанфа Лидийского, а согласно другим – некоего самосца Иадмона, чьей рабыней была и Родопида...». «Другие» – это в данном случае Геродот (Herod. II. 134).

«Ксанф-философ», хозяин Эзопа, – одно из главных действующих лиц анонимного жизнеописания баснописца. Совершенно ясно, что здесь он ошибочно отождествлен поздним автором с историком Ксанфом Лидийским. Для этого нет ровно никаких оснований. Даже если признать историчность «Ксанфа-философа» (которая крайне маловероятна), он должен был жить не «во времена падения Сард», а еще раньше, в первой половине VI в. до н. э. (Эзопа традиция делает современником Семи мудрецов), и, кстати, не мог тогда зваться «философом», поскольку само это слово ввел в употребление Пифагор только во второй половине того же столетия. Что же касается историка Ксанфа, решительно нет информации о каких-либо его связях с Самосом, и этот остров не упоминается в его сохранившемся наследии, за исключением одного фрагмента

⁷ Имеется в виду Пелопоннесская война.

(Eustath. Comm. Hom. II. XVI. 702, p. 1082, 28 = Xanth. FGrHist. 765. F4c, о самосском тиране Поликрате), который Ф. Якоби совершенно справедливо признает недостоверным, а ссылку Евстафия на Ксанфа – ошибочной⁸.

Обратим внимание еще на одно свидетельство, приводимое Солином, римским энциклопедистом III в. н. э. (Solin. Coll. 40, 6 = Xanth. FGrHist. 765. T3): «Азиатские таланты были знамениты на протяжении поколений... Основоположники истории Ксанф, Гекатей, Геродот, с ними Эфор и Феопомп». Почему здесь Ксанф при перечислении «основоположников истории» упомянут даже раньше Гекатея, писавшего в последней четверти VI в. до н. э., и вообще раньше всех, самым первым? Полагаем, из-за той же его ошибочной ранней датировки, бытовавшей, как мы видели, в ряде источников.

Свидетельств о Ксанфе, помимо вышеприведенных (и мало чем помогающих), имеется крайне немного (но это скорее норма для древнейших историков), и их тоже необходимо рассмотреть. Athen. XII. 11, p. 515d–e = Xanth. FGrHist. 765. T5: «...Как повествует Ксанф Лидийский или тот, кто сочинил приписываемые ему исторические труды, – Дионисий Скитобрахион⁹, как говорит Артемон Кассандрийский¹⁰ в сочинении “О собирании книг”, не зная, что историк Эфор упоминает его как более раннего писателя, к тому же давшего толчок для работы (τὰς ἑφορμὰς) Геродоту». Отсюда видно, что уже в античности высказывались сомнения в аутентичности сочинений Ксанфа, предположения о том, что они представляют собой подделку Дионисия Скитобрахиона. В рамках этой версии никакого Ксанфа и не было, его придумали, как придумали, например, ранних историков Кадма Милетского и Амелесагора. Однако Афиней демонстрирует, что она не имеет права на существование, поскольку Ксанфа знал уже Эфор, живший заведомо раньше, чем Скитобрахион.

Ссылка на Эфора весьма интересна и даже знаменательна. Во-первых, получается, что именно Эфору принадлежит хронологически самое раннее сообщение о лидийском историке. Во-вторых, как видим, уже Эфор – а это весьма крупный мастер историописания [Tully 2014] – связал имена Ксанфа и Геродота. Так мы узнаем о том, что последний читал труд Ксанфа и тот даже стал для него своеобразной отправной точкой. Для ответа на ставившийся выше

⁸ Jacoby F. Op. cit. S. 752.

⁹ Александрийский грамматик II в. до н. э.

¹⁰ Артемон Кассандрийский (такое написание будет более верным) – грамматик периода позднего эллинизма.

вопрос о том, кто из двоих на кого повлиял, данное свидетельство, считаем, является решающим.

Diog. Laert. VI. 101 = Xanth. FGrHist. 765. T7: «Было шесть Мениппов: первый – тот, который написал книги о лидийцах, сократив Ксанфа; второй – тот, о котором идет речь...». Под «вторым» имеется в виду философ-киник III в. до н. э. Менипп Гадарский (собственно, о нем и пишет в этом месте своего труда Диоген Лаэртский). С «первым» же ясности нет; возможно, это Менипп Пергамский, географ I в. до н. э. Как бы то ни было, из свидетельства следует, что «Лидийские дела» Ксанфа читались, были популярны, так что даже возникла потребность в создании сокращенной версии трактата. Видимо, он являл собой произведение достаточно высокого научного и литературного уровня, с чем согласуется весьма похвальная оценка нашего историка Дионисием Галикарнасским в «Римских древностях» (Diog. Hal. Ant. Rom. I. 28. 2. = Xanth. FGrHist. 765. T8): «А Ксанф Лидийский, сведущий в древней истории как мало кто другой, в отношении же своих отечественных дел надежностью, как считается, не уступающий никому...». Под отечественными делами подразумеваются, само собой, события, происходившие в Лидии.

«Лидийские дела» были не единственным сочинением Ксанфа, но главным и, безусловно, самым популярным. В жанровом отношении Ф. Якоби поместил его под рубрикой “*Hierographie und Ethnographie*”. Существенного интереса к мифам автор труда, судя по всему, не испытывал¹¹, и это, кстати, тоже не позволяет отнести его к историкам самой первой генерации, поскольку для этих последних (Акусилая, Гекатея, Ферекида) мифографическая тематика являлась главной, а отход от нее наметился лишь около середины V в. до н. э. Ксанф начинал изложение с древнейших времен (заходила, в частности, речь о происхождении некоторых народов), а доводил до эпохи, когда жил он сам, что заставляло его касаться и персидской истории, поскольку с 546 г. до н. э. Лидия входила в состав Персии.

От «Лидийских дел» сохранилось три десятка фрагментов. Ограничения объема не дают возможности в рамках данной статьи рассмотреть их все, и мы остановимся на наиболее интересных (фрагменты Ксанфа обладают весьма неодинаковой степенью информативности).

Целым рядом их в полной мере подтверждается, что наш историк отличался широким кругом интересов, в том числе есте-

¹¹ Вероятные исключения: Xanth. FGrHist. 765. F13b (упоминается местность Аримы, где, согласно Гомеру, произошло сражение Зевса с монстром Тифоном), Xanth. FGrHist. 765. F29 (речь идет о Гермесе).

ственнонаучных. Этим он сродни Геродоту, которого ведь можно назвать, помимо прочего, одним из крупнейших древнегреческих географов классической эпохи [Bichler 2018]. Разумеется, в научных представлениях Ксанфа есть и такие элементы, которые ныне скорее могут вызвать улыбку. Возьмем хотя бы такой фрагмент (Xanth. FGrHist. 765. F3 = Plin. Nat. hist. XXV. 14): «Ксанф, автор исторических книг, в первой из них передает, что убитого детеныша дракона родитель возвращает к жизни с помощью травы, которую он называет “балим”. А Тилон-де, которого убил дракон, с ее же помощью вновь стал жив и здоров». Кто такой Тилон – мы не знаем. Впрочем, что касается подобного рода фантастических квазифактов, можно задать себе вопрос: а мало ли таких у Геродота? Стоит вспомнить хотя бы пресловутых индийских огромных муравьев, стерегущих золото. А когда галикарнасец рассказывает о животном мире Египта – он наряду с вполне реальными крокодилами и гиппопотамами упоминает и птицу феникс, и крылатых змей; скелеты этих последних он якобы даже сам видел. А, с другой стороны, многие рассуждения Ксанфа на темы из естественной истории выглядят имеющими более научный характер (Xanth. FGrHist. 765. F12; F13a; F13b – размышления о кардинальных ландшафтных изменениях).

Историк предпринимает попытки разобраться в происхождении и передвижениях различных малоазийских народов – фригийцев, мисийцев, лидийцев. Приведем соответствующие фрагменты. О фригийцах (Xanth. FGrHist. 765. F14 = Strab. XIV. 5. 29, p. 680): «Аполлодора можно упрекнуть еще и в том, что он, в то время как более новые писатели вводят много нового, противоречащего гомеровским мнениям, обычно подробно изобличает их, а тут не только пренебрег этим, но и сводит в одно противоречащие друг другу и разноречивые высказывания. Ведь Ксанф Лидийский говорит, что фригийцы после Троянской войны пришли из Европы и с левого берега Понта, а привел их Скамандрий¹² из области берекинтов и Аскании. Аполлодор же прибавляет к этому, что и Гомер упоминает о той же Аскании, что и Ксанф: “Форкис и храбрый Асканий вели из Аскании дальней / Рати фригиян”¹³. Но если это так, переселение могло произойти после Троянской войны, а во время Троянской войны упомянутое поэтом вспомогательное войско пришло с противоположного берега, от берекинтов и из Аскании. Итак, какие же

¹² Скамандрий – другое имя Астианакта, сына Гектора. Согласно одной из традиций, он не был убит во время взятия Трои.

¹³ Ном. II. II. 862–863. «Илиада» Гомера цитируется в переводе Н.И. Гнедича.

фригийцы были вот эти: “Станом стояло их воинство вдоль берегов Сангария”¹⁴, когда Приам говорит: “Там находился и я, и союзником оных считался”¹⁵. Каким же образом Приам призвал фригийцев из области берекинтов, с которыми у него не было никаких отношений, а соседними, которым ранее сам помогал, пренебрег? Сказав такое о фригийцах, Аполлодор прибавляет и о мисийцах то, что не согласуется с этим. Он ведь утверждает, что и в Мисии есть деревня, называющаяся Асканией, у одноименного озера, из которого, дескать, течет также река Асканий... Если это действительно так... что мешало Гомеру упомянуть об этой Аскании, а не о той, о которой говорит Ксанф?». Здесь, как видим, историком констатируется переселение фригийцев из Европы в Малую Азию, что соответствует действительности (фригийцы – родственники фракийцев).

О мисийцах (Xanth. FGrHist. 765. F15 = Strab. XII. 8. 3, p. 572): «И лидийцы, и меоны, которых Гомер называет мейонами, находятся в некоем смешении как с этими народами¹⁶, так и друг с другом: друг с другом – потому, что некоторые считают их одним народом, а другие – разными, с этими же народами – потому, что одни называют мисийцев фракийцами, а другие – лидийцами, рассказывая древнюю историю, которую записали Ксанф Лидийский и элеец Менекрыт¹⁷, объясняющие и название мисийцев тем, что так¹⁸ лидийцы называют буквое дерево: буква много по Олимпу¹⁹, куда, как говорят, отправили людей, посвященных богу в качестве десятины. Их-де потомками являются позднейшие мисийцы, таким образом, получившие прозвание от бука. Об этом, дескать, свидетельствует и их диалект: ведь он каким-то образом смешан и с лидийским, и с фригийским. Они, по словам этих писателей, раньше жили близ Олимпа, а когда фригийцы переправились из Фракии и убили правителя Трои и окружающей ее страны, они-то там и поселились, а мисийцы – за истоками Каика, близ лидийцев». Менекрыт, автор более поздний, к тому же отнюдь не из Малой Азии родом, видимо, следовал Ксанфу, так что излагаемая версия должна принадлежать этому последнему. Она, отметим, имеет полное право на существование: Мисия, находясь на стыке ареалов, населенных,

¹⁴ Hom. II. III. 187.

¹⁵ Hom. II. III. 188.

¹⁶ Мисийцами и фригийцами, о которых речь у Страбона шла перед тем.

¹⁷ Историк IV в. до н. э., уроженец греческой колонии Элеи в Италии.

¹⁸ Видимо, «мис».

¹⁹ Здесь имеется в виду не знаменитый Олимп на севере Греции, а Олимп в Троаде – одна из вершин горы Иды.

соответственно, этносами анатолийской и фрако-фригийской групп, должна была иметь смешанное население. Впрочем, оценивая характеристику историком мисийского языка как в известной степени промежуточного между лидийским и фригийским, нужно учитывать, что лидийский и фригийский языки отнюдь не близки к другу. Первый относится к анатолийским, а второй, как было сказано выше, близок к фракийскому.

О лидийцах (Xanth. FGrHist. 765. F16 = Dion. Hal. Ant. Rom. I. 28. 2): «А Ксанф Лидийский... нигде в своем сочинении не называет Тиррена властителем лидийцев и не знает о переселении меонов в Италию, а также не сохранил никакой памяти о Тиррении как местности, заселенной лидийцами, хотя упоминает о других, менее значительных вещах. Он утверждает, что у Атиса были дети Лид и Тореб, что они, разделив между собой отцовскую власть, оба остались в Азии, и что они дали в свою честь названия племенам, которыми правили. Ксанф говорит следующее: “От Лиды пошли лидийцы, а от Торебы – торебы. Языки их различаются немного, и еще поныне они заимствуют друг у друга немалое количество слов, как ионийцы и дорийцы”». Тиррен – мифологический первопредок-эпоним тирренов (этрусков). Этруски многими античными авторами выводились из Лидии, да и поныне версия об их происхождении с Востока, из Эгеиды, – одна из наиболее распространенных. Однако Ксанф (что интересно, сам – лидийский уроженец, хотя и грек), как видим, к данной традиции не принадлежит и лидийские корни этрусков, насколько можно судить, не признает. Очевидно, идея историка – в том, что версия о происхождении этрусков (тирренов) из Лидии возникла в результате ошибочного (по созвучию) смешения этнонимов «тореб» и «тиррен».

Несколько фрагментов, только что прошедших перед нами, опять же весьма близки к нарративу Геродота по самому типу дискурса. Снова и снова убеждаемся, что перед нами родственные по духу историки. Кстати, нужно оговорить и следующее. Как видим, хотя трактат Ксанфа, о котором идет речь, назывался «Лидийские дела», в нем было немало информации, не имевшей прямого отношения к истории Лидии. Автор неоднократно касался, в частности, событий, связанных с Троадой, хотя Троя к Лидии в строгом смысле слова отнюдь не принадлежит. Создается впечатление, что сочинение Ксанфа было написано столь же свободно, как и геродотовский труд, с отклонениями от основной нити изложения, с многочисленными экскурсами в область сюжетов, почему-либо заинтересовавших писателя. Такие же экскурсии были столь же любезны сердцу галикарнасца (а вот у Фукидида они единичны и всегда строго мотивированы). Это – то, что иногда называют «эпическим раздолбем».

Что же касается фрагментов «Лидийских дел», в которых речь идет напрямую о Лидии, среди них интересны те, что упоминают царей этой страны. Интересно, что в них мы не находим имени ни одного правителя из династии Мермнадов (от Гигеса²⁰ до Креза). Стало быть, это представители предыдущей династии Гераклидов (выше было высказано предположение о том, что Ксанф мог быть как-то связан с ней), известной гораздо хуже, в том числе и в плане своего персонального состава. Кстати, некоторые фрагменты об этих царях имеют отчетливо новеллистический характер (это ощущается даже несмотря на то, что цитирующими авторами повествование жгато) – вновь сходство с Геродотом!

Xanth. FGrHist. 765. F4a = Athen. XII. 11, p. 515d–e: «А лидийцы дошли до такой изнеженности, что и женщин первыми стали оскотплять... И так, Ксанф во второй книге “Лидийских дел” говорит, что Адрамит, царь лидийцев, первый стал, оскотпив женщин, использовать ими вместо мужчин-евнухов». Здесь перед нами, видимо, полубоготворная фигура, которую Ксанф относил к династии Гераклидов. Несомненно, имя этого царя как-то связано с названием города Адрамиттия в Мисии.

Xanth. FGrHist. 765. F18 = Athen. X. 8, p. 415cd: «А Ксанф в “Лидийских делах” говорит, что Камблет, царствовавший над лидийцами, был большим любителем поесть и выпить, страшным обжорой. Он, дескать, однажды ночью съел собственную жену, изрубив ее в куски, а потом, утром, обнаружив у себя во рту руку женщины, закололся, и об этом деле было много толков». Вот еще один полубоготворный царь из династии Гераклидов. Ксанф рассказывает здесь забавный анекдот в духе «черного юмора» (таких немало и у Геродота).

Xanth. FGrHist. 765. F19 = Suid. s.v. Χάνθος Κανθαύλου: «Этот Ксанф повествует, что в тамошней стране (Лидии. – И. С.) царствовал некий Алким, человек благочестивейший и кротчайший. И при нем установились прочный мир и большое процветание, каждый жил в безопасности, не боясь никаких козней. Затем, когда прошло семь лет при Алкиме, лидийцы, придя всем своим племенем и народом, молились и просили, чтобы Алкиму было дано еще столько же лет на благо лидийцев. Так оно и свершилось, и они проводили жизнь во всяческом счастье и благополучии». Слово «семь» в издании Якоби сопровождается знаком вопроса, поскольку

²⁰ В одном месте (Xanth. FGrHist. 765. F4b) вроде бы появляется Гигес, но тут мы, по всей видимости, имеем место с путаницей в цитирующем источнике (лексиконе «Суда»), где Гигес поставлен по ошибке вместо Адрамита.

цифра не слишком велика, а смысл пассажа, несомненно, в том, что добрый царь правил как-то на редкость долго, но его счастливым подданным и этого казалось мало. Некоторыми издателями поэтому предлагалось исправить «семь», например, на «семьдесят». В любом случае, перед нами вновь новелла, как и в следующем фрагменте, где Ксанф рассуждает о Ниобе, стараясь «вырвать» ее из круга греческой мифологии и вписать в древнейшую лидийскую историю, давая ей для этого совершенно иные семейные связи.

Xanth. FGrHist. 765. F20a = Parthen. Narr. am. 33: «Об Ассаоне. Рассказывают это Ксанф в “Лидийских делах”, Неанф²¹ во 2-й книге и Симмий Родосский²². У них не так, как у многих, рассказывается и о Ниобе: ведь они говорят, что она была дочерью не Тантала, а Ассаона, женой же Филотта. По их словам, она, поспорив с Лето о том, чьи дети красивее, понесла вот какое наказание. Филотт погиб на охоте, Ассаона же охватило желание жениться на собственной дочери. А когда Ниоба не позволила это сделать, он, позвав ее детей на пир, сжег их. И она из-за этого несчастья бросилась с высочайшей скалы, Ассаон же, осознав свои с дочерью грехи, совершил самоубийство». Ксанф – самый ранний из трех перечисленных здесь авторов, значит, автор данной версии – он, а Неанф и Симмий следовали ему. Лидийский историк, похоже, контаминирует тут греческий миф со своим отечественным преданием, причем последнее явно преобладает. Из эллинской традиции взята, в сущности, только идея мести Лето. Сама же месть предстает в совершенно рационалистической форме, полностью исключается сверхъестественное – убийство детей Ниобы Артемидой и Аполлоном.

Некоторые фрагменты Ксанфа, надо сказать, озадачивают. Вот один из них, в котором употреблена лексема неизвестного значения. Xanth. FGrHist. 765. F22 = Hesych. s.v. βουλευψή: «Булепсия. Слово у Ксанфа. Он говорит, что амазонки, если рождали детей мужского пола, собственноручно выкалывали им глаза». Таким образом, Ксанф в своем главном труде касался и популярного сюжета об амазонках. Обращает на себя внимание то, что само комментируемое Гесихием слово приведено на ионийском диалекте (в аттическом было бы βουλευψία). Перед нами прямое свидетельство того, что Ксанф писал по-ионийски (чего, впрочем, и следовало ожидать).

Еще более озадачивающим является следующий фрагмент. Xanth. FGrHist. 765. F23 = Lyd. De mens. 3. 20: «А то, что год почитали как бога, очевидно по названию самого царского города

²¹ Неанф из Кизика – историк III в. до н. э.

²² Грамматики начала эллинистической эпохи.

лидийцев: ведь Ксанф называет его “Сардин” и “Ксиарин”. А если высчитать числовое значение букв в названии “Сардин”, то, сложив, получим ровно триста шестьдесят пять. Так что и из этого очевидно, что город был назван “Сардин” в честь Гелиоса, который составляет год из такого количества дней. Большинство согласно в том, что еще и поныне говорят “новый сардин” в значении “новый год”; а есть и такие, которые утверждают, что на древнем наречии лидийцев “сардин” означало “год”».

Как известно, каждая буква в древнегреческом языке имела еще и числовое значение (альфа – 1, йота – 10 и т. п.), поскольку в качестве цифр использовались те же буквы. Сложение числовых значений букв «сигма», «альфа», «ро», «дельта», «йота» и «ню» (С-а-р-д-и-н) действительно в сумме дает 365. Однако же на самом деле лидийская столица называлась не «Сардин», а «Сарды» (Σάρδεις), но в этом написании числовые значения букв не дают 365. В принципе, Ксанф мог употребить имя города и в единственном числе – Сарда (Σάρδις), но 365 опять же не получается. Это число дается только ложным «Сардин», но не думаем, что Сарды когда-либо так именовались. Во всяком случае, они точно не именовались так *по-гречески*, а Ксанф-то писал свой трактат на греческом языке, а не на каком-нибудь другом, так что и название лидийской столицы должен был приводить на нем же. Очевидно, здесь наслоились псевдоисторические соображения более поздних авторов, бравших за основу винительный падеж названия города, как оно было представлено у Ксанфа (Σάρδιν – «Сарду»). Пассаж последнего интересен в том отношении, что он здесь приводит второе название Сард. Это, конечно, не «Ксиарин», а, очевидно, «Ксиара» (Ξύαρς), и у него оно стояло опять же в винительном (Ξύαρην, как в источнике фрагмента – у Иоанна Лидя).

Наконец, обратим внимание на фрагмент из «Лидийских дел», который знаменателен тем, что демонстрирует интерес Ксанфа, помимо прочего, и к проблемам хронологии. Xanth. FGrHist. 765. F30 = Clem. Alex. Strom. I. 131. 7: «А Ксанф Лидийский пишет, что Фасос был основан около восемнадцатой олимпиады²³ (а согласно Дионисию²⁴ – около пятнадцатой²⁵), поскольку, по его словам, известно, что Архилох получил известность уже после двадцатой олимпиады²⁶». Под Фасосом, разумеется, имеется в виду не остров в северной части Эгейского моря, а одноименный город – основан-

²³ 708/707 – 705/704 гг. до н. э.

²⁴ Имеется в виду Дионисий Галикарнасский.

²⁵ 720/719 – 717/716 гг. до н. э.

²⁶ 700/699 – 697/696 гг. до н. э.

ная на острове греческая колония. Ее основание упоминается в связи с тем, что в нем участвовал в молодости выдающийся поэт-лирик Архилох Паросский.

Что же касается приводимых здесь датировок (они уводят нас в конец VIII и в самое начало VII в. до н. э.), все они, надо сказать, в любом случае являются слишком ранними для жизни Архилоха. Ныне его датируют, как правило, серединой VII в. до н. э., и тем же временем – основание города Фасоса паросцами. Озадачивает в данном пассаже счет годов по олимпиадам. Он был, как известно, среди историков введен Тимеем из Тавромения, то есть гораздо позже. Ксанф никак не мог еще пользоваться этой хронологической системой, так что фрагмент приходится относить к числу проблематичных. Впрочем, возможно, цитирующий автор (Климент Александрийский) пересчитал датировки Ксанфа, дававшиеся как-то иначе, на более привычные ему олимпиады? Вопрос приходится оставить открытым. В любом случае ничего удивительного не было бы в том, что лидийский историк касался хронологических вопросов. В те времена, когда он писал, это веяние просто-таки носилось в воздухе (достаточно вспомнить Гелланика).

Кроме главного труда Ксанфа Лидийского, известны еще два его сочинения, дополняющие наши знания о широте интересов данного автора, отнюдь не ограничивавшего эти интересы историей родной Лидии. Название одного из этих трактатов в оригинале звучит как Μαγικά, что лучше перевести как «Дела магов», а не как «Магические дела». Дело в том, что в современном русском языке слово «магический» является устойчивым синонимом слова «волшебный». А здесь речь идет не о волшебниках и даже не о зороастрийских жрецах, а о мидийском племени магов²⁷, которым, кстати, историк приписывает промискуитет (Xanth. FGrHist. 765. F31); в том же трактате упоминался и сам Зороастр (Xanth. FGrHist. 765. F32). Другой труд, как говорилось выше, был посвящен Эмпедоклу.

Подведем итоги сказанному о Ксанфе. Приоритетная сфера его внимания – хорография и этнография. В первую очередь, конечно, та, которая касается родных мест Ксанфа: он много и с удовольствием говорит о лидийцах и Лидии, о происхождении лидийского этноса (и некоторых соседних – фригийского, мисийского), о природных особенностях населенной им страны, о названии ее столицы, о ее истории – от древних владык Гераклидов до времен персидского владычества (называя по имени, напомним, Артак-

²⁷ Впрочем, у греков само название этого племени рано начало облекаться ореолом некой таинственности [Melazzo 2021].

серкса I – своего современника). Однако не только Лидия интересна ему, но и, скажем, какие-нибудь отдаленные и экзотические иранские маги.

Повествование Ксанфа, судя по всему, было достаточно «пестрым» и прихотливым, изобиловало разного рода отступлениями от основной тематики (как у Геродота). Бросаются в глаза, в частности, довольно многочисленные эпизоды новеллистического характера. Они соседствуют с пассажами вполне научного содержания (в тогдашнем понимании науки). Одним словом, можно было бы говорить о «повествовательном и научном стиле Ксанфа», перефразируя название известной книги А.И. Доватура о Геродоте.

Писал ли Ксанф о Греко-персидских войнах? Нам это представляется практически несомненным. А в том, что соответствующие части его «Лидийских дел» не дошли, признать «виновным» следует Геродота. Последний, создав образцовый труд о великом конфликте Востока и Запада, им заменил и даже как бы «отменил» предшествующие произведения на ту же тему, принадлежавшие не только Ксанфу, но и Харону, Гелланику, Дионисию Византийскому (от «Персидских дел» этих авторов тоже ведь сохранились воистину жалкие крохи). Читали теперь не их, а Геродота – как писателя, сказавшего «последнее слово» по теме.

Ксанф – рационалист, он не верит в сверхъестественное (фрагмент F20a). В плане политической тенденции он предстает лидийским патриотом, причем Лидию воспринимает не как провинцию Персидской империи, а как отдельную страну с собственной богатой историей, просто оказавшуюся под чужеземным владычеством. Ярко выражен также интерес нашего автора к древней династии Гераклидов, предпочитаемой им «новейшим» Мермнадам; он, повторим, мог сам иметь какое-то отношение к Гераклидам.

Литература

- Суриков 2016 – *Суриков И.Е.* «В круге первом»: Появление древнейших памятников европейского историописания (Греция VI–V вв. до н. э.) // Древнейшие государства Восточной Европы. 2013 г.: Зарождение историописания в обществах древности и Средневековья / Под ред. Д.Д. Беляева, Т.В. Гимона. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2016. С. 168–202.
- Суриков 2021 – *Суриков И.Е.* К хронологии жизни и творчества историка Гелланика // Вестник древней истории. 2021. Т. 81. № 4. С. 837–862.
- Суриков 2022 – *Суриков И.Е.* Межэтнические контакты, «варвары» и становление древнегреческой исторической мысли // Восточная Европа в древности и Средневековье. 2022. Вып. 34. С. 237–242.

- Bichler 2018 – *Bichler R.* Herodotus the geographer // *Herodotus – narrator, scientist, historian* / Ed. by E. Bowie. Berlin; Boston: De Gruyter, 2018. P. 139–155.
- Fornara 1971 – *Fornara C.W.* Evidence for the date of Herodotus' publication // *Journal of Hellenic Studies*. 1971. Vol. 91. P. 25–34.
- Fowler 2007 – *Fowler R.L.* Early Greek mythography. I: Texts. Oxford: Oxford University Press, 2007. XLVII, 459 p.
- Fowler 2013 – *Fowler R.L.* Early Greek mythography. II: Commentary. Oxford: Oxford University Press, 2013. XXI, 825 p.
- Hyland 2019 – *Hyland J.O.* The Achaemenid messenger service and the Ionian revolt // *Historia*. 2019. Bd. 68. Ht. 2. S. 150–169.
- Irwin 2021 – *Irwin E.* Date of composition // *The Herodotus encyclopedia* / Ed. by C. Baron. Vol. 1: A–D. Hoboken: Wiley Blackwell, 2021. P. 409–412.
- Lendle 1992 – *Lendle O.* Einführung in die griechische Geschichtsschreibung: Von Hekataios bis Zosimos. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992. IX, 311 S.
- Mehl 2004 – *Mehl A.* Herodotus and Xanthus of Sardis compared // *The world of Herodotus* / Ed. by V. Karageorghis, I. Taifacos. Nicosia: Foundation A.G. Leventis, 2004. P. 337–348.
- Melazzo 2021 – *Melazzo L.* Pythagoras and the magi // *Synchrony and diachrony of Ancient Greek. Language, linguistics and philology. Essays in honor of Emilio Crespo* / Ed. by G.K. Giannakis, L. Conti, J. de la Villa, R. Fornieles. Berlin; Boston: De Gruyter, 2021. P. 473–480.
- Pearson 1975 – *Pearson L.* Early Ionian historians. Westport: Greenwood Press, 1975. VIII, 240 p.
- Roosevelt 2009 – *Roosevelt S.H.* The archaeology of Lydia. From Gyges to Alexander. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. XVII, 314 p.
- Tully 2014 – *Tully J.* Ephorus, Polybius, and τὰ καθόλου γράφειν. Why and how to read Ephorus and his role in Greek historiography without reference to “Universal History” // *Between Thucydides and Polybius. The Golden Age of Greek historiography* / Ed. by G. Parmeggiani. Washington: Center for Hellenic Studies, 2014. P. 153–195.

References

- Bichler, R. (2018), “Herodotus the geographer”, in Bowie, E. (ed.), *Herodotus – narrator, scientist, historian*, De Gruyter, Berlin, Germany, Boston, Mass., USA, pp. 139–155.
- Fornara, C.W. (1971), “Evidence for the date of Herodotus' publication”, *Journal of Hellenic Studies*, vol. 91, pp. 25–34.
- Fowler, R.L. (2007), *Early Greek mythography. I. Texts*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- Fowler, R.L. (2013), *Early Greek mythography. II. Commentary*, Oxford University Press, Oxford, UK.

- Hyland, J.O. (2019), "The Achaemenid messenger service and the Ionian revolt", *Historia*, Bd. 68, Ht. 2, SS. 150–169.
- Irwin, E. (2021), "Date of composition", in Baron, C. (ed.), *The Herodotus encyclopedia. Vol. 1. A–D*, Wiley Blackwell, Hoboken, NJ, USA, pp. 409–412.
- Lendle, O. (1992), *Einführung in die griechische Geschichtsschreibung: Von Hekataios bis Zosimos*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, Germany, IX, 311 SS.
- Mehl, A. (2004), "Herodotus and Xanthus of Sardis compared", in Karageorghis, V. and Taifacos, I. (eds.), *The world of Herodotus*, Foundation A.G. Leventis, Nicosia, Cyprus, pp. 337–348.
- Melazzo, L. (2021), "Pythagoras and the magi", in Giannakis, G.K., Conti, L., de la Villa, J. and Fornieles, R. (eds.), *Synchrony and diachrony of Ancient Greek. Language, linguistics and philology. Essays in honor of Emilio Crespo*, De Gruyter, Berlin, Germany, Boston, Mass., USA, pp. 473–480.
- Pearson, L. (1975), *Early Ionian historians*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, USA.
- Roosevelt, S.H. (2009), *The archaeology of Lydia. From Gyges to Alexander*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Surikov, I.E. (2016), " 'In the first circle'. The emergence of the earliest pieces of European historiography (Greece, the 6th – 5th centuries B.C.)", in Belyaev, D.D. and Gimón, T.V. (eds.), *Drevneyshie gosudarstva Vostochnoi Evropy. 2013 god: Zarozhdenie istoriopisaniya v obshchestvakh drevnosti i Srednevekov'ya* [The earliest states of Eastern Europe. 2013: The beginnings of historical writing in ancient and medieval societies], Russkii fond sodeystviya obrazovaniyu i nauke, Moscow, Russia, pp. 168–202.
- Surikov, I.E. (2021), "On the chronology of the life and work of the historian Hellanicus", *Vestnik drevney istorii*, vol. 81, no. 4, pp. 837–862.
- Surikov, I.E. (2022), "Interethnic contacts, 'barbarians' and the emergence of Ancient Greek historical thought", *Vostochnaya Evropa v drevnosti i Srednevekov'e*, 2022, iss. 34, pp. 237–242.
- Tully, J. (2014), "Ephorus, Polybius, and τὰ καθόλου γράφειν. Why and how to read Ephorus and his role in Greek historiography without reference to 'Universal History' ", in Parmeggiani, G. (ed.), *Between Thucydides and Polybius. The Golden Age of Greek historiography*, Center for Hellenic Studies, Washington, D.C., USA, pp. 153–195.

Информация об авторе

Игорь Е. Суриков, доктор исторических наук, профессор, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Россия; 119334, Россия, Москва, Ленинский пр-т, д. 32а;

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; isurikov@mail.ru

Information about the author

Igor E. Surikov, Dr. in Sci. (History), professor, Institute of World History, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 32a, Leninskiy Av., Moscow, Russia, 119334;

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; isurikov@mail.ru

Ритмы зла в английской Псалтири XIV в.

Михаил Р. Майзульс

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, maizuls@gmail.com*

Аннотация. В средневековой иконографии одно из главных свойств зла – его многоликость и изменчивость. Как мы знаем из работ по средневековой демонологии, опубликованных Александром Маховым, эта подвижность форм часто приравнивалась к беспорядку и противопоставлялась упорядоченной иерархии сакрального. Автор статьи демонстрирует, что это касалось не только демонов, но и фигур иноверцев – прежде всего, иудеев и римлян в сценах Страстей Христовых. На примере английской Псалтири Фитцуоринов, созданной в середине XIV в., он показывает, что вариации форм и цветов в фигурах демонизируемых врагов Христа нередко встраивались в ритмическую схему, которая придавала беспорядку частичную упорядоченность. Однако и на изображениях святых, в которых долго господствовала симметрия и иерархичность, постоянно вводились вариации. Они усложняли (делали более «живой») статичную композицию и вели за собой взгляд зрителя. Эти наблюдения говорят о том, что многие трансформации маркеров инаковости, которые давно отмечали исследователи, следует рассматривать не только как визуальные фигуры зла, но и как частные случаи стремления к *varietas*, характерного для средневековой эстетики в целом.

Ключевые слова: Средние века, иконография, ритм, Страсти Христовы, знаки инаковости

Для цитирования: Майзульс М.Р. Ритмы зла в английской Псалтири XIV в. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 4. С. 29–54. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-4-29-54

The rhythms of evil in the 14th century English Psalter

Mikhail R. Maizuls

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
maizuls@gmail.com*

Abstract. In medieval iconography, one of the main properties of evil is its multiplicity and changeability. As we know from the works on medieval demonology published by Alexander Makhov, such fluidity of forms was often equated with disorder and contrasted with an orderly hierarchy of the sacred. The author demonstrates that this applied not only to demons, but also to figures of non-Christians, primarily Jews and Romans in scenes of the Passion of Christ. The author of the present article takes the case of the Fitzwarin Psalter, one of the most extraordinary manuscripts illuminated in England in the 14th century. He shows that the variations of forms and colors in the figures of demonized enemies of Christ were sometimes organized in the rhythmic sequences which gave disorder a partial ordering. However, even in images of saints, in which symmetry and hierarchy dominated for a long time, variations were constantly introduced. They complicated (made more “live”) the static composition and led the viewer’s gaze. These observations suggest that many of the transformations of markers of otherness that researchers have long noted should be seen not only as visual figures of evil, but also as particular instances of the desire for *varietas* characteristic of medieval aesthetics in general.

Keywords: Middle Ages, iconography, rhythm, passion of Christ, signs of otherness

For citation: Maizuls, M.R. (2023), “The rhythms of evil in the 14th century English Psalter”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 4, pp. 29–54, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-4-29-54

В своей замечательной книге о «средневековом образе между теологией и риторикой» Александр Махов, который безвременно нас покинул в 2021 г., отметил одну из важнейших черт иконографии дьявола. В христианском дискурсе сатана и демоны многолики, изменчивы и способны примерять разные маски, с помощью которых они искушают и губят людей. Они отпали от божественного порядка, несут в себе хаос и множат его повсюду. В мире изображений эти идеи можно было передать двумя способами. Во-первых, тело демона обычно складывали из элементов разных живых существ: людей, зверей, птиц или насекомых. Он главный гибрид в средне-

вековом искусстве. Во-вторых, если на изображении действовало сразу несколько бесов, они во многих случаях чем-то отличались друг от друга.

Исследователь привел в качестве примера группу из четырех падших духов, с ужасом вззирающих на Христа, на фреске Сошествия во ад в церкви Санта-Мария-Новелла (ил. 1). Она была создана Андреа да Фиренце в третьей четверти XIV в. Прочитирую описание, сделанное Маховым, почти целиком: «Помимо того, что все четверо разного цвета, у каждого есть еще по крайней мере один признак, отличающий его от трех других. Только наклонившийся желтый демон имеет рога; только крайний справа голубой демон обладает топорщащимися волосами; только у среднего красного демона – торчащие кверху ослиные уши. Крайний слева синий демон отличается от прочих формой лица, расширяющегося книзу (в то время как у прочих оно сужается), и наличием хвоста (который у других либо отсутствует, либо по крайней мере не виден). Отметим также тонкую игру парами признаков по принципу наличия-отсутствия. Красного и желтого демона объединяет наличие копыт, но различает между собой наличие-отсутствие рогов; у обоих – длинные уши, но у красного они торчат вверх, а у желтого – загнуты назад. Другая пара – синий и голубой – отличается от “копытной” пары лапами, однако между собой они отличны формой головы и “прической”: у голубого волосы торчат, у синего – аккуратно причесаны. Принцип варьирования признаков может приводить и к тому, что демоны на одном и том же изображении предстают существами разных видов: травоядные уживаются с хищниками, человекообразные демоны – с демонами-животными, и т. п.» [Махов 2011, с. 40–42; см. также: Пильгун 2019, с. 101–171]¹.

¹ В качестве более ранней параллели приведу миниатюру с изображением трех искушений Христа из Псалтири, иллюминированной в Оксфорде в 1212–1220 гг. (New York. The Morgan Library and Museum. Ms. M. 43. Fol. 20v; см.: [Strickland 2003, pp. 74–77, fig. 17]). Сцена разделена на два регистра: в верхнем изображено два искушения (фигуры Христа и дьявола повторяются рядом дважды), в нижнем – еще одно. Во всех трех случаях сатана выглядит чуть иначе. Это всегда гибрид человека (его тело ориентировано вертикально) и зверя, но «детали» скомпонованы по-разному. В первом искушении («скажи, чтобы камни сии сделались хлебами») у него человеческая голова с бородой, но длинные звериные уши. На правом плече – шип или рог, в паху – вторая морда, похожая на львиную, а вместо ступней – копыта. Во втором искушении («бросься вниз, ибо написано: Ангелам Своим заповедает о Тебе, и на руках понесут Тебя...») на его голове не звериные уши, а тонкие рога (аналогичные по форме тонкому



*Ил. 1. Андреа да Фиренце
Фрагмент фрески в церкви Санта-Мария-Новелла (Флоренция),
третья четверть XIV в.*

длинному носу, какого не было в первой сцене), на локтях крылышки, шипы на коленях, морды в паху нет, а вместо копыт – три птичьих пальца с когтями. В третьем искушении («Тебе дам власть над всеми сими царствами и славу их...») у дьявола появляются длинные рога, напоминающие козлиные, и снова морда в паху. Одна рука заканчивается человеческой кистью, а вторая – какими-то перепонками. На ногах копытца, но иной формы. Варьируется и цвет: в первом случае все его тело серое; во втором – выше пояса серое, а ниже – красное; в третьем – все тело серое, кроме правой ноги, которая выкрашена в зеленый цвет. Александр Махов, безусловно, прав в том, что средневековые силы зла «пестры», а в дьяволе нет постоянства. Но нужно обратить внимание и на то, что в этой миниатюре изменчив и сам Христос. Его телесный облик, само собой, остается одним и тем же, но вот цвета одежд и нимбов варьируются. Нимбы следуют простой схеме: А – Б – А. В первом и третьем случаях цвет ореола красно-розовый с контрастным зеленым крестом. Во втором – он состоит из двух окружностей: белого и фиолетового цветов – с крестом красного цвета. Вариации одежд сложнее, и в эту схему не вписываются: 1) зеленый хитон + светло-красный гиматий; 2) зеленый хитон + синий гиматий; 3) темно-красный хитон + светло-красный гиматий.

Конечно, не все образы демонов, созданные в Средние века, были столь вариативны. Часто святых в их отшельническом уединении или грешников в преисподней атаковали идентичные черные «тени» или звероподобные гибриды, скроенные на один и тот же лад. Где-то вариации облика были едва заметны и вряд ли семантически нагружены. Однако с XIII в. очень многие изображения, действительно, были устроены так, чтобы подчеркнуть падную множественность и беспорядочность «тел» демонов.

Схожие различия в деталях, подчеркивавшие «пестроту» зла, регулярно появлялись и в сценах, где действовали злодеи-иноверцы, прежде всего, иудеи и римляне – антигерои Страстей Христовых. Когда в кадре появлялось сразу несколько персонажей одного типа (например, стражников или палачей), их тип лица, цвет кожи, прически, формы головных уборов, покрой или цвет одежд, позы и жесты каждый раз чуть менялись. Более того, время от времени такие вариации выстраивались в систему, формируя замысловатый ритм. Беспорядок зла мог быть сравнительно упорядочен, а порядок добра на изображениях апостолов, святых или ангелов регулярно допускал немалую долю вариативности.

В этой статье я хотел бы продолжить наблюдения Александра Махова о вариациях элементов и вписать их в более широкую проблематику ритмов, столь масштабно очерченную в недавней книге Жана-Клода Шмитта [Schmitt 2016; см. также: Gombrich 1984]. Понятие ритма обычно используют для того, чтобы описать различные типы движения (звука в музыке, тела в танце или ритуале), т. е. процессы, разворачивающиеся во времени. Однако оно в полной мере применимо и к статичным изображениям. Регулярные вариации форм и цветов играли огромную роль в средневековой иконографии. Там ритм, в частности, помогал создать иллюзию движения – например, в сценах, представлявших процессию придворных или наступающий конный отряд. Он позволял избавиться от монотонности изображения неподвижных множеств: святых, взирающих на Христа, или воинов, выстроившихся перед своим повелителем. Кроме того, в цикле миниатюр в одной рукописи или в сложном нарративном витраже из множества «отсеков» регулярные вариации в форме или цвете рамок, в цвете или узоре фона вели за собой взгляд зрителя, направляли процесс восприятия [Schmitt 2016, pp. 130–154].

Христос перед Пилатом: визуальные оппозиции

Я предлагаю подойти к вопросу о роли ритмов в иконографии зла на примере одного иллюминированного манускрипта. Речь идет о Псалтири Фитцуоринов (*Fitzwarin Psalter*) – рукописи, созданной в Англии в середине XIV в. [Paris. Bibliothèque nationale de France. Ms. Latin 765]. Она открывается христологическим циклом из 16-ти миниатюр: от Иоакима и Анны с юной Девой Марией до Распятия. Все сцены вписаны в архитектурные рамки замысловатой конструкции, и многие из них отличает редкая экспрессия поз и жестов [Wormald 1943; Joslin, Joslin Watson 2001, pp. 228–230]². Для английской иконографии XII–XIV вв., т. е. в период до и после изгнания иудеев, случившегося в 1290 г., характерна особая склонность к карикатуре, обличительной деформации черт, и особая интенсивность демонизации. Дебра Стрикленд справедливо пишет, что во многих сценах Страстей евреи представляли почти как чудовища, воплощение всего, что «средневековое христианство считало отвратительным, зловещим и угрожающим» [Strickland 2003, p. 111; ср.: Blumenkranz 1966, p. 94].

На 11-м листе Псалтири Фитцуоринов предстает Христос, которого иудеи привели на суд к Понтию Пилату (Мф. 27:1; Мк. 15:1; Лк. 22:66, 23:1; Ин. 18:28) [Mellinkoff 1993 II, fig. I.38] (ил. 2). Этот сюжет известен по тысячам средневековых миниатюр, ретаблей, фресок и витражей [Schiller 1972, pp. 60–66]. Здесь он решен необычным образом. Однако именно эта специфика помогает выявить логику вариаций, которая в других случаях не так заметна, и показывает, какую роль они могли играть в конструировании образа Другого/Врага.

Любые сцены Страстей в позднее Средневековье, как хорошо известно, были выстроены на резком противопоставлении Христа и его врагов: обличителей, истязателей и палачей [Marrow 1979]. Однако здесь «маркеров инаковости» [Mellinkoff 1993; Blanc 1999, pp. 58–67], которые были призваны обличить нечестивых преследователей Спасителя, соединено необычно много. Пойдем по порядку.

²Эта рукопись, вероятно, была иллюминирована в Норидже двумя фламандскими мастерами. Привычное название манускрипта происходит от семейства Фитцуорин, чей герб изображен на нижних полях листа с инициалом В (*Beatus vir*), открывающем текст Псалтири (fol. 23). О сценах Страстей в английских Псалтирях XII–XIV вв. и родственных рукописях см. [Kauffmann 2003, pp. 105–182, 207–242].



Ил. 2. Христос перед Пилатом.

Псалтирь Фитцуоринов. Англия, середина XIV в.
Paris. Bibliothèque nationale de France. Ms. Latin 765. Fol. 11

Волосы и борода Спасителя русые, а у его врагов (вряд ли тут изображены иудейские первосвященники, старейшины и книжники, упомянутые в Евангелиях, поэтому будем для краткости называть их стражниками) – рыжеватые или серо-синие (по смыслу седые?). Они оживленно жестикулируют, а их головы (особенно у тех, что стоят по обе стороны от Христа) задраны вверх или скошены на бок. Поза Спасителя, напротив, полна спокойствия: он стоит ровно и смотрит вперед. Его уста замкнуты, а у Пилата, который восседает на троне, властно положив ногу на ногу, и трех иудеев – открыты: они обвиняют, клеветают или кричат.

Кожа у Христа светлая, а у его врагов – темно-коричневая и серо-синяя³. Черный, а порой и неестественно синий цвет лиц – один из ключевых маркеров греха, который английские мастера

³Такая же серо-синяя кожа в Псалтири Фитцуоринов появляется и в сцене ареста Христа в Гефсиманском саду (fol. 9): у раба Малха, которому апостол Петр отрубил ухо, и у некоего персонажа, который выглядит из-за спин других стражников и смотрит прямо на зрителя.

с XII в. регулярно применяли к врагам Христа. Язычников-римлян и иудеев представляли в облике «сарацин», «мавров». Тем самым древних противников Христа уподобляли тогдашним врагам христианского Запада и одновременно соотносили с «князем тьмы» – дьяволом и его воинством «темных духов» [Strickland 2003, pp. 61–93; Майзульс 2021, с. 249–285].

При этом часто на Спасителя одновременно обрушивались злодеи с темной и светлой кожей. Скорее всего, подобное разноцветье подчеркивало греховную «пестроту» зла и не указывало на то, что обладатели более темных лиц – иудеи, а более светлых – римляне или наоборот.

Приведу лишь один пример. В Псалтири, созданной в Йорке около 1260 г., инициал «D» («Сказал безумец в сердце своем: “нет Бога”»), открывающий текст 52-го псалма, разделен на две половины. В нижней перед царем Давидом стоит сам безумец (*insipiens*) с длинным горбатым носом [Gross 1989]. В верхней – перед Христом выстроилось пятеро врагов – иудеев. У четырех из них носы тоже ломаные. Они замахиваются на Спасителя камнями (Ин. 8:59, 10:31) [Blumenkranz 1966, pp. 82–85]. Композиция инициала построена по принципу хиазма. Христос (стоящий в верхнем правом углу) соотносится с Давидом (нижний левый угол), а безумец (нижний правый) – с иудеями, которые не признают в Христе Сына Божьего (верхний левый). Цвета их кожи чередуются через один: темный – светлый – темный – светлый – темный [London. British Library. Ms. Add. 54179. Fol. 46] (ил. 3). Аналогично в английском Апокалипсисе третьей четверти XIII в. облик демонической саранчи, которая во главе с Аваддоном (Аполлионом) вырвалась из кладезя бездны (Откр. 9), идентичен: ослабленные человеческие лица, крючковатые носы и золотые короны. Однако цвет кожи чередуется: темно-серый – коричневый – темно-серый и т. д. [Oxford. Bodleian Library. Ms. Douce 180. Fol. 26]. Единообразное множество требует вариаций.

В Псалтири Фитцуоринов Христос одет в синий хитон до пят, Пилат и стражники, приведшие к нему Христа, – в котты выше колен и облегающие чулки-хузы разных цветов. При этом одежда вооруженных иудеев украшена вертикальными или горизонтальными полосками, которые сразу же противопоставляют ее одноцветному хитону Христа⁴.

⁴ На страницах Псалтири Фитцуоринов мучители Христа одеты в полосатые одежды и в сцене Бичевания [fol. 12; Mellinkoff 1993 II, fig. I.40]. Христос привязан к колонне. С двух сторон его хлещут плетями бородатые истязатели с серыми лицами и крупными ломаными носами. Колонна



Ил. 3. Псалтирь. Йорк, ок. 1260 г.
London. British Library. Ms. Add. 54179. Fol. 46

Мишель Пастуро и Рут Меллинкофф в свое время показали, как часто в средневековой иконографии одежда в полоску использовалась в роли негативного маркера [Пастуро 2019, с. 5–24; Mellinkoff 1993 I, pp. 5–22, 38]. Полосы могли ассоциироваться с греховной пестротой и беспорядком – так же, как пятна, какие изображали на телах зооморфных демонов. В полосатом, в частности, представляли Каина, Далилу, Саломею, Каиафу и Иуду Искарюта. В реальном мире такую одежду носили слуги, менестрели и шуты. Юридические нормы (от Саксонского зеркала 1220–1235 гг. до более поздних законов о роскоши) порой

делит сцену на две половины. Справа и слева от нее за каждым из двух вооруженных людей с бичами цвет фона разный. И там, и там стилизованные завитки (акант?), но в одном случае по бордовому, а в другом – по желто-зеленому полю. У левого истязателя зеленая котта с двойными горизонтальными полосками красного цвета и хузы в красно-зеленую диагональную полосу. У правого – красная котта с вертикальными полосками белого и зеленого цветов, а хузы в красно-белую широкую полосу.

запрещали полосы для духовенства или всех достойных мирян и предписывали их для маргинальных групп или профессий: прокаженных, калек, палачей и т. д. Это, конечно, не означает, что на улицах средневекового города или в мире изображений все полосатые ткани, кто бы их ни носил, вызывали негативные ассоциации. Например, в саксонской Псалтири (ок. 1239 г.) в двуцветные и полосатые одежды облачены праведники, стоящие в раю вокруг праотца Авраама [Mellinkoff 1993 I, pp. 8–9; Mellinkoff 1993 II, fig. I.11]. Однако в тех случаях, когда в иконографии Христос или святые одеты в одноцветные ткани, а их истязатели и убийцы – в полосатые, это противопоставление ясно указывает на пейоративную или прямо демонизирующую роль пестроты⁵.

В сцене приведения к Пилату в Псалтири Фитцуоринов ноги Христа, как всегда, босые. Его враги одеты в кожаные туфли с вытянутыми носами. Они смотрят вниз и похожи на черные когти. Во Франции обувь с очень длинными, задранными вверх носами стала входить в моду еще в XII в. Такие туфли именовались *pigaches*, а в XIV–XV вв., когда они вновь возвратились в гардероб знати и богатых людей, – *chaussures à la poulaine* («обувь на польский манер») или просто *poulaines*. Считалось, что этот фасон пришел из Польши. Такие туфли с середины XIV в. носили и в Англии, где их нередко называли *cracowes* – «краковскими».

Столь причудливый фасон, призванный продемонстрировать высокий статус модника, вызывал негодование у многих клириков. Они критиковали *poulaines* за тщеславную экстравагантность и утверждали, что подобная обувь искажает контуры человеческого тела, созданного по образу и подобию Божьему. Кристина де Пизан в «Книге о деяниях и добрых нравах мудрого короля Карла V» (1404) упоминала о том, что добродетельный государь не позволял своим придворным и слугам носить столь нескромные туфли. По его указанию прево Парижа Юг Обрио даже запрещал парижским башмачникам изготавливать *poulaines*.

⁵Мучителей или палачей Христа и святых регулярно изображали не только в полосатых, но и в двуцветных одеждах (*mi-parti*). В Псалтири Фитцуоринов эта деталь появляется у двух стражников в сцене Шествия на Голгофу (fol. 13). Ср. с тем же сюжетом в английской Псалтири конца XIII в. [Baltimore. The Walters Art Museum. Ms. W.102. Fol. 76]. Там Христа окружают четыре стражника с гротескно уродливыми лицами. Двое на первом плане одеты в двуцветные (сине-красные) котты. У одного ниже пояса нарисован (видимо, как подразумевается, вышит) паук, а у другого – дракон, привычные символы демонического.

Длинные и острые носы не могли не вызвать дьявольских ассоциаций. В XII в. нормандский хронист Ордерик Виталий приписывал увлечение такими туфлями нечестивому графу Фульку Анжуйскому, который будто бы стал их носить, чтобы скрыть свои деформированные ступни. Ордерик сравнивал *pigaciae* со скорпионьими хвостами [Sansy 1992, p. 358]. Аналогично анонимный составитель английской хроники *Eulogium historiarum* (ок. 1366 г.), осуждая *poulaines*, писал, что их форма больше напоминает когти дьявола, чем украшение человека [Grew, Neergaard 2004, pp. 115–117; Lachaud 2007, p. 84; Tschen-Emmons 2015, pp. 157–161].

На позднесредневековых изображениях в *poulaines* нередко представляли аристократов или буржуа-модников, которые действительно ходили в такой обуви. Но в религиозных сюжетах она легко превращалась в негативный знак – для злодеев-иноверцев и даже порой для проклятых в преисподней [Klemettilä 2006, pp. 151–152]. В Псалтири Фитцуоринов сходство острых носов с когтями, о котором говорилось в *Eulogium historiarum*, видимо, специально подчеркнуто.

Иудейская стража: ритмы и вариации

Нетрудно заметить, что в сцене приведения Христа к Пилату многие элементы образуют ритмические последовательности. Их словесное описание неизбежно выходит очень тяжеловесным. Однако без него визуальные данные, которые взгляд считывает почти мгновенно, трудно сделать объектом анализа.

У Пилата кожа темно-коричневая, а волосы – серо-синие. У ближайшего воина, который показывает ему на приведенного узника, наоборот, кожа синевато-серая, а волосы рыжеватые. Эта схема воспроизводится дальше – у следующих стражников, которые держат Христа. В итоге возникает перекрестное чередование цветов: коричневый – серый – коричневый – серый.

Кроме того, стоит обратить внимание на носы трех иудеев, которые стоят перед Пилатом. Их форма тоже чередуется: горбатый – вздернутый – горбатый. С XII в. негативных персонажей: прежде всего иудеев и римлян в сценах Страстей Христовых, но далеко не только их – стали регулярно представлять с носами этих двух форм. Обе противопоставлялись прямому – как считалось, идеальному – носу, с каким обычно изображали самого Спасителя и святых. Трактаты по «чтению» лиц и тел – например, «Книга физиогномики» Михаила Скота (ок. 1230 г.) – приписывали обладателям

коротких и вздернутых или, наоборот, слишком длинных, горбатых или крючковатых носов множество негативных черт [Michel Scot 2019, pp. 361–362].

С XIII в. сформировался, а на исходе Средневековья стал вездесущ сатирически-зловещий типаж иудея: с длинной бородой и хищным носом. Позже он был унаследован антисемитской карикатурой Нового времени [Lipton 2014; Lipton 2016]. Однако нельзя забывать о том, что иудеев, как и других врагов Христа, часто представляли и с короткими вздернутыми носами. Они напоминали носы Силена с античных статуй или носы чернокожих.

Эта пара: нос длинный и крючковатый / нос короткий и вздернутый – регулярно появлялась в иконографии гибридных существ, которые населяли поля стольких рукописей, а также в изображениях демонов⁶. В последнем случае художникам вовсе не приходилось считаться с анатомическим правдоподобием. Одних бесов представляли с носами, неотличимыми от пяточков свиней, а у других длинные носы напоминали клювы птиц или даже хоботки насекомых.

В XV–XVI вв. та же пара носов многократно воспроизводилась в физиогномических опытах Леонардо да Винчи, в изображениях сцен Страстей, созданных Иеронимом Босхом и особенно его эпигонами, а также в сатирических изображениях шутов, дураков и грешников [Майзульс 2020]. Все эти «неправильные» носы, в зависимости от контекста, служили знаками физического или морального уродства, а порой и религиозной инаковости. И во многих случаях – например, у демонов на гравюре, иллюстрирующей ульмское издание «Искусства смерти» (*Ars moriendi*) (ок. 1469 г.) – они тоже чередовались через один (ил. 4).

Вернемся к Псалтири Фитцуоринов. В сцене, где Христа приводят к Пилату, есть элементы, которые варьируются по ясной схеме через один (цвета кожи, волос и бород), элементы, вариации которых иррегулярны (цвета хузов), и элементы, где никаких вариаций нет (форма и цвет обуви). Вся сцена построена так, чтобы противопоставить Христа и его врагов: иудеев и римского прокуратора. Но между Христом и Пилатом есть и визуальные параллели. Первая – цвет одежды (правда, у Спасителя длинный хитон до пят, а у Пилата – котта выше колен). Вторая – форма носа. В отличие от трех иудеев, у прокуратора нос прямой – такой же, как у арестанта, которого к нему привели.

⁶См. двух гибридов, с горбатым и вздернутым носами, на одном из листов в английской Псалтири Латтрелла (1325–1340) [London. British Library. Ms. Add. 42130. Fol. 182v].



Ил. 4. *Ars moriendi*. Ульм, ок. 1469 г.
 Paris. Bibliothèque nationale de France.
 Reserve des livres rares. Inv. XYLO-25

На других миниатюрах в этой рукописи тоже есть элементы вариативности. Сцена Поругания, или Осмеяния, Христа (Мф. 26:67–68; Мк. 14:65; Лк. 22:53) построена на осевой симметрии [Mellinkoff 1993 II, fig. I.39] (ил. 5). Однако в левой и правой половинах нет буквальных повторов. В центре на красном престоле восседает Спаситель, которому истязатели накинули на глаза плат, чтобы он не видел, кто его бьет и задирает. С обеих сторон к нему тянутся по два мучителя. Все они агрессивны и гротескно безобразны. У тех, что слева, кожа светлая, а у тех, что справа – серо-синяя (А – А – Христос – Б – Б). Двое, которые ближе всего к Христу слева и справа, одеты в розовые котты, синие хузы и капюшоны. Их выгнутые позы почти идентичны. Только у того, что слева, капюшон красный, а у того, что справа – синий (в вертикальную двойную полоску). У того, что слева, одежда с пуговицами, а у того, что справа – без. Персонажи по краям тоже отчасти вторят друг другу: оба одеты в хузы в красно-розовые диагональные полосы и в котты *mi-parti*: одна сторона красная, а другая – синяя в такую же двойную полоску. Но их позы разные.



*Ил. 5. Псалтирь Фитцуоринов. Англия, середина XIV в.
Paris. Bibliothèque nationale de France. Ms. Latin 765. Fol. 10*

В целом позы и основные детали одежды персонажей выстраивают их в зеркальную схему вокруг центральной фигуры Христа: А – Б – Христос – Б – А. Она, в частности, усиливается цветами поясов, сумок и кинжалов, которыми вооружены его мучители: А (золотой) – Б (красный) – Христос – Б (красный) – А (золотой). При этом положение оружия следует другой, нерегулярной последовательности: кинжал спереди за поясом – кинжал спереди в поясной сумке – кинжал сзади за поясом – кинжал спереди в поясной сумке. Столь же нерегулярны и развороты лиц: анфас – профиль – анфас (Христос) – три четверти – профиль [Wirth 2022]. Структура этой миниатюры следует принципам, постоянно встречавшимся в средневековых изображениях: симметричная композиция, но без идентичных повторов; регулярное чередование и вариации, выбивающиеся из ритма, но не нарушающие общее впечатление упорядоченности.

Varietas святости

Не стоит думать, что на миниатюрах в Псалтири Фитцуоринов и в средневековой иконографии в целом постоянные вариации форм и цветов характерны только для врагов Христа и мира зла как такового. Фигуры апостолов, собравшихся вокруг Учителя за столом Тайной вечери, или святых, выстроившихся на небесах перед своим Творцом, тоже часто стремятся к украшенному многоцветью – *varietas*. Это одна из фундаментальных черт средневековой эстетики образа [Schmitt 2016, pp. 110–111]. В XII в. автор трактата «О различных искусствах», известный под именем Теофила, объяснял, что украшение дома Божьего подразумевает сочетание трех элементов: *ordo*, *varietas* и *mensura* [Dodwell 1961, p. 62]. В *ordo* можно увидеть порядок, например, симметрию или иерархию фигур и элементов. *Varietas* – разнообразие, вариации форм и цветов, визуальное изобилие свойств, а *mensura* – их мера, упорядоченность, в частности, ритм [Descola 2021, pp. 302–303].

На изображениях сакральных персонажей вариативность форм и цветов могла быть ритмически упорядочена, на изображении бесов – лишена видимого порядка, т. е. сближена с хаосом, восторжествовавшим в царстве дьявола. Однако установка на чередование значимых элементов (от цветов одежд до формы геометрических рамок, в которые вписана сцена) в рамках симметричной и/или иерархически выстроенной композиции проявлялась очень во многих сюжетах. Например, у апостолов или святых цвета нимбов нередко чередовались через один (золотой – серебряный – золотой и т. д.) или по более сложной схеме, часто выстроенной вокруг оси симметрии – центральной фигуры Христа или Девы Марии. Такие вариации «разбавляли» строгую иерархичность образа.

Элизабет Болман показала, как сложно устроены схемы цветов на миниатюрах в Апокалипсисах с толкованиями Беата из Лиебаны, созданных к югу и северу от Пиренейских гор в X–XII вв. [Bolman 1999, pp. 27–29]. Во многих сценах цвета ключевых элементов (одежд, нимбов, ангельских крыл) отражаются зеркально (АВВ – ВБА), построены так, что идентичные элементы обрамляют ритмический ряд (А – БВГВБВГВ – А), или паттерн из нескольких элементов повторяется ряд за рядом так, что ни по горизонтали, ни по вертикали одинаковые элементы не соприкасаются:

АСВАС
ВАСВА
СВАСВ

Кроме того, средневековые художники систематически применяли принцип контраста [Pastoureaux 2015, pp. 228, 235]. Скажем, в системе, где главными цветами были синий и красный, красные элементы помещали на синий фон, а синие – на красный. В рамках одной фигуры соседние элементы старались сделать цветов, которые точно не сливались бы друг с другом. Аналогично было выстроено и соседство разных персонажей. Например, если рядом стоят два апостола и у одного хитон красный, а нимб синий, то у его визави будет наоборот. Два одинаковых цвета не встречаются. Контраст облегчает распознавание персонажей и «чтение» образа в целом⁷.

Подобные цветовые вариации в целом причастны тому, что Жан-Клод Бонн назвал орнаментальным принципом (*l'ornemental*) средневекового образа. Речь идет не об орнаменте как отдельном типе изображения, обрамлении или украшении фигуративной сцены, а о паттернах и ритмически организованных элементах, которые в нее влетают, составляют с ней единое целое. Они прямо не причастны ни мимезису (подражанию формам зримого), ни символической (значению, закрепленному за определенными предметами или цветами). Роль орнаментальных элементов иная – они придают изображению большую торжественность и сходство с многоцветным сокровищем; структурируют визуальное повествование: сопоставляют или противопоставляют персонажей, выстраивают их в иерархию; ведут за собой взгляд зрителя [Bonne 1997, pp. 209–210; Bonne 2015, p. 202; см. также: Schmitt 2016, pp. 60–61].

⁷ На знаменитом ковре из Байе (ок. 1077–1087) у коней, на которых скачут воины, ноги часто оказываются разного цвета. Например, у черного (вороного) коня, устремленного справа налево, левые (т. е. более близкие к зрителю) конечности тоже черные, а правые (т. е. более далекие) – светло-коричневые. При этом на всех четырех конечностях копыта контрастных цветов. На двух черных ногах – светло-коричневое и белое, а на светло-коричневых – черное и терракотово-красное. Эти вариации цветов, само собой, не подразумевали, что норманны и англосаксы сражались на многоцветно-лоскутных конях. Они помогали создать на плоском изображении ощущение глубины, «распутывали» фигуры коней при их наложении друг на друга и помогали создать иллюзию движения [Schmitt 2016, p. 541, fig. 99; см. также: Pastoureaux 2015, p. 235, fig. 14.1]. Частный случай контраста – «принцип выделения» (*the isolation principle*), о котором писала Рут Меллинкофф [Mellinkoff 1993 I, p. 38]. Чтобы противопоставить персонажа (злодея или, наоборот, святого) окружающим, его одежде придавали цвет, который больше ни у кого не встречался.



Ил. 6. Псалтирь Фитцуоринов. Англия, середина XIV в.
Paris. Bibliothèque nationale de France. Ms. Latin 765. Fol. 19

Взглянем еще на одну миниатюру из Псалтири Фитцуоринов, которая представляет Вознесение Христово (ил. 6). Сама сцена вписана в замысловатую готическую конструкцию с четырьмя арочными проемами и пятью звериными (дьявольскими?) мордами, которые вклиниваются между фигурами апостолов. Вертикальную ось симметрии образует фигура Девы Марии. Она единственная изображена анфас и обута. Вокруг нее двенадцать апостолов, по шесть с каждой стороны. Все они, по традиции, изображены босыми. И там, и там трое в первом ряду и трое во втором.

Позы апостолов, расположенных на первом плане, идентичны: Петр и Павел, развернутые в три четверти, смотрят вверх – на исчезающую фигуру Христа. Их ладони одинаково сложены в жесте молитвы и обращены в центр – к Спасителю и Деве Марии. За Петром и Павлом по обе стороны сидят апостолы с разведенными в стороны руками – это еще один молитвенный жест [Schmitt 1996, pp. 289–320]. Их фигуры тоже почти одинаковы. Наконец, по краям вновь расположились апостолы со сложенными ладонями. Жесты рук образуют простую схему: сложены – разведены – сложены – сложены (Мария) – сложены – разведены – сложены.

Теперь посмотрим на цвета одежд. Их четыре: розовый, красный, лиловый и синий. Оттенки достаточно сложные, но наша цель состоит в том, чтобы описать схему их чередования и контрастов. Поэтому точное обозначение цветов (оранжевато-красный, светло-лиловый и т. д.) не имеет принципиального значения. Дева Мария, сидящая в центре, одета в синий хитон и розовый плащ, подбитый горностаем. Петр и Павел по обе стороны от нее – в фиолетовые хитоны и красные плащи. Их фигуры в этом плане идентичны. Одежды следующих двух апостолов, напротив, выкрашены по принципу хиазма: левый – в фиолетовом хитоне и лиловом плаще, а правый – наоборот. Наконец, крайние апостолы выпадают из обеих схем: у сидящего слева красный хитон и розовый плащ, а у сидящего справа – хитон розовый, а плащ синий.

Осталось два важных элемента: физический облик апостолов (черты лица, цвет волос и форма бород) и цвет их нимбов. У двух учеников по краям волосы темные, у двух следующих – русые, а у Петра и Павла, сидящих ближе всего к Деве Марии, – разные. У первого – темные, выстриженные тонзурой, а у второго – более светлые, почти лысая голова и более длинная борода. В итоге схема выглядит следующим образом: темные – русые – темные – русые (Мария) – светлые – русые – темные. Петр и Павел здесь единственные из апостолов, кого можно узнать по внешнему виду – прическе и длине бороды. Их типажи, которые к XIV в. давно утвердились в традиции, совсем не похожи, но жесты и цвета одежд идентичны. У остальных учеников Христа узнаваемых черт нет. Чтобы они не выглядели близнецами, требовались регулярные вариации элементов портрета.

Взглянем теперь на цвета нимбов: синий – розовый – красный – розовый (Мария) – розовый – синий – красный. Здесь какой-то ритмической схемы нет, и даже нарушен принцип контраста, который так часто применялся в средневековых изображениях. У Девы Марии и апостола Павла, которые расположены рядом, нимбы одного цвета – розовые. Обычно таких совпадений стремились избегать.

В целом благодаря центральной оси симметрии, повторяющимся жестам нескольких ключевых персонажей на первом плане и чередованию цветов некоторых элементов сцена кажется упорядоченной и торжественной. При этом в ней много вариативности, и часть элементов не следуют никакой закономерной схеме. Изображение построено так, чтобы внутри достаточно строгой композиции, выстроенной вокруг фигуры Девы Марии, не было идентичных фигур. Какие-то элементы у них повторяются, а какие-то обязательно разнятся. Апостолы Петр и Павел отличаются прическами, формой бороды и цветом волос, но одеты одинаковым



Ил. 7. Фронтал из церкви Богоматери в Арнедильо,
первая треть XIII в.
Madrid. Museo del Prado. № P008118

образом. Апостолы, изображенные за ними, идентичны чертами лица, прическами, формой бороды, цветом волос, но их одежды выкрашены перекрестно. Вдобавок у одного из них плащ скреплен крупной застёжкой, а у его визави такой нет.

Замысловатые игры форм и цветов, аналогичные тем, что я описал на примере Псалтири Фитцуоринов, не были строго английским феноменом. В качестве параллели я предлагаю проанализировать более раннее изображение, созданное на другом конце латинской Европы. Речь идет не о миниатюре в рукописи, а об алтарном фронтале первой трети XIII в. из церкви Девы Марии в Арнедильо, Испания (Madrid. Museo del Prado. № P008118; см. также [Silva 2014]) (ил. 7).

Изображение разделено на два горизонтальных регистра. Каждый из них состоит из золотых аркад: пяти идентичных проемов между колоннами, перекрытых полукруглым сводом, какой господствовал в архитектуре романской эпохи. Сверху изображено Поклонение волхвов, снизу – Принесение во храм (Сретение). Перед нами словно разрез церкви, где на двух этажах одновременно

разворачиваются два евангельских эпизода: сверху язычники, а снизу иудеи (старец Симеон и пророчица Анна) поклоняются новорожденному Богочеловеку.

Художники романской, а потом готической поры часто помещали фигуры святых и различные нарративные сцены в рамки из арок и других архитектурных элементов. Это был стандартный прием. При этом на фронтале алтаря самые обычные арки, вероятно, приобретали дополнительное значение. Они помогали соотнести события и праздники, в которых была явлена божественность Иисуса, с христианской церковью – как сакральным пространством, в котором верующие видели это изображение, и как материальным олицетворением Церкви – коллективного тела Христова.

Сретение, как и многие сцены поклонения Христу, Деве Марии или кому-то из святых, выстроено вокруг центральной оси симметрии. В середине на алтаре стоит младенец Иисус. С двух сторон его окружают мужчины – старец Симеон и приемный отец Иосиф (оба на красном фоне). Дальше расположены женщины. За Симеоном – пророчица Анна, за Иосифом – Дева Мария (на синем фоне). И у той, и у другой в руках корзинки с жертвенными горлицами.

Позы и жесты в обеих парах *почти* идентичны. Скажем, мужчины с двух сторон поддерживают Иисуса. Положение одной руки у них одинаково, а второй – нет. Симеон держит в правой руке кадило, а Иосиф выставляет ладонь левой руки вперед – в знак принятия/молитвы.

Ритм, заданный повторением арок, усложняется чередованием цветов. Фон, на котором стоят персонажи, здесь либо красный, либо темно-синий. В обоих регистрах цвета чередуются так, что под красным фоном оказывается темно-синий, и наоборот.

Помимо этого, ритмический рисунок усложняют вариации в цветах одежд. В верхнем ряду, на изображении Поклонения волхвов, персонажи в оранжевых хитонах и темно-зеленых плащах (на красном фоне) чередуются с персонажами в светло-синих хитонах и красных плащах (на синем фоне). Перед нами еще одно проявление контраста. Иисус, облаченный в оранжевый хитон и темно-зеленый плащ, формально нарушает этот принцип, так как по обе стороны от него расположены волхв Балтазар и Иосиф, одетые в той же гамме. Но здесь художнику требовался контраст между одеждой Сына и его Матери, которая изображена в синем хитоне и красном плаще. В целом цветовая схема Поклонения волхвов выглядит так: А – Б – А – Б (А) – А.

В сцене Сретения все чуть сложнее. По обе стороны от Иисуса в красном хитоне стоят мужчины в одеждах оранжево-зеленой

гаммы. Только у Симеона зеленый хитон и оранжевый плащ, а у Иосифа – наоборот. Такой хиазм, как я показал выше, очень часто встречается на средневековых изображениях. При этом руки, которыми Симеон и Иосиф с двух сторон поддерживают Иисуса на алтаре, одинаково оранжевые: у Иосифа это цвет хитона, у Симеона – плаща. У женских фигур, стоящих по краям сцены, такого хиазма уже нет. И Мария, и пророчица Анна одеты в синие хитоны и красные плащи.

На изображении Поклонения волхвов фокус движений и взглядов – фигура Девы Марии с Младенцем – смещен от геометрического центра вправо. Композиция Сретения выстроена вокруг центральной оси (фигуры Иисуса на алтаре) и основана на симметрии (но со значимыми вариациями деталей). При этом и в ней применен тот же принцип чередования цветов одежд: синий + красный (Анна) – зеленый + оранжевый (Симеон) – красный (Христос) – оранжевый + зеленый (Иосиф) – синий + красный (Мария). В верхней сцене Поклонения волхвов Иисус, сидящий на красном плаще матери, одет в оранжевый хитон и зеленый гиматий. В нижней сцене Сретения Иисус, помещенный на синий фон, получил хитон красного цвета.

Выбор цветов в узкой цветовой гамме, использованной на этом фронтале, обусловлен прежде всего установкой на контраст (между фигурой и фоном; элементами одежды у каждой из фигур; соседними фигурами – по горизонтали и по вертикали) и стремлением вписать персонажей в ритмический рисунок, охватывающий оба «этажа» и десять «отсеков», в которых разворачивается действие.

* * *

Подведем итоги. Вариативность средневековых образов зла, которую так убедительно описал Александр Махов, безусловно, служила визуальной фигурой беспорядка. Однако перед нами и нечто большее – частный случай *varietas*, разнообразия и многоцветья, которые так ценили мастера романской, а потом готической эпох. В Псалтири Фитцуоринов сцены, где Христа с двух сторон атакуют враги и где вокруг него выстраиваются апостолы, устроены по схожим принципам. И там, и там порядок (зеркальная симметрия, регулярное чередование элементов), сразу считываемый взглядом зрителя, усложняется (оживляется) многочисленными вариациями цветов и форм. Изучая функционирование знаков инаковости, важно помнить о том, что их выбор и применение зависели не только от семантики конкретного знака, но и от вариаций, визуальных ритмов, в которые они были встроены, логики соотношений и оппозиций между фигурами.

Литература

- Майзульс 2020 – *Майзульс М.Р.* Стигма на лице: средневековые истоки «еврейского носа» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 5. С. 10–38.
- Майзульс 2021 – *Майзульс М.Р.* Воображаемый враг: Иноверцы в средневековой иконографии. М.: Альпина, 2021. 436 с.
- Махов 2011 – *Махов А.Е.* Средневековый образ между теологией и риторикой: Опыт толкования визуальной демонологии. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2011. 256 с.
- Пастуро 2019 – *Пастуро М.* Дьявольская материя: История полосок и полосатых тканей. М.: НЛО, 2019. 112 с.
- Пильгун 2019 – *Пильгун А.В.* Потусторонний мир Средневековья: рай, чистилище, ад и их персонажи в визионерских текстах и миниатюрах из западноевропейских рукописей IX–XV вв. М.: Гамма-Пресс, 2019. 468 с.
- Blanc 1999 – *Blanc O.* Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge. Paris: Gallimard, 1999. 237 p.
- Blumenkranz 1966 – *Blumenkranz B.* Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien. Paris: Études augustiniennes, 1966. 159 p.
- Bolman 1999 – *Bolman E.S.* De Coloribus. The meanings of color in Beatus manuscripts // Gesta. 1999. Vol. 38. No. 1. P. 22–34.
- Bonne 1997 – *Bonne J.-Cl.* De l'ornemental dans l'art médiéval (VII^e – XII^e siècle). Le modèle insulaire // L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident medieval / Ed. par J. Baschet, J.-Cl. Schmitt. Paris: Le Leopard d'or, 1997. P. 185–219.
- Bonne 2015 – *Bonne J.-Cl.* Ornementation et representation // Les images dans l'Occident médiéval / Ed. par J. Baschet, P.-O. Dittmar. Turnhout: Brepols, 2015. P. 199–212.
- Descola 2021 – *Descola Ph.* Les Formes du visible. Une anthropologie de la figuration. Paris: Seuil, 2021. 757 p.
- Dodwell 1961 – *Theophilus.* De diversis artibus. The Various Arts / Ed. par C.R. Dodwell. L.; Edinburgh; Paris: Thomas Nelson and Sons, 1961. 178 p.
- Gombrich 1984 – *Gombrich E.* The sense of order. A study in the psychology of decorative art. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1984. 411 p.
- Grew, Neergaard 2004 – *Grew F., Neergaard M., de.* Shoes and pattens (Medieval finds from excavations in London. Woodbridge: The Boydell Press, 2004. 146 p.
- Gross 1989 – *Gross A.* L'exégèse iconographique du terme "insipiens" du Psaume 52 // Historical Reflections / Réflexions Historiques. 1989. Vol. 16. No. 2/3. P. 265–285.
- Joslin, Joslin Watson 2001 – *Joslin M.C., Joslin Watson C.C.* The Egerton genesis. L.: British Library; Toronto University Press, 2001. 312 p.
- Kauffmann 2003 – *Kauffmann C.M.* Biblical imagery in Medieval England, 700–1550. L.: Harvey Miller, 2003. 365 p.

- Klemettilä 2006 – *Klemettilä H.* Epitomes of evil. Representation of executioners in Northern France and the Low Countries in the Late Middle Ages. Turnhout: Brepols, 2006. 388 p.
- Lachaud 2007 – *Lachaud F.* La critique du vêtement et du soin des apparences dans quelques oeuvres religieuses, morales et politiques, XII^e – XIV^e siècles // *Micrologus*. Vol. 15 (Le corps et sa parure. The body and its adornment). Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007. P. 61–85.
- Lipton 2014 – *Lipton S.* Dark mirror. The Medieval origins of anti-Jewish iconography. N.Y.: Metropolitan, 2014. 390 p.
- Lipton 2016 – *Lipton S.* Isaac and Antichrist in the archives // *Past and Present*. 2016. Vol. 232. No. 1. P. 3–44.
- Marrow 1979 – *Marrow J.H.* Passion iconography in Northern European art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative. Kortrijk: Van Ghemmert Publishing Company, 1979. 369 p.
- Mellinkoff 1993 – *Mellinkoff R.* Outcasts. Signs of otherness in Northern European art of the Late Middle Ages. Vol. 1, 2. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1993. 360, 543 p.
- Michel Scot 2019 – *Michel Scot*. Liber particularis. Liber physonomie / Éd. critique, introduction et notes par O. Voskoboynikov. Firenze: SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2019. 415 p.
- Pastoureau 2015 – *Pastoureau M.* La couleur // *Les images dans l'Occident médiéval* / Ed. par J. Baschet, P.-O. Dittmar. Turnhout: Brepols, 2015. P. 227–237.
- Sansy 1992 – *Sansy D.* Chapeau juif ou chapeau pointu? Esquisse d'un signe d'infamie // *Symbole des Alltags. Alltag der Symbole*. Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1992. P. 349–375.
- Schiller 1972 – *Schiller G.* Iconography of Christian art. Vol. 2: The passion of Jesus Christ. N.Y.: Graphic Society LTD, 1972. 692 p.
- Schmitt 1996 – *Schmitt J.-Cl.* La raison des gestes. Paris: Gallimard, 1996. 432 p.
- Schmitt 2016 – *Schmitt J.-Cl.* Les rythmes au Moyen Âge. Paris: Gallimard, 2016. 720 p.
- Silva 2014 – *Silva P.* Anónimo. Frontal con escenas de infancia de Jesús // *Museo Nacional del Prado. Memoria de actividades 2013*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014. P. 26–28.
- Strickland 2003 – *Strickland D.H.* Saracens, demons, and Jews: Making monsters in Medieval Art. Princeton: Princeton University Press, 2003. 171 p.
- Tschen-Emmons 2015 – *Tschen-Emmons J.B.* Artifacts from Medieval Europe. Santa Barbara; Denver; Oxford: Greenwood, 2015. 321 p.
- Wirth 2022 – *Wirth J.* Face, trois-quarts et profil dans l'art médiéval // *L'éloquence du visage entre Orient et Occident* / Ed. par O. Voskoboynikov. Firenze: Sismel Edizioni del Galluzzo, 2022. P. 103–113.
- Wormald 1943 – *Wormald F.* The Fitzwarin Psalter and its allies // *Journal of the Warburg and Courtauld institutes*. 1943. Vol. 6. P. 71–79.

References

- Blanc, O. (1999), *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Gallimard, Paris, France.
- Blumenkranz, B. (1966), *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Études augustiniennes, Paris, France.
- Bolman, E.S. (1999), "De Coloribus. The meanings of color in Beatus manuscripts", *Gesta*, vol. 38, no. 1, pp. 22–34.
- Bonne, J.-Cl. (1999), "De l'ornemental dans l'art médiéval (VII^e – XII^e siècle). Le modèle insulaire", in Baschet, J. et Schmitt, J.-Cl. (eds.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Le Leopard d'or, Paris, France, pp. 185–219.
- Bonne, J.-Cl. (2015), "Ornementation et représentation", in Baschet, J. et Dittmar, P.-O. (éds.), *Les images dans l'Occident médiéval*, Brepols, Turnhout, Belgium, pp. 199–212.
- Descola, Ph. (2021), *Les Formes du visible. Une anthropologie de la figuration*, Seuil, Paris, France.
- Dodwell, C.R. (ed.) (1961), *Theophilus. De diversis artibus. The Various Arts*, Thomas Nelson and Sons, London, Edinburgh, UK, Paris, France.
- Gombrich, E. (1984), *The sense of order. A study in the psychology of decorative art*, Cornell University Press, Ithaca, New York, USA.
- Grew, F. and Neergaard, M., de. (2004), *Shoes and pattens (Medieval finds from excavations in London)*, The Boydell Press, Woodbridge, UK.
- Gross, A. (1989), "L'exégèse iconographique du terme 'insipiens' du Psaume 52", *Historical Reflections / Réflexions Historiques*, vol. 16, no. 2/3, pp. 265–285.
- Joslin, M.C. and Joslin Watson, C.C. (2001), *The Egerton genesis*, British Library, London, UK, Toronto University Press, Canada.
- Kauffmann, C.M. (2003), *Biblical imagery in Medieval England, 700–1550*, Harvey Miller, London, UK.
- Klemettilä, H. (2006), *Epitomes of evil. Representation of executioners in Northern France and the Low Countries in the Late Middle Ages*, Brepols, Turnhout, Belgium.
- Lachaud, F. (2007), "La critique du vêtement et du soin des apparences dans quelques oeuvres religieuses, morales et politiques, XII^e – XIV^e siècles", *Micrologus*, vol. 15, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze, Italy, pp. 61–85.
- Lipton, S. (2014), *Dark mirror. The Medieval origins of anti-Jewish iconography*, Metropolitan, New York, USA.
- Lipton, S. (2016), "Isaac and Antichrist in the archives", *Past and Present*, vol. 232, no. 1, pp. 3–44.
- Maizuls, M.R. (2020), "Facial stigma. Medieval origins of the 'Jewish Nose' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory, Linguistics, Cultural Studies" Series*, no. 5, pp. 10–38.
- Maizuls, M.R. (2021), *Voobrazhaemyi vrag: Inovertsy v srednevekovoi ikonografii* [Imaginary enemy. 'Infidels' in the Medieval iconography], Alpina nonfiction, Moscow, Russia.

- Makhov, A.E. (2011), *Srednevekovyi obraz mezhdu teologiei i ritorikoi: Opyt tolkovaniya vizual'noi demonologii* [Medieval image between theology and rhetoric. An essay about the Medieval demonology], Izdatel'stvo Kulaginoi – Intrada, Moscow, Russia.
- Marrow, J.H. (1979), *Passion iconography in Northern European art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative*, Van Ghemmert Publishing Company, Kortrijk, Belgium.
- Mellinkoff, R. (1993), *Outcasts. Signs of otherness in Northern European art of the Late Middle Ages*, vol. 1, 2, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, USA.
- Michel Scot (2019), *Liber particularis. Liber physonomie. Édition critique, introduction et notes par Oleg Voskoboynikov*, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- Pastoreau, M. (2015), “La couleur”, in Baschet, J. et Dittmar, P.-O. (éds.), *Les images dans l'Occident médiéval*, Brepols, Turnhout, Belgium, pp. 227–237.
- Pastoreau, M. (2019), *D'yavol'skaya materiya. Istoriya polosok i polosatykh tkanei* [The Devil's cloth. A history of stripes and striped fabric], NLO, Moscow, Russia.
- Pil'gun, A.V. (2019), *Potustoronniy mir Srednevekov'ya: rai, chistilishche, ad i ikh personazhi v vizionerskikh tekstakh i miniatyurakh iz zapadnoevropeiskikh rukopisei IX–XV vv.* [The medieval otherworld. Heaven, purgatory, hell and their inhabitants in the visionary texts and miniatures from Western manuscripts, 9th – 15th centuries], Gamma-Press, Moscow, Russia.
- Sansy, D. (1992), “Chapeau juif ou chapeau pointu? Esquisse d'un signe d'infamie”, in *Symbole des Alltags. Alltag der Symbole. Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag*, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz, pp. 349–375.
- Schiller, G. (1972), *Iconography of Christian art*, vol. 2: The passion of Jesus Christ, Graphic Society LTD, N.Y., USA.
- Schmitt, J.-Cl. (1996), *La raison des gestes*, Gallimard, Paris, France.
- Schmitt, J.-Cl. (2016), *Les rythmes au Moyen Âge*, Gallimard, Paris, France.
- Silva, P. (2014), “Anónimo. Frontal con escenas de infancia de Jesús”, in *Museo Nacional del Prado. Memoria de actividades 2013*, Museo Nacional del Prado, Madrid, Spain, pp. 26–28.
- Strickland, D.H. (2003), *Saracens, demons, and Jews. Making monsters in Medieval Art*, Princeton University Press, Princeton, USA.
- Tschen-Emmons, J.B. (2015), *Artifacts from Medieval Europe*, Greenwood, Santa Barbara, Denver, Oxford, USA.
- Wirth, J. (2022), “Face, trois-quarts et profil dans l'art médiéval”, in Voskoboynikov, O. (éd.). *L'éloquence du visage entre Orient et Occident*, Sismel Edizioni del Galluzzo, Firenze, Italy, pp. 103–113.
- Wormald, F. (1943), “The Fitzwarin Psalter and its allies”, *Journal of the Warburg and Courtauld institutes*, vol. 6, pp. 71–79.

Информация об авторе

Михаил Р. Майзульс, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; maizuls@gmail.com

Information about the author

Mikhail R. Maizuls, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; maizuls@gmail.com

Нимб появляющийся и исчезающий: семиотика образов в русской иконописи

Дмитрий И. Антонов

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, antonov-dmitriy@list.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются способы и особенности использования нимбов в русской иконографии. Знак святости, позаимствованный из античного искусства, относится к самым часто употребительным и важным для христианской живописи. При этом в разных частях христианского мира возникало множество вариантов как самих нимбов, так и ситуаций их использования. Сияние изображали разными цветами, разной формы (крестчатые, восьмиконечные, с литерами, геометрическими узорами), иногда маркируя таким способом изображенных персонажей. Кроме святых, нимб мог выделять представителей определенной страты, сана, чина (монахов, епископов, священников) или персонажей, занимающих высокое положение на иерархической лестнице – вплоть до Люцифера и демонических персонажей Апокалипсиса. В русском искусстве такие примеры оставались редкими. Однако у нимбов была другая важная роль: они помогали отобразить динамику событий в визуальном рассказе. Появляясь или исчезая у персонажей, нимбы указывали на момент обретения святости или утери праведности – последнее было связано прежде всего с грехопадением Адама и Евы. В статье рассмотрены примеры использования нимбов в неочевидных ситуациях, способы работы этим знаком, роли, и которые он играл в русском искусстве.

Ключевые слова: иконография, иконопись, нимбы, семиотика, Адам и Ева, святость

Для цитирования: Антонов Д.И. Нимб появляющийся и исчезающий: семиотика образов в русской иконописи // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 4. С. 55–72. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-4-55-72

The halo appearing and disappearing. Semiotics of images in Russian iconography

Dmitrii I. Antonov

*Russian State University for the Humanities,
Moscow Russia, antonov-dmitriy@list.ru*

Abstract. The article discusses the ways of using halos in Russian iconography. The sign of holiness was borrowed from ancient art is among the most frequently used and important in Christian painting. In different parts of the Christian world, many variants of the halos appeared; they were used in many situations. The halo could be depicted in various colors, different shapes (cross-shaped, eight-pointed, with letters, geometric patterns), sometimes marking the characters depicted in that way. The halo distinguished not only saints, also representatives of a certain stratum, and rank (monks, bishops, priests) or characters occupying a high position on the hierarchical ladder, up to and including Lucifer and demonic characters of the Apocalypse. In Russian art, such examples remained rare. However, halos had another important role: they helped to display the dynamics of events in a visual story. Appearing or disappearing from the characters, the halos indicated the moment of the acquisition of holiness or the loss of righteousness (the latter was primarily associated with the fall of Adam and Eve). The paper discusses examples of using the halos in non-obvious situations, ways of working with that sign, and the roles that it played in Russian art.

Keywords: iconography, icon-painting, halos, semiotics, Adam and Eve, sainthood

For citation: Antonov, D.I. (2023), "The halo appearing and disappearing. Semiotics of images in Russian iconography", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 4, pp. 55–72, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-4-55-72

В этой статье я хочу рассмотреть некоторые примечательные и малоизвестные нюансы, связанные с использованием нимбов в русской иконописи. Примеры, о которых пойдет речь, покажут не только индивидуальные приемы отдельных мастеров, но и логику использования самого знака. Логика эта неизбежно была контекстуальной – и чем сложнее оказывался визуальный рассказ, тем больше решений об использовании/неиспользовании, особенностях применения знака приходилось решать иконописцам, иллюминаторам и фрескистам.

История нимба – самого частотного знака в христианском искусстве – хорошо известна и описана. В разных традициях, от Египта до Индии, включая искусство парфянского, сирийского, иранского и др., круглое сияние (солнечный диск), сфера или лучи, вписанные в круг над головой персонажа, маркировали божественный статус, стихии огня и света. Эта визуальная традиция в эпоху эллинизма перешла к грекам, затем к римлянам. Ее заимствовали христиане (окончательно цвета и формы нимба сложились в VI–VII вв.), а позднее и мусульмане: там, где региональная исламская традиция допускала изображения людей, к примеру, в персидском искусстве, головы пророков и ангелов часто окружали языками огня, лучами или круглыми нимбами, неотличимыми от христианских.

В Византии и в Европе эта знаковая система разрабатывалась с веками. Разнились не только формы (крестчатый нимб Христа, нимбы и мандорлы с вписанными в них лучами, лучи без круглой или овальной окантовки и проч.), но и цвета. Красными и золотыми нимбами могли наделять Христа и Богородицу, синими или желтыми – святых. В грузинских росписях XIII в. красный нимб появляется у Христа в сценах земной жизни, а желтый в сценах, где Мессия показан после воскресения и/или в небесной славе и т. п. [Овчинников 1999, с. 37–40]. Иногда цвета указывали на конкретный подвиг, который святой совершил при жизни, иногда различали персонажей Ветхого или Нового Завета, земных правителей, святых и Бога, либо разные этапы на пути человека к святости (от темных нимбов к золотым; см. об этом, к примеру [Царевская 2014]).

Нимбы маркировали не только небесную благодать – и на востоке (в Греции, Сирии, Грузии или Армении), и на западе христианского мира нимбом могли наделять ктиторов, заказчиков образа или храма, античных мудрецов, философов, различных персонажей Ветхого завета и др. Их нимбы могли иметь особую форму или цвет – часто их изображали квадратными¹. Нимбы писали у правителей, подчеркивая высоту или священный статус земной власти. Наконец, в редких случаях нимб возникал у демонов (см., к примеру [Wright 1995, p. 167; Антонов 2019, с. 206–208]), маркируя статус, власть и силу в inferнальной иерархии. Так, древнейшим образом сатаны, вероятно, является мозаика церкви Сан-Аполлинаре-Нуово в Равенне (ок. 520), где в сцене отделения

¹ См., к примеру: *Ladner G.B. The so-called square nimbus // Medieval Studies. 1941. Vol. 3. P. 15–45.* О ктиторских портретах в византийском искусстве и, главным образом, в русской иконографии см. книгу А.С. Преображенского [Преображенский 2010].

овец от козлиц (Мф. 25: 31–33) слева от Христа, над козлицами, стоит более темный, синий ангел с нимбом – не исключено, что этот персонаж означал Люцифера. В более поздней иконографии можно найти редкие аналоги. Так, в 1603 г. в трапезной монастыря Дионисиат на Афоне дьявола изобразили как крылатого ангела в тунике и с нимбом. Сцена показывает низвержение демонов с небес, вслед за Люцифером-Денницей: справа и слева от ангельского войска помещены фигуры ангелов без нимбов, а чуть ниже они преобразуются в черных обнаженных демонов с высокими хохлами. Лежащий сатана еще не утратил свой прежний облик – от стоящих вверху небесных духов он отличается лишь темным цветом одежды и затертым лицом, рядом с ним читается подпись: *Еосфорос* (греческий аналог латинского имени *Люцифер* и русского *Денница*, «утренняя звезда»)². По тому же принципу нимбами в средневековой иконографии иногда наделяли Антихриста, нечестивых правителей (к примеру, фараона, преследующего иудеев, или царя Ирода, приказавшего казнить младенцев Вифлеема) и прочих антигероев³.

В русской иконописи знак был адаптирован, но применялся не во всех контекстах и не в такой разнообразии вариаций. Нимбы могли изобразить у правителей – как в стенописи соборов Московского Кремля, однако не у демонических персонажей⁴. Цветовая иерархия нимбов тоже не распространилась – сияние над

² Люцифер в образе ангела изображен также в Библии Фуртмейера (Furtmeyr-Bibel) второй половины 1460–1470-х гг., в сцене свержения демонов с небес (Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek, Sign. Cod. I.3.2.III, fol. 8). Под складками его одежды едва различим зверь, на котором он восседает. Кроме того, в него направлено копье ангела. Сама фигура мятежного духа никак не маркирована (хотя по ее лицу проходят две черты, видимо, нанесенные кем-то из читателей) и не акцентирована в композиции, выделить ее среди ангелов непросто.

³ См., к примеру, изображение Ирода на мозаиках 432–440 гг. на триумфальной арке римской базилики Санта-Мария-Маджоре, фараона на византийской миниатюре из Парижской Псалтири середины X в. (Paris, BNF, Ms. Grec. 139, fol. 419v), семиглавого Зверя-Антихриста, увенчанного нимбами, на английских и немецких миниатюрах XIII–XV вв. (Paris, BNF, Ms. Français 403, fol. 20–25; Oxford, Bodl. Lib., Ms. Auct. M 3.14, fol. 16 (plate H2), 17 (plate I1), fol. 40 (plate V2)).

⁴ См. миниатюру XVIII в., где вокруг фигуры Антихриста, которого возносят на небеса демоны – псевдоангелы, изображена мандорла. При этом нимба нет [Антонов, Майзульс 2013б, с. 135; Антонов, Майзульс 2020, с. 139].



Ил. 1. Традиционный золотистый нимб Христа
и серебристые нимбы Иоанна Предтечи, Давида и Соломона.

Остальные персонажи изображены без нимбов.
Сошествие во ад. Ок. 1497. Кирилло-Белозерский музей.

Инв. № ДЖ-326

головой святых писали чаще всего золотым или желтым, иногда другими цветами, в XVII в. нередко украшали пестрым орнаментом, но не использовали для того, чтобы выделять разные группы святых. Однако единичные исключения можно найти. Любопытный пример – икона Сошествия во ад конца XV в. из Кирилло-Белозерского монастыря: нимбы Давида, Соломона и Иоанна Крестителя написаны серебристой краской и четко отличаются от золотого сияния над головой Христа. Сочетание золотого и серебряного цветов как иерархически более и менее значимого характерно для многих визуальных контекстов русской иконописи (диски солнца и луны; ангельские зеркала и др.). В знаковом плане композиция читается однозначно – нимбы святых оказываются на ступень ниже, чем нимб Бога.

Как и в других частях христианского мира, нимбы в русской иконописи часто появлялись у персонажей, почитавшихся ло-

кально – наделение кого-либо знаком праведности зависело от региона, (микро)традиции и от индивидуальных представлений иконописца. Нимбы изображали иногда у абстрактных архиереев, монахов и священников, упомянутых в иллюстрируемом тексте, как знак высоты и святости сана (см. примеры [Юферева 2013, с. 204–229]). С нимбами или без них писали души праведников, отходящие от тела или пребывающие в лоне Авраамовом.

Логика наделения/ненаделения персонажа нимбом сильно зависела от визуального контекста и от предпочтений мастера. В композициях, где фигурировало много праведников, нимбы могли изображать лишь у нескольких наиболее значимых персонажей, чтобы не перегружать композицию. Однако другие иконописцы в аналогичных случаях предпочитали писать нимбы у всех без исключения героев сюжета. Характерный пример – иконы и фрески Сошествия во ад, где знаки святости часто появлялись лишь у царей и пророков: Давида, Соломона, Иоанна Предтечи, в то время как Адам, Ева и другие люди, выходящие из преисподней, могли их не иметь. Иногда это определялось только художественными задачами, но иногда позволяло иконописцу играть смыслами. Замечательный случай обнаруживается на новгородской иконе XIV в.: Адам имеет здесь нимб, а стоящие рядом Ева и Авель изображены без него. Это акцентирует связь двух ключевых фигур – Христос, «новый Адам», спасает «ветхого» (древнего) Адама и – в его лице – все человечество. Идея наглядно выражена благодаря фигуре дьявола или Ада, который пытается удержать Адама, схватив его за ногу (перекличка с иконографией Страшного суда, где змей пытается ужалить за стопу Адама, преклонившего колени перед Христом). Праотец изображен буквально между грехом и спасением – взят одновременно за ногу и за руку, – но его нимб показывает, что грех прощен, а власть ада побеждена.

Героями с неоднозначным статусом на Руси оказывались волхвы в композициях Рождества Христова. Если в Западной Европе, благодаря истории с переносом тел трех «королей» из Милана в Кёльн, волхвов широко почитали как святых, на Руси их культ не распространился (сегодня ситуация меняется, и в российских церквях все чаще можно встретить частицы их мощей – иногда их интегрируют в иконы Рождества). На русских изображениях головы волхвов, как правило, венчают только «иудейские шапки». Но иногда нимбы у них все же появлялись, вместе с шапками или вместо них, указывая на праведность мудрецов, поклонившихся Христу.



*Ил. 2. Нимбы Иоанна Предтечи, Давида, Соломона и Адама.
Ева и Авель без нимбов.
Сошествие во ад. Первая половина XIV в.
Новгородский музей. Инв. № 7579*

Более того, в сценах Рождества нимбы окказионально возникали и у других, определенно несвятых персонажей. Иконописцы могли наделить знаком святости пастуха, беседующего с Иосифом, или повитуху, омывающую младенца Иисуса⁵. По рассказам апокрифических Евангелий Псевдо-Матфея и Иакова, Саломея, одна из двух повитух, которых привел Иосиф, усомнилась в непорочном зачатии Марии – в наказание за это у нее отнялась рука, женщина уверовала, раскаялась и исцелилась. Эта история повлияла на русскую магическую традицию: Саломея (Соломония, Соломонида) стала покровительницей родов и персонажем множества восточно-славянских заговоров⁶. На некоторых иконах у Саломеи появлялся нимб, помещая ее в один ряд с ангелами и Святым семейством.

⁵См. на псковских иконах середины XV в. (Псковский музей. Инв. № ПКМ 1686) и середины XVI в. (Псковский музей. Инв. № ПКМ 1529).

⁶26 декабря, Собор Пресвятой Богородицы, в некоторых регионах Руси называли «бабыми кашами» Саломеи и считали днем повитух. О Саломее в славянских традициях см., к примеру [Фадеева 2019, с. 152–196].



Ил. 3. Классическое решение композиции «Рождества»: нимбы есть только у младенца Христа, Марии, Иосифа и ангелов. В левой части композиции – волхвы на конях, справа внизу – повитухи, рядом с ними и рядом с Иосифом – пастухи.

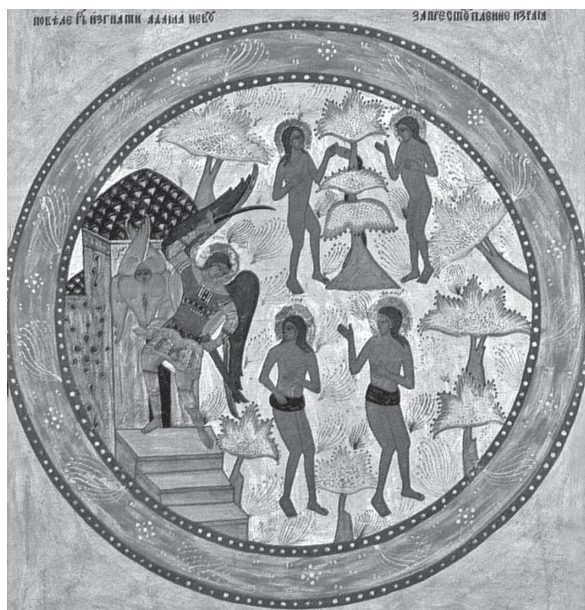
Все они изображены без знаков святости.

Рождество Христово. Вторая половина XVI в.

Владими́ро-Сузда́льский исто́рико-худо́жественный и архитекту́рный музе́й-запове́дник. Инв. № В-6300/107

Однако самый частый случай иконографических «сомнений» – Адам и Ева. Наличие или отсутствие нимба зависело и от сюжета, и от оптики иконописца. До грехопадения первые люди были исполнены благодати и близки к Богу как никто из их потомков; их почитают среди ветхозаветных праотцев и праматерей. Однако первые люди согрешили и утратили прежнюю благодать, были изгнаны из рая и после смерти пребывали в аду. Затем их грех был искуплен Христом. Все это усложняло визуальную логику.

Чаще всего нимбы у Адама и Евы сначала присутствуют, а потом исчезают. Это придает динамику изображенным сценам: как правило, Адам и Ева утрачивают знаки святости в момент грехопадения, в сцене у Древа познания добра и зла. Исчезновение нимбов – редчайший случай, который в русском искусстве был связан



Ил. 4. Редкий иконографический вариант:

Адам и Ева изображены с нимбами в сцене грехопадения, у Древа познания добра и зла, и ниже, в сцене изгнания из рая.

Дверь в жертвенник (фрагмент композиции).

Конец XVI в. Вологодский музей. Инв. № 6101

прежде всего с прародителями. Других примеров, где праведника, впавшего в грех, лишали бы нимба, я не встречал даже в миниатюре (более детальной и повествовательной, чем храмовое искусство). Однако встречаются другие решения. Некоторые художники наделяли Адама и Еву нимбом даже в сценах их грехопадения и изгнания из рая – в этом случае идея о праведности и итоговом спасении доминирует над сюжетной логикой. Наконец, в отдельных циклах прародители лишены знаков святости и в Эдеме, и в сценах земной жизни.

Гораздо чаще нимб не исчезает, а появляется – когда речь идет об обращении к вере святых, которые в начале жизни были язычниками или грешниками. Некоторые иконописцы изображали нимб во всех сценах, начиная с детства и юности такого героя, но чаще нимб появлялся в момент покаяния, уверования или крещения персонажа, то есть в момент обретения им праведности. Эта семиотическое решение подчеркивает логику визуальной истории.



Ил. 5. Апостолы следуют за Иисусом, въезжающим в Иерусалим: традиционно нимб изображался здесь лишь у Христа. Вход Господень в Иерусалим (фрагмент иконы). Вторая половина XVI в. Архангельский музей изобразительных искусств. Инв. № 1689-држ

Оно применялось и к апостолам: на праздничных иконах (Вход Господень в Иерусалим, Тайная Вечеря, Вознесение и др.) и при иллюстрации других евангельских сюжетов учеников Христа чаще всего изображали без нимбов, но практически всегда наделяли их знаком святости в сцене Сошествия Духа Святого. Эту динамику – отсутствие и появление нимбов – можно проследить во множестве церквей в праздничном ряду иконостаса.

Однако и эта логика неабсолютна. Иногда у апостолов возникали нимбы в сценах, предшествующих Сошествию Святого Духа. К примеру, на иконах Преображения Господня наличие или отсутствие нимбов у Петра, Иоанна и Иакова очень ситуативно – оба решения конкурировали в русской иконописи. И наоборот, апостолы зачастую теряли нимбы в хронологически более поздней сцене – Успения Пресвятой Богородицы. Как и в других случаях, это часто происходило из-за нежелания перегружать сложную многофигурную композицию множеством золотых кругов.

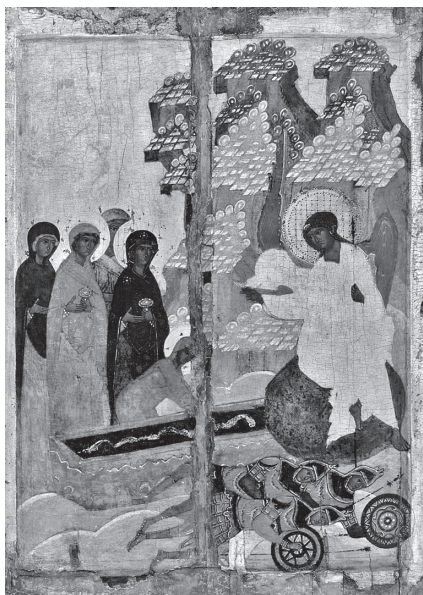


Ил. 6. Жены-мироносицы у Гроба Господня:
нимбы перекрывают лицо женщины на заднем плане,
виден только глаз.

*Жены-мироносицы у Гроба Господня (фрагмент иконы).
Середина XVI в. Ярославский художественный музей.
Инв. № И-901, КП-53403/802*

В самом деле, если святые стоят рядом или друг над другом, это порождает определенные трудности, так как нимбы начинают заслонять лица. Классический прием для изображения множества – пирамидально расположенные головы. В этом случае полностью видны только фигуры первого ряда. Лица стоящих сзади вынужденно обрезаются с разных сторон золотым сиянием.

Если персонажи на заднем плане важны, это явно неоптимальный вариант. Здесь возникали обходные решения. Часто нимбы остаются лишь у нескольких ключевых персонажей или у святых, изображенных сверху, – в нижних рядах знаки святости исчезают, чтобы не загораживать другие фигуры. В иконографии Успения Богородицы апостолы часто лишены нимбов – они есть только у ангелов и четырех епископов.



Ил. 7, 8. Сквозь просвечивающий нимб святой
видны головы людей, стоящих позади.
Миниатюры из Жития Февронии Низибийской. 1680-е гг.
ОР БАН. П. I А. № 52. Л. 60, 56 об.



Ил. 9. Причащение апостолов (слева – хлебом, справа – вином)
и Святая Троица. Апостолы без нимбов.

Сень над Царскими вратами. Середина XVI в.

Архангельский музей изобразительных искусств. Инв. № 279-држ

Кроме того, на миниатюрах можно найти редкий прием – просвечивающие нимбы. Их очерчивали контуром и покрывали легким слоем желтой краски – так, что на заднем плане оставались видны фигуры, лица или предметы. Это создавало воздушный эффект рисунка, который на иконах почти не встречался (похожим образом писали иногда «просвечивающие» ангельские крылья).

Отдельный нюанс связан с иконографией Тайной Вечери. До XVII в. на Руси изображали, как правило, сцены раздельного Причастия: Христос дает апостолам сначала хлеб, затем вино (такой обряд практиковали дьяконы, священники и епископы – в отличие от мирян, которых в Средние века начали причащать одновременно частицей хлеба и вином в лжице, специальной ложке для причастников). В этих сценах у апостолов, как правило, нет нимбов. Однако в XVII в. в надвратной сени русского иконостаса вместо раздельного причастия все чаще стали изображать другой вариант Тайной Вечери – Христа, сидящего за столом в окружении учеников. Эта композиция восходила к античной визуальной модели (ученики, расположившиеся вокруг наставника) и была хорошо известна в Византии и Европе. В этой сцене русские мастера гораздо чаще писали нимбы у апостолов. Но западные художники, как правило, лишали нимба предателя Иуду, четко маркируя его в композиции (кроме того, Искарриота могли наделять рыжими волосами, крючковатым носом, сажать на противоположную сторону стола или вкладывать ему в руку мешочек со сребренниками, а иллюстрируя Евангелие от Иоанна, показывать маленькую фигуру

*Ил. 10. Более редкое решение:
псковский мастер в сцене
причащения наделил апостолов
знаками святости.
Сень царских врат.
1540–1550-е гг.
Музей русской иконы, Москва.
Инв. № ЧМ-518*



*Ил. 11. Христос оmyвает ноги ученикам:
все апостолы, включая Иуду, изображены с нимбами.
Омовение ног апостолам. Первая четверть XVIII в.
Солигаличский краеведческий музей, филиал
Костромского музея-заповедника. Инв. № СКМ ВХ 96*



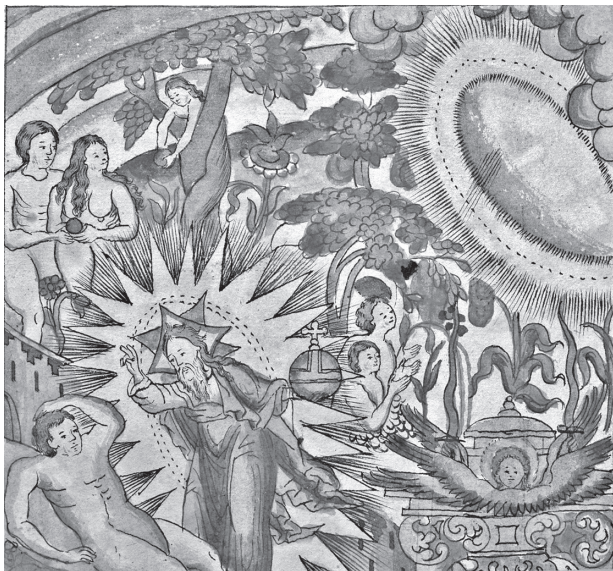
Ил. 12. Иуда сидит на противоположной стороне от Христа, лишен нимба и сжимает мешочек со сребрениками.

Тайная Вечеря. Середина XIX в.

Государственный музей палехского искусства. Инв. № 336

демона, которая входит в рот предателя; см. подробнее: [Антонов, Майзульс 2013а]). На русских иконах и фресках Иуда обычно получал нимб, как и другие ученики. Однако некоторые иконописцы, вслед за европейскими коллегами, стали выделять Иуду мешочком в руке и отсутствием нимба над головой.

Интересно, что в визуальном рассказе художники могли динамично задействовать не только нимб, но и мандорлу. Замечательный пример – миниатюра XVII в. с четырьмя сценами в Эдеме. Они расположены не вполне обычно, по часовой стрелке – от левой нижней к правой нижней: сотворение Адама, искушение у Древа познания добра и зла, обличение прародителей Господом и изгнание из рая. В начале истории Бог Отец изображен как старец, Ветхий деньми, в мандорле, с восьмиконечным нимбом. Но самое любопытное происходит в третьей сцене. Это ключевой момент грехопадения – как писали богословы начиная с блаженного Августина, спросив прародителей о том, почему они ослушались, Господь дал людям возможность покаяться, так как возможность ошибаться и преодолевать грех покаянием заложена в человеческой природе. Когда вместо раскаяния Адам обвинил Еву, а Ева змею, Он изгнал их из Эдема. На миниатюре глас Господень обозначен штрихами,



Ил. 13. Слева мандорла окружает фигуру Бога-Творца, справа сверху – пустоту. Визуальная динамика показывает события до и после искушения: прародители могли видеть Бога до грехопадения, но утратили эту способность после ослушания. Миниатюра из «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова с дополнениями. Третья четверть XVII в. ОР БАН. П. I А. 68. Л. 165 об.

направленными к Адаму и Еве из мандорлы. Но фигура Саваофа исчезает. Это заставляет вспомнить размышления средневековых авторов о том, что после грехопадения люди утратили возможность видеть Бога так, как видели Его, будучи безгрешными⁷. Заповеди и Священное писание понадобились людям именно потому, что прежнее, райское богообщение стало невозможным. Эта богословская мысль показана с помощью *опустевшей* мандорлы – по сути, иллюминатор демонстрирует события с позиции внутреннего зрителя. Сперва мы видим Творца глазами безгрешного Адама. В третьей сцене обозначены лишь знак святости и глас Господень.

⁷Как говорилось в «Написании о грамоте» (русском сочинении конца XV – начала XVI в.), в Эдеме люди могли «явьственне видети Бога». Цит. по: [Юрганов 1998, с. 252].

Описанные примеры показывают малоизвестную роль нимбов в русской иконописи. Это не просто маркирующая функция, но элемент объяснения, часть рассказа, способ перевести нюансы текстовой истории в визуальный нарратив. Примеры такого рода зачастую показывают индивидуальную логику иконописца и его авторскую работу со знаками. Вариативность описанных решений легко проследить применительно к циклам, создававшимся в разные периоды, прежде всего в усложнявшейся и быстро обогащавшейся на протяжении XVI–XVII вв. иконографии эпохи Московской Руси.

Литература

- Антонов 2019 – *Антонов Д.И.* Цари и самозванцы: борьба идей в России Смутного времени. М.: РГГУ, 2019. 316 с.
- Антонов, Майзульс 2013а – *Антонов Д.И., Майзульс М.Р.* Цена крови, или Проклятые деньги Иуды Искарота // Антропологический форум. 2013. № 18. С. 191–213.
- Антонов, Майзульс 2013б – *Антонов Д.И., Майзульс М.Р.* Анатомия ада: Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. М.: Форум: Неолит, 2013. 240 с.
- Антонов, Майзульс 2020 – *Антонов Д.И., Майзульс М.Р.* Анатомия ада: Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. 4-е изд., испр. и доп. М.: Форум: Неолит, 2020. 264 с.
- Овчинников 1999 – *Овчинников А.Н.* Символика христианского искусства. М.: Родник, 1999. 520 с.
- Преображенский 2010 – *Преображенский А.С.* Ктиторские портреты средневековой Руси: XI – начало XVI в. М.: Северный паломник, 2010. 542 с.
- Фадеева 2019 – *Фадеева Л.В.* Икона и книжная легенда в русском фольклоре. М.: Индрик, 2019. 352 с.
- Царевская 2014 – *Царевская Т.Ю.* Цветные нимбы в искусстве Византии и средневекового Запада: Некоторые аспекты символики // Ежегодник Новгородского государственного объединенного музея-заповедника, 2012. Великий Новгород: Новгородский государственный объединенный музей-заповедник, 2014. С. 115–125.
- Юрганов 1998 – *Юрганов А.Л.* Категории русской средневековой культуры. М.: Ин-т «Открытое общество»: МИРОС, 1998. 448 с.
- Юферева 2013 – *Юферева Н.Э.* Древнерусский иллюстратор житий святых: Нетекстовая текстология. М.: Изд-во Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 2013. 310 с.
- Wright 1995 – *Wright R.M.* Art and Antichrist in medieval Europe, Manchester: Manchester University Press, 1995. 244 p.

References

- Antonov, D.I. (2019), *Tsari i samozvantsy: bor'ba idei v Rossii Smutnogo vremeni* [Tsars and impostors. The struggle of ideas in Russia of the Time of Troubles], RSUH, Moscow, Russia.
- Antonov D.I. and Maizul's, M.R. (2013), "The price of blood, or the cursed money of Judas Iscariot", *Antropologicheskii forum*, no. 18, pp. 191–213.
- Antonov, D.I. and Maizul's, M.R. (2013), *Anatomiya ada: Putevoditel' po drevnerusskoi vizual'noi demonologii* [Anatomy of Hell. A guide to Old Russian visual Demonology], Forum-Neolit, Moscow, Russia.
- Antonov, D.I. and Maizul's, M.R. (2020), *Anatomiya ada: Putevoditel' po drevnerusskoi vizual'noi demonologii* [Anatomy of Hell. A guide to Old Russian visual demonology], 4th revised and enlarged edition, Forum-Neolit, Moscow, Russia.
- Iurganov, A.L. (1998), *Kategorii russkoi srednevekovoi kul'tury* [Categories of Russian medieval culture], Institut "Otkrytoe obshchestvo": MIROS, Moscow, Russia.
- Ovchinnikov, A.N. (1999), *Simvolika khristianskogo iskusstva* [Symbolism of Christian art], Rodnik, Moscow, Russia.
- Preobrazhenskii, A.S. (2010), *Ktitorskie portrety srednevekovoi Rusi: XI – nachalo XVI v.* [Donators' portraits of medieval Russia. 11th – beginning of the 16th century], Severnyi palomnik, Moscow, Russia.
- Fadeeva, L.V. (2019), *Ikona i knizhnaya legenda v russkom fol'klore* [Icon and book legend in Russian folklore], Indrik, Moscow, Russia.
- Tsarevskaya, T.Yu. (2014), "Colored halos in the art of Byzantium and the Medieval West. Some aspects of symbolism", *Ezhegodnik Novgorodskogo gosudarstvennogo ob"edinennogo muzeia-zapovednika 2012* [Yearbook of the Novgorod State United Museum, 2012], Novgorodskii gosudarstvennyi ob"edinennii muzei-zapovednik, Veliky Novgorod, Russia, pp. 115–125.
- Yufereva, N.E. (2013), *Drevnerusskii illyustrator zhitii svyatykh: Netekstovaya tekstologiya* [An old Russian illustrator of the lives of saints. Non-textual textology], Izdatel'stvo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta, Moscow, Russia.
- Wright, R.M. (1995), *Art and Antichrist in medieval Europe*, Manchester University Press, Manchester, UK.

Информация об авторе

Дмитрий И. Антонов, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; antonov-dmitriy@list.ru

Information about the author

Dmitrii I. Antonov, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; antonov-dmitriy@list.ru

Большой выносной крест в России XVII–XVIII вв.

Людмила Б. Сукина

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

Аннотация. В статье рассматривается феномен создания новых святынь в виде больших выносных крестов и их культа в России XVII–XVIII вв. Работа выполнена в рамках проблематики визуальной истории, связанной с исследованием соотношения между «символическими формами» и различными социальными и культурными «языками» общества (Ж.-К. Шмитт). Большой крест присутствовал в храмовом интерьере и религиозных ритуалах Древней Руси с первых веков христианизации. Но начало создания оригинальных, а не просто копирующих византийские образцы, памятников такого типа связывают с деятельностью патриарха Никона. Как показывают сравнительно недавние исследования, участие в этом принимала и самодержавная царская власть. Особое внимание в статье уделено двум наиболее интересным крестам, хорошо сохранившимся и известным из новосозданных в эпоху первых Романовых, но при этом не рассматривавшимся в одном историко-культурном контексте. Это Кийский крест патриарха Никона и «Корсунский крест» из Никольского монастыря в Переславле-Залесском. Первый находится у истоков новой традиции, второй завершает ее формирование уже в начале XVIII в. Оба воссоздают образ победного Константинова креста, но восходят к разным образцам — священному первообразу Креста Господня (Кийский крест) и легендарной Корсунской святыне князя Владимира (крест из Никольского монастыря). Анализ истории их происхождения и уникальных иконографических программ показывает вариативность почитания Креста Господня в России XVII–XVIII вв.

Ключевые слова: русская культура XVII–XVIII вв., почитание креста, обновление традиции, иконография, вариативность

Для цитирования: Сукина Л.Б. Большой выносной крест в России XVII–XVIII вв. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 4. С. 73–87. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-4-73-87

Big altar cross in Russia in the 17th – 18th centuries

Liudmila B. Sukina

*Aylamazyan Program Systems Institute of RAS,
Pereslavl-Zalessky, Russia, lbsukina@gmail.com*

Abstract. The article deals with the phenomenon of creating new shrines in the form of large altar crosses and their cult in Russia in the 17th – 18th centuries. The work was carried out within the framework of the problematic of visual history associated with the study of the relationship between “symbolic forms” and various social and cultural “languages” of society (J.-C. Schmitt). The big cross was present in the temple interior and religious rituals of Old Russia from the first centuries of Christianization. But creating original, and not just copying Byzantine samples, monuments of such a type is associated with the activities of Patriarch Nikon. As comparatively recent studies show, the autocratic tsarist government also took part in that. Particular attention is paid to the two crosses, being the most interesting and well-preserved and famous of the newly created in the era of the first Romanovs, they however, were not considered in the same historical and cultural context. Those are the Cross of Kiy-Island of Patriarch Nikon and the “Korsun Cross” from the St. Nikolas Monastery in Pereslavl-Zalessky. The first is at the origins of a new tradition, the second completes its formation already at the beginning of the 18th century. Both recreate the image of the victorious Cross of Constantine, but go back to different models – the sacred prototype of the Cross of the Lord (Cross of Kiy-Island) and the legendary Korsun shrine of Prince Vladimir (the cross from St. Nikolas Monastery). An analysis of the history of their origin and unique iconographic programs shows the variability in the veneration of the Holy Cross in Russia in the 17th – 18th centuries.

Keywords: Russian culture of the 17th – 18th centuries, veneration of the cross, renewal of tradition, iconography, variability

For citation: Sukina, L.B. (2023), “Big altar cross in Russia in the 17th – 18th centuries”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 4, pp. 73–87, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-4-73-87

Известный французский историк-медиевист Жан Клод Шмитт отмечает, что в круг исторической проблематики, связанной с изучением изображений, входит проблема соотношения между «символическими формами» и различными социальными и культурными «языками» общества [Шмитт 2002, с. 14–15]. В настоящей статье эта проблема рассматривается в рамках исследования феномена создания новых святынь – больших выносных крестов, а также их культа в России XVII–XVIII вв.

Победные выносные кресты были известны в Средневековье как на Востоке, так и на Западе христианского мира. Во время религиозных действий и процессий они служили символами торжества христианства. Существует давно и хорошо аргументированное мнение, что такой тип креста был распространен и на Руси в первые века ее христианизации [Смирнов 1975, с. 24–40]. В последующее время большие кресты также оказывались в русских храмах. Они были не только в Москве, но и в Новгороде, Ярославле, Дмитрове и других городах. Некоторые из них не сохранились и известны только по источникам, происхождение и роль в религиозных ритуалах большинства не документированы и плохо поддаются реконструкции¹. По форме и иконографии они, вероятнее всего, воспроизводили другие, более древние аналогичные памятники.

Активный интерес к форме большого выносного креста возродился в России в середине XVII в. Н.Ф. Каптерев связывал его с деятельностью патриарха Никона². Но, как показывают сравнительно недавние исследования, участие в создании новых святынь такого типа и продвижении их культа принимала и самодержавная царская власть [Гнутова, Щедрина 2006]. Появившиеся в период обновления русской культуры, они отличались от предшествующих образцов оригинальными иконографическими программами и более сложным декоративным оформлением, также несущим определенную часть смысловой нагрузки.

Мы уделим особое внимание двум интересным крестам из созданных в эпоху первых Романовых – оба они хорошо сохранились, оба довольно известны, однако ранее они не рассматривались в одном историко-культурном контексте. Это Кийский крест патриарха Никона и «Корсунский крест» из переславского Никольского монастыря, который исследователи традиционно связывают с деятельностью будущего нижегородского архиепископа Питирима. Первый из крестов находится у истоков новой традиции, второй завершает ее формирование уже в начале XVIII в.

¹См.: *Владимир, иеромонах*. Ярославский Спасо-Преображенский монастырь, что ныне Архиерейский дом. М., 1881; *Касаткин Д.В.* Сказание о древнем чудотворном кресте Господнем, находящемся в Успенском соборе г. Дмитрова Московской губернии. Дмитров, 1895; *Саликова Э.П.* Запрестольный крест XVII века с живописными клеймами из собрания Государственных музеев Московского Кремля // Государственные музеи Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1991. Вып. 8. С. 32–47.

²*Каптерев Н.Ф.* Характер отношений России к православному Востоку в XVI и XVII столетиях. Сергиев Посад, 1914. С. 62.

Кийский крест

Появление в России Кийского креста произошло в контексте мероприятий царя Алексея Михайловича и патриарха Никона, связанных с возвеличиванием святости русской земли и развитием появившейся еще в XVI в. идеи «Москва – новый Иерусалим». С.В. Гнутова и К.А. Щедрина выдвинули (со ссылкой на давнюю работу прот. Льва Лебедева), а затем детально обосновали предположение, что основание трех связанных с именем Никона монастырей, Иверского Валдайского, Крестного на Кий-острове и Воскресенского Ново-Иерусалимского, было очередным этапом осуществления идеи по формированию единого сакрального пространства Русского государства как образа обетованной земли Царствия Небесного [Гнутова, Щедрина 2006, с. 681–705]³.

Иконографическая программа каждого из монастырей, как показала К.А. Щедрина, выстраивалась в соответствии с определенным сакральным образцом. При этом две географические реалии, русская и палестинская, соединялись в один из вариантов образа рая [Щедрина 2002, с. 17]. В эту программу входило и создание новых святынь, являющихся подобием древних реликвий.

Такой святыней стал и большой крест, предназначенный для монастыря на Кий-острове на Онежском озере (ил. 1). Целью строительства обители, по всей видимости, было создание одного из образов Святой Земли, призванных трансформировать сакральное пространство Русского Севера. Монастырь должен был составить «палестинскую» пару для ближайшей прославленной древнерусской святыни – Соловецкого монастыря [Щедрина 2002]. Но если прототипом для Ново-Иерусалимского монастыря служил храм Гроба Господня, а для Иверского – одноименная обитель на Афоне, то вопрос об образце для Кийского монастыря остается открытым. Позволим себе предположить, что география местности – голая возвышенность, а также семантика главной святыни указывают на то, что в качестве сакральной модели основателям монастыря могла служить гора Голгофа. Подчеркнем, что двумя храмами монастыря были Воздвиженский собор и церковь в честь праздника Происхождения Честных Древ Животворящего Креста Господня. А сам Кийский крест первоначально стоял на большом камне, заме-

³См. также: *Лебедев Лев, протоиерей*. Богословие Русской земли как образа обетованной земли Царства Небесного (на некоторых примерах архитектурно-строительных композиций XI–XVII вв.) // Тысячелетие крещения Руси: международная церковно-историческая конференция. Киев, 21–28 июля 1986 г.: Материалы. М., 1988. Т. 2. С. 86.



*Ил. 1. Кийский крест патриарха Никона.
Середина XVII в. Церковь Сергия Радонежского в Москве
Современная фотография*

ненном позже ступенчатым подиумом. Если наша логика верна, то это еще раз подтверждает сомнения С.В. Гнутовой и К.А. Щедриной в справедливости легенды об исключительно личных мотивах патриарха Никона для основания монастыря (спасение во время бури, установка обетного креста, обретение креста неповрежденным 13 лет спустя) [Гнутова, Щедрина 2006, с. 682–685].

Иеротопия интерьеров обоих монастырских храмов пока не реконструировалась. Из старой литературы и по фотоматериалам известно, что главенствующее место в соборе было отведено Кийскому кресту, который находился в иконостасе на месте храмовой иконы. После разорения монастыря в советское время крест сохранился и ныне пребывает в московской церкви Сергия Радонежского в Крапивниках как отдельная святыня вне целостной иконографической программы.

Сам Кийский крест имеет довольно обширную историографию. Его неоднократно исследовали и в последнее время, что позволило уточнить некоторые детали.

Клирик патриарха Никона Иван Шушерин подчеркивал, что Кийский крест был «высотою, и широтою во всем подобен кресту Христову»⁴ (310 × 192 × 8 см). Он изготовлен из кипариса и имеет семиконечную форму. В крест было вмонтировано около 300 святынь, в том числе, частица Древа Животворящего Креста Господня, небольшие камни с мест библейских событий, мощи восточнохристианских и русских святых. В вертикальную основу врезали 6 резных четырехконечных крестов, привезенных с Афона. С обеих сторон крест был обложен слюдой и серебром, украшен изображениями праздников. Т.М. Кольцова справедливо отмечает, что программа декора Кийского креста не имела аналогов ни в византийском, ни в западном, ни в древнерусском искусстве⁵.

Такой тип креста (по его форме) О.В. Губарева определяет как «Голгофский». Он воспроизводит «Истинный Крест Христов», найденный равноапостольной Еленой, матерью императора Константина при раскопках на горе Голгофе. Его вытянутая форма с двумя или тремя поперечными перекладинами символизировала связь с искупительной жертвой [Губарева 2015, с. 65].

Эта семантика Кийского креста была подчеркнута в свое время размещением справа и слева от него «ктиторских» образов равноапостольных Константина и Елены, царя Алексея Михайловича и царицы Марии Ильиничны, патриарха Никона. Однако, как показала К.А. Щедрина, надписи на свитках предстоящих свидетельствуют в пользу того, что в посвящении монастырского собора Воздвижению Креста мыслилась похвала не столько Обретению Животворящего Древа в Иерусалиме, сколько видению небесного Знамени Креста императору Константину [Щедрина 2003, с. 55–66]. То есть первоначальная семантика Голгофской искупительной жертвы была обогащена идеей преемственности «от Рима» не только веры, но и власти, которую символизировало императорское знамя-лабарум, образ которого был дарован Господом. Видимо, неслучайно крест на Кий-остров по распоряжению царя из Москвы торжественно сопровождало не только духовенство, но и рота драгун со 108-ю большими и малыми чугунными пушками, запасом ядер и пороха, бердышами и барабанами⁶.

⁴ [Шушерин И.К.] Житие святейшего патр. Никона, писанное некоторым бывшим при нем клириком. СПб., 1784. С. 52.

⁵ Кольцова Т.М. Кийский крест // Православная энциклопедия. М., 2013. Т. 33. С. 424–428.

⁶ Гаголев А. О древних зданиях и святынях Крестного монастыря на острове Кий // Журнал Министерства внутренних дел. 1841. № 7. Смесь. С. 4.



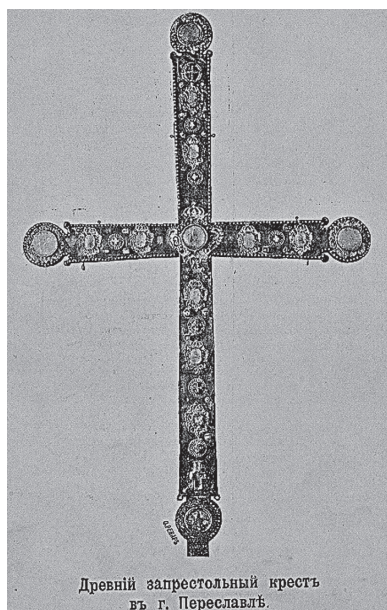
Ил. 2. Икона «Кийский крест с предстоящими». 1670-е гг. Государственный исторический музей

Кийский крест быстро стал чтимой святыней. Его копии, в том числе уменьшенные, разошлись по многим северным монастырям. Образ креста с фигурами ктиторов был использован для икон «Поклонение Кийскому кресту», распространенных в XVII–XVIII вв.⁷ (ил. 2).

«Корсунский крест»

Другая история связана с более поздней и тоже известной региональной святыней – «Корсунским крестом» из переславского Никольского монастыря (ил. 3). Долгое время он хранился в Переславль-Залесском музее-заповеднике и в инвентарной карточке

⁷ Подробнее см.: *Пастернак О.П.* Иконография «Кийского креста» и его повторения XVIII в. // *Оригинал и повторение в живописи: Экспертиза худож. произведений: Сб. науч. тр. ВХНРЦ, М., 1988. С. 47–60.* После нескольких перемещений с 1991 г. Кийский крест патриарха Никона находится в церкви Сергия Радонежского в Крапивниках (Москва).



Ил. 3. «Корсунский крест»

из Никольского монастыря Переславля-Залесского.

Первая четверть XVIII в. (?)

Фотография конца XIX в.

был обозначен как «крест корсунский, четырехконечный, дубовый, византийской формы XVI–XVII вв.»⁸.

Крест имеет внушительные размеры: 208 (с рукоятью 239) × 135 см. Его нижняя ветвь заметно длиннее остальных. Деревянная основа обита золоченой медью и украшена тридцатью серебряными дробницами-мощевиками (по 15 с каждой стороны), обрамленными серебряными картушами. По полю креста с лицевой и обратной стороны разбросаны касты с ограненными цветными стеклами и кабошонами полудрагоценных камней, а также небольшие крестики из яшмы, лазурита и других самоцветов.

⁸В настоящее время «Корсунский крест» находится в Никольском соборе действующего женского Никольского монастыря в г. Переславле-Залесском. Он установлен в специальной витрине перед солеей главного компартамента храма, справа. При этом крест принадлежит коллекции Переславль-Залесского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника (инв. № 1711).

Дробницы украшены гравированными изображениями Христовых праздников, восточных и русских православных святых.

На лицевой стороне креста дробницы расположены в следующем порядке: в средокрестии – Распятие с Богородицей и Иоанном Предтечей (первоначальная дробница утрачена и заменена поздней ромбовидной пластиной с изображением того же сюжета); на концах (по кругу слева направо) – Рождество Христово, Сошествие Святого Духа, Положение во гроб, Сошествие во Ад; на ветвях – Димитрий Солунский, Иоанн Богослов, Иоанн Предтеча, Василий Анкирский, Георгий Победоносец, апостол Павел, Федор Тирон, великомученик Виктор, Федор Стратилат, князь Федор Смоленский с чадами Давидом и Константином.

На оборотной стороне: в средокрестии – Воскресение (Восстание из гроба); на концах – Въезд в Иерусалим, Благовещение, Успение Богородицы, Сретение Господне; на ветвях – мученица Христина, мученик Евстратий, Василий Амасийский, св. Агафоник, св. Меркурий, великомученица Марина, великомученик Орест, архиепископ Игнатий Ростовский, архиепископ Исаяя Ростовский, князь Василий Ярославский.

Сохранившиеся документы Никольского монастыря не дают никаких сведений о происхождении «Корсунского креста». О предположительной древности этого памятника высказывался дореволюционный исследователь церковной старины А.И. Свирелин⁹. Отнесение креста к памятникам «корсунского дела», которыми так увлекались исследователи того времени¹⁰, Свирелин аргументировал схожестью с якобы таким же древним запрестольным «корсунским крестом» из Успенского собора Московского Кремля, получившим известность в церковной археологии благодаря рисункам и описанию Ф.Г. Солнцева в «Древностях Российского государства»¹¹. Из этого сравнения А.И. Свирелин сделал смелый вывод, что переславский крест – подлинная «корсунская святыня», принесенная из Киева в Суздальскую землю в конце X или начале XI в. Свой декор

⁹ *Свирелин А.И.* Древний запрестольный крест в городе Переславле-Залесском // Труды Владимирской ученой архивной комиссии. Владимир, 1900. Кн. 2. С. 1–20.

¹⁰ См.: *Корзухина Г.В.* О памятниках «корсунского дела» на Руси: по материалам литвя // Византийский временник. М., 1958. Т. 14. С. 129–137.

¹¹ Древности Российского государства. М., 1849. Т. 1. С. 49–50. Ил. № 27–28. В настоящее время крест из Успенского собора Московского Кремля имеет значительно более позднюю и довольно широкую датировку (между 1638 и 1701 гг.). См.: Христианские реликвии в Московском Кремле / Авт.-сост. А.М. Лидов. М., 2000. С. 180–183.

она получила позже, а во второй половине XVII в. была привезена из Суздаля в Переславль некими почитателями старины¹².

По форме переславский крест действительно принадлежит к древнему типу за престольных крестов, восходящих к образу креста императора Константина, явившегося ему перед Мильвийской битвой. Один из таких крестов, по сообщению неизвестного византийского автора конца VIII – начала IX в., украшал площадь Константинополя: «В северной части форума стоит крест <такой>, каким увидел его на небе великий Константин, позолоченный и с круглыми шарами [яблоками] на концах» [Смирнов 1975, с. 36].

Кресты, подобные Константинову, в Средневековье встречались в алтарях храмов Сирии, Армении, Грузии и на Афоне [Смирнов 1975, с. 24–40]. Вполне возможно, что и на Русь они попали из Византии довольно рано. Благодаря «Корсунской легенде» из «Повести временных лет» в церковно-археологических публикациях XIX в. их стали именовать «корсунскими», хотя в летописи и не указано, что Владимир вывез из Корсуни какой-либо большой крест.

Ветви креста из переславского Никольского монастыря, как и его византийских образцов, заканчиваются дисками. Из глубокой древности идет и традиция обнизывать крест по периметру бусинами и жемчугом, украшать драгоценными и полудрагоценными камнями и снабжать его крючками и кольцами для переноски во время крестных ходов. В средокрестии с разных сторон изображены «Распятие»¹³ и «Воскресение» как ведущие сюжеты литургического действия.

В XI–XII вв. концы византийских за престольных крестов обычно украшали изображения Богоматери, Иоанна Крестителя, Архангелов Михаила и Гавриила, святых Димитрия Солунского, Георгия Победоносца, Федора Стратилата и Николая Мирликийского. Иконографическая программа декорации переславского креста гораздо сложнее. Она включает drobницы с мощами и изображениями святых Ростовской митрополии, большинство из которых удостоились общерусского почитания только в XVI в. На почетных местах на обеих сторонах верхней ветви расположены мощевики святых Василия Амасийского и Василия Анкирского, известных как ревнители чистоты веры и борцы с ересью. Такая программа, вероятно, была обусловлена обстоятельствами (к сожалению, нам достоверно неизвестными), связанными с созданием этого креста.

¹² Корзухина Г.В. Указ. соч.

¹³ Возможно, первоначально на этом месте была drobница с гравированным изображением другого великого христологического праздника «Богоявления», которая сейчас хранится в музее отдельно.

В древности победные выносные кресты должны были убеждать новообращенных язычников и еретиков в торжестве истинного христианства и играли важную роль в религиозных процессиях как на православном Востоке, так и на католическом Западе. Актуализация формы большого креста, символизирующего триумф Константина, в России XVII в. пришлась на время церковной реформы и последующей борьбы со старообрядцами, не прекратившейся и в петровскую эпоху.

В связи с этим можно согласиться с А.И. Свирелиным, который связывал перемещение «Корсунского креста» в Никольский монастырь с деятельностью раскаявшегося расколоучителя Питирима¹⁴. С 1704 г. Питирим был в монастыре строителем, а с 1713 г. игуменом. С начала XVIII в. он уже выступал в роли активного борца с расколом, за что заслужил поставление в 1719 г. на Нижегородскую епархию [Морохин 2009, с. 11–16]. Связей с переславским Никольским монастырем Питирим не обрывал до конца жизни. Современному биографу архиепископа Питирима А.В. Морохину удалось установить, что в 1720–1730-е гг. при нем постоянно находился иеродьякон этой обители Иаков, позже ставший ее настоятелем [Морохин 2009, с. 16]. Обратим внимание, что среди мощевиков переславского креста есть ковчежец с мощами апостола Павла (возможно, святого покровителя Питирима по его мирскому или предыдущему монашескому имени), также пережившего обращение в истинную веру.

Но связать создание «Корсунского креста» исключительно с Питиримом мешает как сложность его иконографической программы с упоминанием имен многих святых, так и высокая стоимость материала и работы. Кроме того, непростой задачей был сбор частиц мощей для ковчежцев, для чего требовалось время и серьезные «организационные» усилия. Реставратор и исследователь креста В.В. Игошев отмечает, что украшающие крест мощевики являются редчайшим элементом оформления, так как аналогичные древнерусские памятники обычно не содержали священных реликвий [Игошев 2020, с. 166]. Возможно, «Корсунский крест» был плодом совместного «усердия» монастырских властей и влиятельных благотворителей обители.

Стилистические особенности декора креста подтверждают его создание, вероятно, в первые десятилетия XVIII в., как и предполагает В.В. Игошев [Игошев 2020, с. 167]. Изображения на дробницах выполнены в «гравюрной» манере. А обрамляющие их картуши с европейскими «императорскими» коронами не оставляют сомне-

¹⁴ Свирелин А.И. Указ. соч. С. 18.

ний в принадлежности к стилю барокко. Таким образом, «Корсунский крест» является таковым по типу, а не по происхождению, и скорее всего был привезен в Переславль не из Суздаля, а из какого-то другого места (В.В. Игошев стилистически связывает его с московскими серебряниками [Игошев 2020, с. 48]).

Крест создавался для главного монастырского собора, строительство которого было завершено в 1721 г. Он упоминается в монастырской описи конца XVIII в. среди существенного соборного имущества («на горнем месте крест большой серебряной обложен медью») ¹⁵. После ремонта Никольского собора в 1890-е гг. «Корсунский крест» был вынесен из алтаря и поставлен «на завороте к левому клиросу» ¹⁶. Использовался ли он как процессуальный (об этой функции свидетельствуют имеющиеся на нем и упомянутые выше специальные крепления), неизвестно.

Заключение

Итак, оба рассмотренных нами памятника воссоздают образ победного Константинова креста, но восходят к разным образцам – священному первообразу Креста Господня (Кийский крест) и легендарной Корсунской святыне князя Владимира (крест из Никольского монастыря). Моделью для первого, видимо, послужила какая-то афонская святыня (напомним, что он включает в себя малые кресты, привезенные с Афона), наиболее очевидной для второго следует считать крест второй половины XVII в. из Успенского собора Московского Кремля (именно его легенду использовал А.И. Свирелин для доказательства древности переславского «корсунского экземпляра») (ил. 4). При этом кресты с Кий-озера и Никольского монастыря созданы на основе уникальных иконографических программ, в которых претворились оригинальные идеи почитания Креста Господня. Оба креста представляют собой реликварии, наполненные частицами мощей, но существенно различаются деталями формы, символикой общей композиции и ее элементов, художественным решением декора и нюансами религиозного культа на местах. Последние обстоятельства обусловлены, в том числе, изменившимися со временем эстетическими требованиями и религиозными задачами. Еще одна заметная общая черта обоих памятников – использование приема «крест в кресте». В «Кийском

¹⁵ Ростовский филиал ГАЯО. Ф. 327. Оп. 1. Ед. хр. 143. Л. 3.

¹⁶ *Делекторский Ф.П.* Николаевский женский монастырь в городе Переславле Владимирской губернии. М., 1904. С. 25.



*Ил. 4. «Корсунский крест»
из Успенского собора Московского Кремля.
Вторая половина XVII в. (?)
Рисунок Ф.Г. Солнцева. 1840-е гг.*

кресте» вывезенные из Афона реликвии врезаны в его «тело». А в «Корсунском» небольшие наперсные крестики более раннего времени (их датировку еще предстоит установить) смонтировали на поверхности, наравне с другими «украшениями», такими как касты с полудрагоценными камнями и цветным стеклом. Создание таких новых во всех смыслах святынь было возможно только в период активного и творческого реформирования религиозной жизни и культуры России в предпетровское и петровское время.

Литература

Гнутова, Щедрин 2006 – Гнутова С.В., Щедрин К.А. Кийский крест: Крестный монастырь и преобразование сакрального пространства в эпоху патриарха Никона // Иеротопия: Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Индрик, 2006. С. 681–705.

- Губарева 2015 – *Губарева О.В.* Иерусалимский крест в восточно-христианской традиции // Вестник ПСТГУ. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2015. Вып. 4 (20). С. 65–85.
- Игошев 2020 – *Игошев В.В.* Художественное серебро XV–XVIII вв. из Переславль-Залесского музея-заповедника. М.: БуксМАрт, 2020. 391 с.
- Морохин 2009 – *Морохин А.В.* Архиепископ Нижегородский и Алатырский Питирим: Церковный деятель эпохи перемен. Н. Новгород: Книги, 2009. 272 с.
- Смирнов 1975 – *Смирнов А.П.* Выносной крест греческой работы XI–XII вв. // Древнерусское искусство: Зарубежные связи. М.: Наука, 1975. С. 24–40.
- Шмитт 2022 – *Шмитт Ж.-К.* Историк и изображения // Одиссей: Слово и образ в средневековой культуре. 2002. М.: Наука, 2002. С. 9–29.
- Щедрина 2002 – *Щедрина К.А.* Некоторые историко-богословские аспекты монастырского строительства патриарха Никона // Никоновские чтения в музее «Новый Иерусалим». М.: Северный паломник, 2002. С. 15–22.
- Щедрина 2003 – *Щедрина К.А.* «Крест императора Константина Великого»: к вопросу иконографии: Ставрографический сборник. М.: Московская Патриархия; Древлехранилище, 2003. Кн. 2. С. 50–66.

References

- Gnutova, S.V. and Shchedrina, K.A. (2006), “Cross of Kiy-Island. The Holy Monastery and the transformation of the sacred space in the era of Patriarch Nikon”, *Ierotopiya. Sozdanie sakral'nykh prostranstv v Vizantii i Drevnei Rusi* [Hierotopia. Creation of sacred spaces in Byzantium and Old Russia], in Lidov, A.M. (ed.), Indrik, Moscow, Russia, pp. 681–705.
- Gubareva, O.V. (2015), “Jerusalem cross in the Eastern Christian tradition”, *St. Tikhon's University Review Series V: Issues of History and Theory of Christian Art*, vol. 20, no. 4, pp. 65–85.
- Igoshev, V.V. (2020), *Hudozhestvennoe serebro XV–XVIII vekov iz Pereslavl'-Zalesskogo muzeja-zapovednika* [Artistic silver of the 15th – 18th centuries from the Pereslavl'-Zalessky Museum-Reserve], BuksMArt, Moscow, Russia.
- Morokhin, A.V. (2009), *Arkhiepiskop Nizhegorodskii i Alatyrskii Pitirim. Tserkovnyi deyatel' epokhi peremen* [Archbishop of Nizhny Novgorod and Alatyr Pitirim. Church leader of the era of change], Knigi, Nizhny Novgorod, Russia.
- Smirnov, A.P. (1975), “Altar cross of Greek work of the 11th – 12th cent.”, *Drevnerusskoe iskusstvo. Zarubezhnye svyazi* [Old Russian art. Foreign connections], Nauka, Moscow, Russia, pp. 24–40.
- Schmitt, J.-K. (2022), “Historian and Images”, *Odissei: Slovo i obraz v srednevekovoi kul'ture* [Odysseus. Word and image in Medieval culture], Nauka, Moscow, Russia, pp. 9–29.
- Shchedrina, K.A. (2002), “Some historical and theological aspects of the monastery construction of Patriarch Nikon”, in *Nikonovskie chteniya v muzee “Novyi Ierusalim”*

[Nikon Conference at the “New Jerusalem” museum], Severnii palomnik, Moscow, Russia, pp. 15–22.

Shchedrina, K.A. (2003), “ ‘Cross of Emperor Constantine the Great’. On the question of iconography”, *Stavrograficheskii sbornik* [Stavrographic collection], vol. 2, Moskovskaya Patriarkhiya, Drevlekhramilishche, Moscow, Russia, pp. 50–66.

Информация об авторе

Людмила Б. Сукина, доктор исторических наук, доцент, Институт программных систем им. А.К. Айламазяна РАН, Переславль-Залесский, Россия; 152021, Россия, Ярославская обл., Переславль-Залесский, Веськово, Петра Первого ул., д. 4 «а»; lbsukina@gmail.com

Information about the author

Liudmila B. Sukina, Dr. of Sci. (History), associate professor, Aylamazyan Program Systems Institute of RAS, Pereslavl-Zalessky, Russia; bld. 4 “a”, Petra Pervogo St., Ves’kovo, Pereslavl-Zalessky, Yaroslavl region, Russia, 152021; lbsukina@gmail.com

Сцены насилия на расписных изразцах XVIII–XIX вв.

Ольга А. Кузнецова

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, o_kuznetsova@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются сюжетные сценки на гладких расписных изразцах русского производства, связанные с темой насилия. Как правило, это двухфигурные композиции, на которых вооруженный воин убивает побежденного противника. С этой темой связаны изображения одиночных фигур воинов, вооруженных мечами, саблями, шпагами, луками и пистолетами, – как конные, так и пешие. Оружие и лошадь становятся атрибутами героического сюжета. Визуальным источником для сцен насилия на изразцах в основном являются гравюры из народных Библий. Разнообразные сюжеты, от казней и попыток самоубийства до бытовых сценок мирного характера, могли интерпретироваться на печках в духе военных побед вооруженного персонажа. В качестве подписей, раскрывающих сюжет, были использованы формулы, составленные на основе эмблематических девизов; они выражают эпический вызов на поединок или ликование победителя. По тексту реплики можно понять, что главным героем, с которым мог бы солидаризироваться зритель изразца, является убийца, а не жертва. Народный интерес к хоррор-элементу и популярность героического сюжета приводят к появлению курьезных орнаментов: например, изображение воина с отрубленной головой противника.

Ключевые слова: изразец, визуальное, формула, героическое, эпическое, насилие, хоррор

Для цитирования: Кузнецова О.А. Сцены насилия на расписных изразцах XVIII–XIX вв. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 4. С. 88–99. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-4-88-99

Scenes of violence on 18th – 19th centuries painted tiles

Olga A. Kuznetsova

*Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russia, o_kuznetsova@mail.ru*

Abstract. The paper considers scenes of violence on Russian smooth painted tiles. Usually that genre scenes represent an armed warrior who kills his vanquished enemy. Related to that subject are solitary figures of mounted and foot soldiers, armed with swords, sabers, rapiers, bows and pistols. Weapons and horses became an attributes of heroic plot. The main visual source for scenes of violence on tiles was engravings from folk bibles. A variety of plots, from executions and suicide attempts to everyday scenes of a peaceful nature could be interpreted as a warrior's victory in battle. Text clichés (mottos, that were borrowed from emblematic collections) were used as signatures on tiles, what created the narrative background: challenge to a duel or victory celebration. One can understand from the text of the Motto that the protagonist with whom the viewer of the tile could solidarize is the murderer, not the victim. Popular interest in the horror element and the popularity of the heroic plot lead to the appearance of curious ornaments: for example, the image of a warrior with a severed enemy's head.

Keywords: tile, visual, cliché, heroic plots, epic, violence, horror

For citation: Kuznetsova, O.A. (2023), "Scenes of violence on 18th – 19th centuries painted tiles", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 4, pp. 88–99, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-4-88-99

В палатах Волковых-Юсуповых сохранилась печь, верхний ярус которой оформлен пятью довольно поздними (XIX–XX вв.) расписными изразцами с традиционной подписью «кто его исхитит» (ил. 1). Картинка в общих чертах повторяется: стоящий вполоборота человек с мечом в руке и с большим щитом, надетым на другую руку, держит за волосы отрубленную голову, из шеи брызжет кровь. Интерес к подобным натуралистическим сценам идет из Средневековья: на русских миниатюрах и в иконописи нередко изображались фрагменты человеческих тел на поле битвы или в пастях чудовищ, детально прорисовывались мучения грешников [Антонов, Майзульс 2013; Антонов, Майзульс 2020] и т. п. Существует интересный экземпляр издания басен Эзопа¹ с раскра-

¹*Aesopus. Vitae et fabulae.* [Strassburg]: [Heinrich Knoblochster], [ca 1481]. МК РГБ. Inc. 4.338.



Ил. 1. Воин, держащий отрубленную голову.

Лицевые изразцы на верхнем ярусе печи.

Палаты Волковых-Юсуповых, XIX–XX вв.

шенными элементами гравюр, где в подходящих случаях красным цветом пририсованы капли крови: собака кусает человека, кот вгрызается в мышь. Новое время продолжает эту традицию: известны бытовые росписи и лубочные картинки, изображающие убийство людей и антропоморфных животных. Хотя такие сюжеты нередко иносказательны, носят игровой характер в духе карнавальной культуры [Некрылова 2021, с. 35–38], все-таки они не лишены натурализма (яркий пример – освеживание **человеческой туши** на лубке «Бык не захотел быть быком»²). В петровское время «Ведомости» публиковали описания военных зверств: казней с отрубанием конечностей мирных жителей, чиновников, послов и пр. [Мальшев 2021, с. 170]. Гравюры народных Библий, на которые ориентировались художники-изразечники, тоже изобилуют подобными эпизодами: в книгах широко представлены сцены избияния младенцев, казни апостолов, баталии, поединки с обезглавливанием, самоубийства падением на меч и многое другое.

С гравюр на изразцы (скорее всего через шаблоны, спонсы) перешла сцена казни амаликитского царя Агата (1 Цар. 15:33). Как часто бывает, библейский сюжет вне контекста книги становится моделью для жанровой сцены. На ростовском изразце подпись сделана как заявление палача: «Повинен ты смерти» – такие слова

² Бык не захотел быть быком да и сделался мясником: Забавный лист из собрания РНБ. URL: https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_012062891/ (дата обращения 12.01.2023).



Ил. 2. Фрагмент гравюры из Библии Питера Схюта (1659)
и печной изразец.
Палаты Волковых-Юсуповых, XVIII–XIX вв.

еще мог бы произнести замахнувшийся мечом Самуил³, а на более позднем и менее искусном изразце из Палат Волковых-Юсуповых убийца произносит: «Кто мне противу стане<т>?» (ил. 2). Эта реплика, опирающаяся на эмблематический девиз (по мотивам эмблемы № 214)⁴, попадает на печные изразцы в различных вариантах: «кто мне противник», «кто мне противен будет», «ищу противника себе», «кто против меня вооружит<ся>» и др. Обычно реплика принадлежит дикому зверю (медведю, льву) или, что гораздо чаще, воину – это формула вызова на поединок. То есть сцена казни превращается в расправу над соперником, который ранее был повержен по всем правилам честного боя. Текст под картинкой позволяет развернуть сюжет во времени – этот прием используется и в изразцовой культуре, и в других типах народной картинки.

Еще одна казнь, ставшая на изразцах сценой военной победы, – эпизод лишения жизни Адонии (3 Цар. 2:25). В подписи к Библии Питера Схюта⁵ именно Адония представлен как главный герой этой трагической сцены: «Адония ради прошения своего и по велению

³Макогонова М.Л. Библейская гравюра как источник изображений на расписных изразцах XVIII в. // Архитектурная керамика мира. 2022. № 7. С. 42, 44.

⁴Здесь и далее номера эмблем приводятся по амстердамскому изданию «Символы и эмблемата», оказавшему наибольшее влияние на русское искусство: *Simbola et emblemata*. Amstelaedami: Apud Henricum Wetstenium, 1705.

⁵Библия Питера Схюта (*Toneel ofte vertooch der bybelsche historien*). Амстердам: 1659. ИЗО РГБ ИЗО ЦЗППШЗ.



Ил. 3. Центральная фигура с изразца на печи
в Юрьеве-Польском (XVIII в.), фрагмент гравюры
из Библии Питера Схюта (1659), центральная композиция
с изразца на печи в Палатах Волковых-Юсуповых.
XVIII–XIX вв.

брата своего Соломона смерть приемлет» (перевод голландского текста, отпечатанного на гравюре: “Adonia wert om sijn versoeck door last van sijn broeder Salomon gedoot”). В визуальном отношении довольно близкий к оригиналу изразец из Палат Волковых-Юсуповых изображает исполнителя приказа Ванею с мечом, занесенным над Адонией, и текстом: «Недруга побеждаю». Та же самая подпись переносится на изразец в Юрьеве-Польском, моделью для которого оказывается второй воин из той же сцены. Но здесь от Адонии осталась одна голова, причем она перевернута (ил. 3). Персонажи образцовых гравюр всегда приподнимают отрубленную голову за волосы, утверждая этим жестом свое превосходство [Пасквинелли 2009, с. 83–84].

На изразце печи ГИМ (103797/762) изображено, как царь удерживает руку воина, пытающегося извлечь меч из ножен. Сцена сопровождается канонической подписью «несть мира между нами» — обычно она относится к враждующим животным (по мотивам эмблемы № 305) или бытовым ситуациям с участием людей, житейским спорам. В качестве визуальной основы для изразца ГИМ использован фрагмент гравюры одной из народных Библий (соответствующая сцена есть в Библиях Питера Схюта и Пискатора⁶). Царь Давид удерживает Авессу от агрессии по отношению к Семею (2-я Царств: 9), который на первом плане этой гравюры бросает в царя и сынов Саруи камнями. Авесса намеревается обезглавить Се-

⁶ Библия Пискатора (Theatrum Biblicum). Амстердам: 1674. ОР РГБ Ф. 304/II № 370.1.

мея, но Давид принимает нападки со смирением. На изразце миротворческий сюжет превращается в воинский, благодаря подписи внимание заостряется на ситуации конфликта. По-видимому, это происходит из-за наличия атрибута: обнаженный или обнажаемый меч – маркер героической ситуации на изразцах. Человек с оружием в руках закономерно попадает в разряд удалых и доблестных героев, бросающих вызов и одерживающих победу. В двухфигурных композициях реплика обыкновенно принадлежит тому, кто берет верх, кто держит меч и казнит или добывает безоружного. Изразцовые сценки устроены так, что именно победитель оказывается главным героем этого сюжета.

Несмотря на растущую популярность в XVIII–XIX вв. мелодраматических тем, которые на изразцах проявляются в сюжетах о несчастных и пропащих, воинские сцены исключает сочувствие к жертве. Фигура с мечом автоматически переводит картинку из области сентиментального в область героического, из мелодрамы в триллер и боевик. Наглядный пример: на ростовских изразцах (РЯМЗ КП-27217/41 и КП-10058/377) одна и та же трафаретная фигура в восточных одеждах сжимает в руке то горящее сердце, то меч – реплика героя меняется соответственно с «не горит молча» (по мотивам эмблем № 253, № 643) на «никому не покорюсь». Именно атрибут, а не жест в данном случае задает сюжетную подпись.

Очень показательно бытование картинки из Библии Пискатора со стражем темницы, который намеревается убить себя, полагая, что апостол Павел и другие узники бежали во время землетрясения (Деян. 16:27). На некоторых изразцах его сопровождает реплика, так или иначе подходящая к сюжету: «хочу себя погубить». Но на изразце из Палат Волковых-Юсуповых этот персонаж получает формульную героическую реплику: «Кто мне противу станет». В этом случае меч прочитывается не направленным на себя, а подготовленным к бою с неведомым противником. Вероятно, именно этот тип изразца описывает Ремизов, характеризуя героя, который «держит у груди кинжал»⁷. Очень похожий персонаж, ставший популярным героем изразцов, заносит меч над головой. Иногда его сопровождает девиз «неробкая верность», в контексте эмблемы связанный с самопожертвованием (ср. с эмблемой № 9), но чаще он тоже вписан в ситуацию вызова на поединок и ритуального героического хвастовства («кто мне противен», «храбрость моя непобедимая») (ил. 4).

⁷ Ремизов А.М. Печь: Изразцовое // Ремизов А.М. Собрание сочинений. Т. 13: Россия в письменах. СПб.: ООО «Изд-во “Росток”», 2017. С. 17.



Ил. 4. Центральные фигуры с изразцов на печках:
Юрьев-Польский (XVIII в.).
Палаты Волковых-Юсуповых, XVIII–XIX вв.

Распространенное риторическое вопрошание изразцовых героев «кто исхитит?» восходит к девизу “Quis eripiet”. Он был размещен на титульном листе «Символы и эмблемата» 1705 г. среди эмблем, обрамляющих портрет Петра I. Высказывание относилось к жертве – псу, погибающему в когтях льва, – и превозносило могущество победителя. Несмотря на популярность девиза, слово «исхитить» в значении ‘избавить’, ‘спасти’ встречается на изразцах лишь в немногих двухфигурных композициях⁸. Формально героем такого текста является жертва, что не подходит для героического сюжета. Впрочем, на изразцах возникали сентиментальные сценки с близким смыслом, но совершенно иной иконографией, более подходящей для этого жанра. Изображался одиночный персонаж, попавший в неопределенную трудную ситуацию, просивший помощи – этот сюжет прочитывался благодаря жесту воздетых рук и тексту девиза «кто меня извлечет» (по эмблеме № 184) или его более частным вариациям: «кто меня утешит», «кто нам поможет», «кто бы нас проводил». В героическом же сюжете слово «исхитить» использовалось в значении ‘захватить’ – то есть ‘одолеть’, и девиз «кто меня исхитит» стал очередной формулой вызова на поединок. Поза персонажа, в уста которого вложены эти слова, могла быть пассивной, но, если художник изображал в качестве атрибута обнаженный меч, на изразце постоянно появлялся этот текст.

⁸ Кузнецова О.А. Спасенья нет. ЗЕЛО. URL: <https://zelomi.ru/blog/spasenianet> (дата обращения 12.01.2023).

Вооруженные воины украшали печи с самого начала формирования традиции расписных изразцов в России. Героические качества, согласно устойчивым сюжетным схемам, могли проявиться прежде всего в бою, а потому изразцовые воины даже вне ситуации поединка репрезентовались как исключительные храбрецы, несмотря на то что в «Символы и эмблемата» нет текстологически близких девизов. «Храбро поступаю» – заявляет коленопреклоненный воин на изразцах Суздаля и ГИМ, тогда как на соответствующей гравюре из Библии Пискатора изображена сравнительно мирная сцена предстояния Урии перед царем Давидом (2 Цар. 11:7). Тот же текст произносят разнообразные всадники с саблями, шпагами и луками. «Храбрым воином» подписан даже безоружный Авессалом, запечатленный прямо перед своей нелепой гибелью⁹ – видимо, подпись сделана по аналогии с другими всадниками. Кроме того, несколько изразечников использовали изображение эпизодического персонажа из войска Гедонеа (Суд. 7:6) с выразительным щитом на спине, на суздальской печи его подписали: «Воин храбрый и сильный».

Сюжет с вооруженным воином, тем более всадником, – архетипический, постоянно встречающийся в разных видах искусства. Но в качестве близкого контекста для русской изразцовой культуры можно рассмотреть героические образы лубочных картинок XVIII–XIX вв. – в основном они представляют собой всадников, вооруженных копьями, саблями, мечами или пистолетами и наделенных традиционными эпитетами: «славный, сильный и храбрый»¹⁰. Характерно, что единообразные подписи получают и традиционные богатыри, и сказочные царевичи, и заимствованные из западноевропейской литературной традиции новомодные рыцари, и даже сомнительные герои: «сильный и славный храбрый воин Аника», «сильный богатырь» Соловей-Разбойник. «Сильный» ('могучий') имеет в русской литературе XVII в. традицию употребления, связанную с обозначением недруга, достойного противника, отчасти связанную с Псалтирью (Пс. 119: 4). Поэтому изразцовая подпись «сильного победих» – это всегда похвала героя, одержавшего нелегкую победу на глазах у зрителя. На одном из ростовских изразцов эти слова произносит герой, визуальной моделью которого стал не кто иной, как Каин, убивающий Авеля ослиной челюстью¹¹ [Антонов 2021,

⁹ Макогонова М.Л. Указ. соч. С. 42, 47.

¹⁰ Русские народные картинки / Собрал и описал Д. Ровинский. Кн. 1: Сказки и забавные листы. СПб.: Типография Академии наук, 1881. С. 40, 114, 122, 188.

¹¹ Макогонова М.Л. Указ. соч. С. 27–28.

с. 11]. Эта реплика постоянно сопровождает воина, вонзающего лезвие в шею склоненного, покоренного врага. А на одном из поздних, довольно небрежных изразцов с той же трафаретной картинкой из Палат Волковых-Юсуповых формула заменяется свободным комментарием победителя: «Сколю его скоро» (то есть ‘заколю’, ‘убью ударом меча’).

Сцены поединка были настолько востребованы на изразцах, что визуальной основой для них могли становиться и не самые очевидные персонажи гравюр. В одном из случаев в качестве модели была использована малоприметная и сравнительно мелкая фигура воина заднего плана с гравюры, изображающей батальную сцену: Иисус Навин разбивает аморейских царей (Нав. 10:9). Изразцовый воин с копьем, изображенный с правой стороны, имеет много общего со своим гравированным прототипом (к обычным изменениям, появляющимся при работе с источником мастера-непрофессионала, можно отнести разворот лица к зрителю, тип пера на шлеме, детали одежды и др.). Для сравнения: тот же воин изображен на изразце ростовской печи с традиционной подписью «храбро поступаю». А его безоружный противник, на которого направлено копье, возможно, является свободной вариацией фигуры того же воина с гравюры, изображенный зеркально и в более статичной позе (ил. 5). Победитель произносит текст «он мне покорен» – чаще такие слова обращены на изразцах к укрощенному животному (собаке, коню, слону) или фантастическому змею, и гораздо реже эта реплика сопровождает торжество человека над человеком (второй подобный пример – слуга кланяется хозяину: сценка из жизни народов Востока).

Помимо сведения трактовок большинства сцен насилия к сюжету о военных победах, на изразцах заметна тенденция к использованию хоррор-элемента. Похоже, что гравюра из Библии Пискатора со львом, убивающим пророка (3 Цар. 13:24), стала визуальным ориентиром для автора неподписанного балахнинского изразца XIX в.: на нем лишь отдаленно напоминающее льва чудовище со змеиным хвостом заглатывает голову человека или откусывает ее¹². Если в библейском сюжете важным моментом было сохранение хищником тела пророка, которое следовало похоронить, то на изразце зверь поглощает человека.

Изразцовые герои не знают милосердия, иначе сюжеты со сценами насилия не были бы столь будоражащими, а следовательно, популярными. Подобным образом жалость не актуализируется

¹² *Маслих С.А.* Русское изразцовое искусство XV–XIX веков. М.: Изобразительное искусство, 1983. № 302.



Ил. 5. Фрагмент гравюры из Библии Пискатора (1674)
и центральные фигуры с изразца на печи
в Палатах Волковых-Юсуповых. XVIII–XIX вв.

по отношению к побежденному в традиционном русском эпосе, на что не раз обращали внимание исследователи: «Иван Годинович <...> жестоко наказывает Авдотью (Настасью), отрубая ей руки, ноги, губы, иногда и голову; иногда он не рубит головы и оставляет искаленное туловище женщины погибать в степи. Мы не будем воспроизводить всех деталей той изысканной жестокости, с которой Иван Годинович расправляется с Настасьей. Сцена эта отвратительна, если понимать ее только как месть ревнивого мужа...»¹³. Становясь общим местом, суровый героический сюжет легко переходит в орнамент. Этим можно объяснить и появление многообразных отрубленных голов на изразцах в интерьерах XVIII–XIX вв., и инициал «V» в печатном Букваре Кариона Истомина, созданный, вероятно, с оглядкой на изображение торжествующей Юдифи с головой Олоферна в руке.

Литература

- Антонов 2021 – Антонов Д.И. Демон, заноза и ослиная челюсть: о некоторых курьезных мотивах русской иконографии // In Umbra: Демонология как семиотическая система / Отв. ред. Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. Вып. 10. М.: РГГУ. 2021. С. 9–19.
- Антонов, Майзульс 2013 – Антонов Д.И., Майзульс М.Р. Анатомия ада: Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. М.: Неолит, 2013. 240 с.

¹³ Пронн В. Русский героический эпос М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2021. С. 179.

- Антонов, Майзульс 2020 – Антонов Д.И., Майзульс М.Р. Анатомия ада: Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. 4-е изд., испр. и доп. М.: Неолит, 2020. 264 с.
- Малышев 2021 – Малышев А.А. Типология и стилистика насилия в петровских «Ведомостях» (1703–1727) // Неканоническая эстетика: Материалы VIII Апрельской междисциплинарной научной конференции. Вып. 8: Вся ненависть мира: Насилие в литературе и искусстве / Отв. ред. С.В. Денисенко. СПб.: Сам Полиграфист, 2021. С. 165–174.
- Некрылова 2021 – Некрылова А.Ф. Удары и драки как основа традиционного кукольного театра «Петрушка» // Неканоническая эстетика: Материалы VIII Апрельской междисциплинарной научной конференции. Вып. 8: Вся ненависть мира: Насилие в литературе и искусстве / Отв. ред. С.В. Денисенко. СПб.: Сам Полиграфист, 2021. С. 23–40.
- Пасквинелли 2009 – Пасквинелли Б. Жест и экспрессия / Пер. с итал. И.Е. Прусс. М.: Омега, 2009. 368 с.

References

- Antonov, D.I. (2021), “*Demon, splinter and the donkey jaw. One some peculiar motives of Russian iconography*”, in Antonov, D.I. and Khristoforova, O.B. (eds.), *In Umbra: Demonologiya kak semioticheskaya Sistema: Al'manakh* [Demonology as a semiotic system. Almanac], iss. 10, RGGU, Moscow, Russia, pp. 9–19.
- Antonov, D.I. and Mayzuls, M.R. (2013), *Anatomiya ada: Putevoditel' po drevnerusskoi vizual'noi demonologii* [Anatomy of hell. Guide for visual demonology in Medieval Russia], Neolit, Moscow, Russia.
- Antonov, D.I. and Mayzuls, M.R. (2020), *Anatomiya ada: Putevoditel' po drevnerusskoi vizual'noi demonologii* [Anatomy of hell. Guide for visual demonology in Medieval Russia], edition 4 (revised and enlarged), Neolit, Moscow, Russia.
- Malyshev, A.A. (2021), “Typology and stylistics of violence in Peter’s ‘Vedomosti’ newspaper (1703–1727)”, in Denisenko, S.V. (ed.), *Nekanonicheskaya estetika: Materialy VIII Aprel'skoi mezhdistsiplinarnoi nauchnoi konferentsii. Vyp. 8: Vsyā nenavist' mira: Nasilie v literature i iskusstve* [Non-canonical aesthetics. Proceedings of the 8th April Interdisciplinary Scientific Conference, issue 8: All the hatred of the world. Violence in literature and art], Sam Poligrafist, Saint Petersburg, Russia. pp. 165–174.
- Necrylova, A.F. (2021), “Blows and fights as the basis of the traditional puppet theater ‘Petrushka’”, in Denisenko, S.V. (ed.), *Nekanonicheskaya estetika: Materialy VIII Aprel'skoi mezhdistsiplinarnoi nauchnoi konferentsii. Vyp. 8: Vsyā nenavist' mira: Nasilie v literature i iskusstve* [Non-canonical aesthetics. Proceedings of the 8th April Interdisciplinary Scientific Conference, issue 8: All the hatred of the world. Violence in literature and art], Sam Poligrafist, Saint Petersburg, Russia, pp. 23–40.
- Pasquinelli, B. (2009), *Zhest i poza* [Gesture and expression], Omega, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Ольга А. Кузнецова, кандидат филологических наук, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119991, Россия, Москва, Ленинские горы, д. 1, стр. 51; o_kuznetsova@mail.ru

Information about the author

Olga A. Kuznetsova, Cand. of Sci. (Philology), Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; bldg. 51, bld. 1, Leninskie Gory, Moscow, Russia, 119991; o_kuznetsova@mail.ru

Эпические сказители: сценарии обретения мастерства

Никита В. Петров

*Российская академия народного хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ, Москва, Россия;*

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, nik.vik.petrov@gmail.com*

Аннотация. В статье рассматриваются рассказы сказителей эпоса и аудитории, заметки исследователей об обретении сказительского дара и регламентации исполнения эпоса в широкой евро-азиатской перспективе. Автор выделяет два нарративных сценария, согласно которым сказители получают способность исполнять эпос: «призвание певца» и «обучение сказителя». В первом случае сказители получают дар через мифологическую инициацию (от героев сказаний в результате посещения потустороннего мира, через сон или болезнь), во втором – воспитываясь в семье сказителя, под патронажем опытных сказителей, в результате самообучения, слушая или читая эпические тексты – пробуют свои силы и исполняют эпос для аудитории. Сценарии в сказительских нарративах дополняют друг друга: зачастую «призвание» оказывается легитимизирующим длительное «обучение» и становление сказителя. Выделенные нарративные сценарии работают не только в традиционных, но и в современных урбанизированных обществах, где исполнение эпоса встроено в государственные и республиканские идеологии. Лучше всего такое положение дел объясняется через концепцию Джеймса Скотта: государство поменяло социальную действительность так, чтобы она лучше соответствовала бюрократической оптике и была более управляемой. При этом выделенные в статье сценарии становления эпического сказителя в XXI в. окончательно становятся дискурсивной формой, не имеющей отношения к действительному обучению традиционного сказителя.

Ключевые слова: былина, государство, Кыргызстан, Калмыкия, нарратив, сказитель, сказительство, сценарии, эпос, Якутия

Для цитирования: Петров Н.В. Эпические сказители: сценарии обретения мастерства // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 4. С. 100–116. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-4-100-116

Singers of epic tales. Scenarios of gaining mastery

Nikita V. Petrov

Presidential Academy, Moscow, Russia;

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,

nik.vik.petrov@gmail.com

Abstract. The article delves into the narratives of singers of tales and audiences, incorporating insights from researchers on the acquisition of the “epic gift” and the regulation of epic performance in a broad Euro-Asian context. The author distinguishes two narrative scenarios for the acquisition of the capacity to perform epics: the “vocation of the singer” and the “training of the narrator”. In the first scenario, narrators receive the epic gift through mythological initiation, such as from the heroes of tales via otherworldly encounters, dreams, or illnesses. In the second scenario, narrators are nurtured within the family of narrators, under the guidance of experienced narrators, as a result of self-training, listening, or reading epic texts – thus try their hand and perform the epic for the audience. Such narrative scenarios complement each other, as a “vocation” often legitimizes a prolonged “training” and the formation of the singer of tales. Highlighted narrative scenarios are evident not only in traditional, but also in modern, urbanized societies, where the performance of epics is embedded into state and republican ideologies. That phenomenon can be best explained through James Scott’s concept of the state transforming social reality to better conform to bureaucratic optics and to be more manageable. However, the scenarios outlined in the article for the formation of the epic narrator in the 21st century have become a discursive form that bears little relation to the traditional training of narrators.

Keywords: bylina, state, Kyrgyzstan, Kalmykia, narrative, storytelling, scenarios, epic, Yakutia

For citation: Petrov, N.V. (2023), “Singers of epic tales. Scenarios of gaining mastery”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 4, pp. 100–116, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-4-100-116

В самом общем виде эпическое сказительство¹ – феномен, распространенный во всех культурах, где выделяется особый жанр – героический и/или ритуальный эпос. Сказитель осмысливается как человек, либо посвятивший жизнь рассказыванию/пению эпоса

¹Более подробно про сказительское мастерство см. работу Джона Майлса Фоли [Foley 1995].

перед аудиторией, такое представление распространено в культурах Северо-Восточной Азии, в том числе у якутов и различных тюркских групп Алтая, среди тунгусских и некоторых палеоазиатских народов. В типологических более поздних традициях сказитель осмысливается как памятный человек, владеющий определенным эпическим репертуаром и время от времени исполняющий некоторые произведения перед аудиторией (русская традиция).

Степень сакрализованности эпического знания и, соответственно, сказительского мастерства зависят, как мне представляется, не в последнюю очередь от содержания исполняемого. Если традиция, как мы ее знаем на момент записи текстов в XIX–XX вв., ориентирована больше на рассказ о мифологических героях и их путешествиях в разные миры, а в эпосе велика роль магических и онейромантических практик, то роль сказительского знания в ней будет подчеркнута системой мифологических текстов. Например, тюрко-монгольские и сибирские эпосы предполагают наличие духов сказаний и эпических героев, которым, как считается, и принадлежит эпос. Они регламентируют как получение дара, так и правила исполнения эпоса, поведение сказителя и аудитории. Регламентация осуществляется через систему инициационных текстов, запретов и предписаний, связанных с исполнением эпоса, и поддерживается многочисленными нарративами, которые составляют контекстуальную эпическую мифологию.

Другие эпосы, в которых герой совершает подвиги на фоне квазиисторических событий, выдвигают на первый план фигуру сказителя в более рационализированном формате. Эпос в таких традициях в самом общем виде понимается как устная история государства, в которой воспеваются героические события прошлого, рассказывается о квазиреалистичных подвигах богатырей (южнославянская, русская традиции). Сказитель получает эпические знания, усваивая их от других исполнителей, а система регламентаций незначительна; в таких традициях практически отсутствуют тексты контекстуальной эпической мифологии.

Меня интересуют, в первую очередь, рассказы сказителей и аудитории о том, как человек получает сказительский дар, затем – как регламентируется исполнение эпоса.

Анализируя рассказы о становлении сказителей в эпосах Евро-Азиатского региона, на первый взгляд можно выделить два основных сценария получения статуса «сказитель эпоса». В первом случае сказители получают дар через мифологическую инициацию (от героев сказаний в результате посещения потустороннего мира, через сон или болезнь). Такой сценарий имеет множество структурных сходжений с обретением человеком шаманского дара.

Исследователи, занимающиеся тюркскими традициями, где есть шаманы и сказители, отмечали, что в этих эпосах сказитель и шаман/колдун/заклинатель понимаются как сходные или типологически тождественные фигуры [Hatto 1970; Бакчиев 2015; Маничкин 2020; Reichl 1992]. Я буду вслед за В.М. Жирмунским [Жирмунский 1979, с. 397–399] называть этот сценарий «призвание певца/сказителя» или «обретение дара».

В нарративы о призывании сказителя включаются элементы, связанные с наказанием за неисполнение эпоса, передачей сказительского дара или самих сказаний, материализованных в еде, питье от героя сказания к исполнителю во сне, во время болезни и в других пограничных состояниях [Бакчиев 2021; Петров 2013]. Например, наследный кыргызский манасчи воспроизводит модель обретения сказительского дара через инициацию: во сне его протыкают горячей пикой богатыри Манаса, всыпают ему в рот зерна проса: «Зерна были джомоками-сказаниями. Он много их всыпал в меня». После болезни он начинает рассказывать эпос для себя, а затем «при большом стечении народа» [Кыдырбаева 1984, с. 113–114]. Другой сказитель Чоюке во сне выпивает по чашке с кумысом из каждой юрты, где сидят герои кыргызского эпоса, и получает возможность сказывать². К шестнадцатилетней тибетской исполнительнице «Гэсэра» Юй Мэй во сне является сам Гэсэр – всадник на белом коне, который, выдернув десять волосков из гривы белого коня, завязал на них три узелка и положил на шею сказительнице, после чего «Юй Мэй проснулась. Солнце уже заходило; девушка побрела домой. На следующий день она заболела и пробыла без сознания почти месяц. Тогда же ей привиделись государь Гэсэр и его воины, сражающиеся в жестокой битве. А когда она очнулась, то уже могла рассказать людям сказание о Гэсэре. Юй Мэй поведала отцу, известному исполнителю эпоса о Гэсэре, о своем сне, и отец сказал ей: “Священное вдохновение, пребывающее во мне, перешло к тебе”. Вскоре после этого он умер» [Лю Куйли 1991]. Сказители могут видеть во сне персонажа, приказывающего им начать свою карьеру или слышать голос: «Если ты не видишь во сне ночного олонхосута, из тебя не выйдет хороший сказитель. Я научился у него. Когда сплю, каждую ночь приходит олонхосут с красным платком на голове и сказывает олонхо» (цит. по: [Петрова 2014, с. 74]).

Сценарий «призвание певца» влечет за собой нарративы о правильности/неправильности исполнения эпоса и различные преоскрипции, связанные со сказительским мастерством. Исследова-

²История кыргызской литературы: «Манас» и манасчи. Фольклористика. Т. 2. Бишкек, 2004. С. 181.

тели, рассматривая подобные рассказы, указывают на тех или иных бенефициаров сказывания: от духов, которые требуют правильного исполнения текстов о самих себе, до животных, ушам которых эти сказания предназначались [Бутанаева 2008, с. 84–86]. В этом смысле любопытны промысловые рассказы, в которых прослеживается связь между промысловыми животными и духами леса³. Например, тувинцы, когда шли на охоту, брали с собой сказителя, чтобы тот своим пением мог умиловить духов: «...Сказитель Дадар-оол Кыргыз из Улуг-Хемского района во время охоты любил исполнять богатырскую сказку “Караты-Хан с золотой дочерью” и считал, что именно она приносила ему удачу на охоте, что именно ее любила слушать дух-хозяйка тайги»⁴.

В сказительских нарративах время от времени эксплицируется и сам бенефициар эпического сказания. Эльбек Калкин, шорский кайчи, в интервью Л. Харвилаhti и В.М. Гацаку рассказал, что Алтай-ээзи – хозяин горных вершин и всего Алтая – может передавать сказителю эпос (“I think it comes from, from the ancestors. Well, as heathens we worship the mountains... poetically, the Altai Eezi. That is the spirit of the mountain. Altai Eezi may also, how to put it – I mean, transmit the epics”) [Harvilahti 2000, p. 218].

Как я писал ранее, запреты и предписания, связанные с исполнением эпоса, входят вместе с нарративами об обретении дара в круг текстов эпической мифологии [Петров 2013]. В сказительских нарративах тех исполнительских традиций, где постоянно используемым сценарием оказывается призвание певца, популярны истории о наказании героем сказителя за ошибки в исполнении аудитории – за неправильное поведение при исполнении эпоса. Бенефициары сказания время от времени следят за сказителями. Когда кайчы, по алтайской традиции, исполняет горловым пением эпос кай чорчок, его слушает сам герой повествования, чтобы сказитель спел правильно. В случае неправильного исполнения кайчы может быть наказан – богатырь «уносит» его в свой мир, что истолковывается как смерть сказителя [Тюхтенева 2006]. В шорских сказительских нарративах герои эпоса, который сказитель не допел, приходят ночью, избивают, ломают его инструмент, вскоре

³ «Древнейшее сказание», по словам Д.К. Зеленина, исполнялось для ушей духа или демона, которые в свою очередь заменили «слушателя-животного»: охотник рассказывал сказки, чтобы вызвать симпатию животного [Зеленин 2004, с. 19–44].

⁴ Тувинские героические сказания / Сост. С.М. Орус-оол. Новосибирск: Наука, 1997. С. 16. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока, т. 12)

после чего сказитель умирает; наказывают сказителя за искажение имени эпического героя: герой приходит ночью, обматывает веревкой сказителя, предрекает смерть [Функ 2005б]. Герои сказаний в этих традициях могут образовывать особый пантеон сакрализованных персонажей, к которым обращаются не только во время исполнения эпоса, но и для решения бытовых вопросов, обслуживания жизненных ситуаций. Любопытно, что в «современной лаборатории эпосоведа» (так М.В. Станюкович называет процессы, происходящие на Филиппинах в XXI в.) эпические герои оказываются столь же агентными, как и в тюрко-монгольских и сибирских традициях Евразии. В худхудах «эпические герои входят в пантеон, образуют отдельную группу “халупе мауле” (добрые духи), в которую помимо них входят обожествленные эмоциональные состояния. К ним обращаются для приворота (любовная магия), для возвращения долгов, а также для обеспечения победы нужному кандидату на выборах (т. е. в тех случаях, когда требуется уговорить, улестить, приворожить)» [Станюкович 2017, с. 297].

В типологически более поздних эпических традициях преобладает другой сценарный ряд становления сказителя. Начинающие (молодые или зрелые) исполнители постепенно – воспитываясь в семье сказителя, под патронажем опытных сказителей, в результате самообучения, слушая или даже читая или слушая эпические тексты – пробуют свои силы и исполняют эпос для аудитории. Наиболее полно изучены техники южнославянских сказителей [Lord 1960], сказительские школы калмыцких джангарчи [Басангова 2018; Кичиков 1976], русские сказительские школы Заонежья [Чичеров 1982], интересны наблюдения относительно монгольских сказительских школ, в которых усваивались мелодии эпоса [Неклюдов, Рифтин 1976]. Б.Н. Путилов, размышляя о сказительском мастерстве, разделяет самообучение, «когда юный певец, сознательно или непроизвольно, пытается воспроизводить фрагменты услышанного, складывать и пропевать (или проговаривать) эпические стихи», и технику сказительских школ, когда реализуется модель «учитель/учителя – ученик» [Путилов 1997, с. 13–14]. Такой сценарный ряд я буду называть «обучением сказителя» и наиболее показательно он проявляется при анализе сказительского мастерства русских.

В XIX–XX вв. былины исполнялись полупрофессиональными сказителями и сказителями-непрофессионалами. В русской традиции нет легенд о чудесном происхождении сказительского дара. Русские сказители утверждали, что усваивали текст от родителей и родственников, от своих учителей, а стиль их исполнения, длина сюжета и полнота текста зависели от способностей конкретного человека.

Исполнители русских былин – преимущественно пожилые талантливые мужчины и женщины, живущие в деревнях, селах и небольших городах. Мужчины исполняли старины главным образом в периоды, связанные с производственной деятельностью: у промысловиков в Поморье во время лова рыбы, весной и летом. Промысел оказывался и местом формирования репертуара сказителей, где они обменивались сюжетами. Женщины также могли исполнять эпос, их репертуар немного отличался от мужского (в центре внимания сказительниц были чаще всего авантурные новеллистические сюжеты).

В сказительских нарративах, публикуемых чаще всего в предисловиях к сборникам былин, можно увидеть, что юные сказители перенимали эпос от других. Чтобы запомнить былинку, старинщику Гаврило Леонтьевичу Крюкову нужно было «раза два ее прослушать да пропеть вместе со сказителем»; другой сказитель – А.П. Сорокин – выучился пению, когда «живал подолгу на мельнице, где собирались много крестьян из окрестных деревень, и коротали время, распевая старины». Сказителями необязательно становились молодые: взрослые тоже учились: «на вечеринках, когда старухи пели старины», «от скуки <...> когда приходилось стоять на вахте», «от стариков в пожилом возрасте», «от заходящих сказителей» и др. [Путилов 1997, с. 20–21].

В этнографических материалах и исследовательских работах разница сценариев получения сказительского мастерства прослеживается довольно отчетливо (см., например, [Бутанаева 2008, Функ 2005a]), однако в сказительских нарративах структурные элементы могут легко переплетаться, сдвигая эту разницу между сценариями и, соответственно, между разными типами эпических традиций в исследовательское поле. Показательна цитата из работы Н.Б. Сангаджиевой [Сангаджиева 1976, с. 14], приводимая Б.Н. Путиловым, который собрал большое количество данных из разных культур от Океании до Сербии для исследования феномена эпического сказительства:

Сколь эффективным бывает незаметное для глаз накопление эпического знания, показывает пример с калмыцким сказителем. В 12 лет он заболел оспой и все время болезни провел в одиночестве. Когда он выздоравливал, он начал вспоминать слышанные им в детстве песни, сначала «сюжеты песен, их схему, “общие места”, или “эпические клише”, обороты и выражения, и спустя некоторое время мог воспроизвести все знакомые ему песни “Джангара”». После выздоровления он выступил публично, два дня исполнял «Джангар» и покориł слушателей (цит. по: [Путилов 1997, с. 19]).

Таким образом, в сказительском нарративе болезнь – важный структурный элемент для реализации сценария «призвание певца» – встраивается в сценарий «обучение сказителя».

Сказительские нарративы, использующие сценарную схему «призвание», могут легитимизировать его становление как сказителя в результате длительного обучения. Как пишет исследовательница кыргызских манасчи Р.З. Кыдырбаева, «сон – предтеча сказа; до этого шел накопительный период – осознание, систематическое освоение мастерства предшественника. Сказитель начинал сказывать сказ обычно после версии “сна”, это означало, что учеба окончена и настал активный период сказительства» [Кыдырбаева 1984, с. 9].

В традициях, где отсутствует сценарий «обретение дара», сказительские нарративы о запретах и предписаниях, связанных с контекстом исполнения эпоса, малочисленны и не образуют разветвленную систему эпической мифологии⁵. Например, русский эпос на момент фиксации не имел ярко выраженных религиозно-магических функций. Однако можно предполагать, что такие функции были раньше. Сказители пели былины во время постов, христианских праздников – в те моменты, когда исполнение других жанров, направленных на развлечение аудитории, считалось грехом. Исполнялись былины чаще всего в сумерках, вечером или ночью, во время занятий традиционными ремеслами – при плетении сетей, изготовлении ловушек для охотников, прядении и ткачестве и прочих видах производственной деятельности [Ковыршина 2011, р. 66]. Собиратели замечали, что былины на определенные сюжеты сказители исполняли с осторожностью, не изменяя текст, обосновывая это тем, что за неправильное исполнение их может ждать смерть. Иногда фольклористы с трудом уговаривали сказителя спеть былинку, он отказывался, говоря: «Я тебе спою, а меня вон куда унесет» – и показывал рукой в сторону печи, которая в крестьянской культуре играла роль «канала связи» с миром умерших [Новичкова 2001, с. 4]. Объясняя подобное положение дел, я склонен согласиться с широкими обобщениями М.В. Станюкович, которая полагает, что трансформирующийся с течением времени «эпос теряет первоначальные ритуальные связи и функции, имеющие ценность лишь для небольшой территории, на которой он воз-

⁵ В славянской традиции запрет на сон во время рассказывания реализуется в сказочном сюжете, см. СУС № 516* «Верный слуга спасает барина от мести трех коляд (сказок): барин, рассказывая в рождественскую ночь сказки, засыпает; его слуга подслушивает под окном разговор трех коляд, решивших погубить заснувшего рассказчика»: Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка. Л., 1979. С. 148.

ник, и противоречащие новым условиям существования, особенно если этот процесс идет параллельно с распространением одной из мировых религий. Теряя сакральные функции, эпическое исполнительство больше не сдерживается ритуальными ограничениями, регламентирующими время, место, порядок исполнения, право исполнять и право слушать» [Станюкович 2017, с. 290].

В традициях, где доминирующим сценарием научения сказителя оказывается обретение дара, а бенефициарами – духи-хозяева местности и герои сказаний, – сказители полностью погружены в исполнительскую практику. В традициях, где фиксируются сказительские нарративы, построенные только по сценарию «обучение сказителя», герои эпоса не агентны, они не включены в эпическую мифологию; эпос исполняется непрофессиональными или полупрофессиональными сказителями; бенефициары – локальные группы слушателей (члены рыболовецких артелей, жители деревни, заезжие собиратели фольклора).

Любопытно, что тексты контекстуальной эпической мифологии присутствуют на большей части территорий, где заметны элементы доисламских или дохристианских верований. Вероятно, контекстуальная эпическая мифология наследует семантические элементы легенд о происхождении шаманского дара. Это подтверждается сходством мотивов в текстах о посвящении в сказители и в нарративах о наказании певца за неверное исполнение (мотивы сна, разделения тела на части, удаления из человеческого пространства на время, проглатывания, протыкания, избивания, болезни, смерти человека, которому предназначено стать шаманом или сказителем, и др.). Контекстуальная мифология оказывается мощным средством поддержки традиции как для специалистов-исполнителей, так и для аудитории. Эпические «былички» включают детальные приемы убеждения, необходимые, чтобы гарантировать ненарушение правил исполнения. Тем самым контекстуальная эпическая мифология поддерживает сакрализованную функцию эпоса.

Что происходит с эпическим сказительством сейчас? В XX и XXI вв. меняется роль эпического знания, а сказительское искусство становится более профессиональной практикой. Бенефициарами исполнения эпоса становятся не духи-хозяева сказания и локальные группы, а отдельные государства и специализированные организации, проводниками этого знания – отдельные мероприятия: выступления сказителей, концерты, фестивали, «хождения» и др. Процессы трансформации эпического наследия в современном мире удобнее всего проследить на постсоветском пространстве: в современных России, Кыргызстане, Казахстане активно транслируется важность эпического знания.

Внимание к эпическому наследию можно проследить с самого начала советского проекта. В советский период интерес к эпосу возрастает: растет количество переводов восточных эпических традиций на русский язык, сказители эпоса становятся частыми гостями в столицах и больших городах, их приглашают на встречи с писателями, они дают концерты, собиравшие многотысячные залы. Многие исполнители в начале XX в. получают академический паек и членство в Союзе писателей. Тем самым профессия сказителя становится престижной и статусной, некоторые сказители оказываются не только уважаемыми фигурами для аудитории эпоса, но и получают статус писателей, ученых и академиков. Вероятно, говорить об этом надо начиная с конца 1920–1940-х гг., когда были инициированы запись и издание советских форм эпического знания народов СССР⁶ и новин [Miller 1990]).

Так, в 1930-х гг. русский эпос используется советской властью в качестве инструмента для легитимации событий новейшей истории: фольклористы выезжают в деревни и привозят «новинки» – тексты, созданные либо в соавторстве собирателей и сказителей, либо в одиночку талантливыми импровизаторами. В них рассказывается о жизни людей в советское время, героями оказываются советские люди и правители (Папанин, Чкалов, Сталин, Ленин и др.). Материалом для создания таких текстов служат новые книги, которые привозят сами фольклористы, и новостные заметки в СМИ.

После выступления А.М. Горького в 1934 г. на съезде Союза писателей, ряда выступлений хедлайнеров советской фольклористики – М. Азадовского и Ю. Соколова – фольклористы едут в поле не просто собирать эпос, а «помогать» сказителям с материалом для новин. Традиционные модели становления сказителя полностью переформируются, певец из транзиттера эпического знания превращается в автора или соавтора уникального произведения. После совещания «Методы массовой работы со сказителями» 1939 г.⁷ сказитель должен был работать согласно следующему сценарию:

⁶ См., например: *Джабаев Д.* Приключения казахского акына в советской стране. М.: НЛО, 2013.

⁷ Стенограмма совещания во Всесоюзном доме народного творчества «Методы массовой работы со сказителями». 20 марта 1939 г. // *Фольклор России в документах советского периода 1933–1941 гг.: Сборник документов* / Сост. Е.Д. Гринько, Л.Е. Ефанова, И.А. Зюзина, В.Г. Смолицкий, И.В. Тумашева. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1994.

1. Помощь в выборе темы.
2. Набор материала (сказитель посещает музеи, читает книги, смотрит фильмы).
3. Сказитель думает.
4. Обсуждение замысла – корректировка.
5. Работа над текстом новины.
6. Редактура текста.
7. [Выступление сказителя. Публикация материала]. Такой «литературный» сценарий становления сказителя не смог достойно конкурировать с двумя традиционными, и новины не получили распространения в традиции, не пройдя «цензуру коллектива»⁸ (см. об этих процессах и о новинах [Архипова, Неклюдов 2010; Козлова 2012]).

Похожие процессы происходят и на постсоветском пространстве, где исполнение эпоса и сказители оказываются важными событиями и акторами для становления государственной идеологии и локальной идентичности. Наиболее показательный пример – развитие сказительского искусства в Кыргызстане, где эпический герой вписан в государственную идеологическую программу. В Конституции Республики Кыргызстан (редакция от 5 мая 2021 г.) гражданин, принимая конституцию, обязуется хранить «верность традициям предков, следуя заветам Манаса Великодушного»⁹. Как пишет Н. Маничкин, «“Манас” в Кыргызстане с обретением независимости республики в 1991 г. превратился в культурную платформу государственной идеологии, которая поставила себе целью сохранить этнокультурное богатство, оградив

⁸ Институт сказительства после 1950-х гг. в России не сложился так, как в некоторых постсоветских республиках. Тем не менее этот феномен продолжает существовать в несколько ином виде. В начале 2000-х гг. в России появляется «постсказительство», а ярким проявлением этого феномена оказывается Александр Маточкин. В основе эпических песен, которые он исполняет в рамках фестивалей и встреч со слушателями, лежат опубликованные варианты былин, но позиционирует он себя как настоящий сказитель, который не заучивает тексты наизусть, а варьирует их в живом исполнении. <...> Александр Маточкин идет по пути коммерциализации исполнения, говоря об «обучении горожан» и «сохранении старины», ездит по приглашениям в разные города и репрезентирует себя как фольклориста и сказителя. Его стратегии репрезентации выстраиваются через смысловые ряды: «образование горожанина», «репрезентация русской древности» и «поиск сценического образа» [Петров 2020, с. 133].

⁹ Конституция Республики Кыргызстан. URL: <http://cbd.minjust.gov.kg/act/view/ru-ru/112213?cl=ru-ru> (дата обращения 12.12.2022).

его как от влияния глобализма, так и от влияния фундаментального исламизма. <...> Руководству молодой республики также удалось использовать великий эпос для того, чтобы выгодно заявить о стране на международной арене: в 1994 г. Генеральная Ассамблея ООН приняла резолюцию о всемирном праздновании 1000-летия эпоса “Манас”. <...> Новое измерение получило манасоведение, которое вышло за академические пределы и стало частью некоего национального проекта, а сам Манас был провозглашен одним из главных символов культуры и государства» [Маничкин 2020, с. 27].

Похожим образом дело обстоит и в республиках Российской Федерации. Так, в Республике Саха (Якутия) в 2005 г. после провозглашения ЮНЕСКО якутского олонхо шедевром устного и нематериального наследия «сказительское искусство стало актуализироваться в новых форматах (см. более подробно [Корякина 2022; Макаров 2018]). На Алтае проводятся фестивали сказителей, где «выявляются молодые талантливые сказители» [Садалова 2020].

Так, эпическое знание оказывается важнейшим ресурсом для достижения символического авторитета не только в традиционных, но и в современных урбанизированных обществах. Лучше всего такое положение дел объясняется через концепцию Джеймса Скотта: СССР полностью поменял классификационную сетку и тем самым социальную действительность так, чтобы она лучше соответствовала бюрократической оптике и была более управляемой [Scott 1998].

Государство в XX в. закрепляет престиж сказительства на институциональном уровне, вписывая исполнителей эпоса в классификационные ячейки, своеобразную «табель о рангах». При этом выделенные в статье сценарии становления эпического сказителя окончательно становятся дискурсивной формой, не имеющей отношения к действительному обучению сказителя, но при этом постоянно воспроизводящейся в перформативных практиках. Современные исполнители эпоса обучаются, слушая записи, читая книги, участвуют в сказительских мастерских, ходят в сказительские школы, которые аккредитованы на государственном уровне, но говоря о том, как они стали сказителями, все равно предпочитают использовать для легитимации своего эпического мастерства два традиционных сценария: «получение дара» и «обучение сказителя».

Благодарности

Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Acknowledgements

The article was prepared as part of the research work of the state assignment of the RANEPА.

Литература

- Архипова, Неклюдов 2010 – *Архипова А.С., Неклюдов С.Ю.* Фольклор и власть в закрытом обществе // Новое литературное обозрение. 2010. № 1 (101). С. 84–108.
- Бакчиев 2015 – *Бакчиев Т.А.* Кыргызские эпические сказители. Бишкек: Принт-Экспресс, 2015. 256 с.
- Бакчиев 2021 – *Бакчиев Т.А.* Сновидение как один из путей получения сказительского дара: (на примере кыргызских сказителей-манасчи) // Антропология сновидений: Сборник научных статей по материалам конференции, Российский государственный гуманитарный университет, 29–31 августа 2020 г. М.: РГГУ, 2021. С. 110–118.
- Басангова 2018 – *Басангова Т.Г.* Сказительство калмыков // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова. Серия: Эпосоведение. 2018. № 2 (10). С. 31–39.
- Бутанаева 2008 – *Бутанаева И.И.* Традиции сказительского мастерства хакасских хайджи // Гуманитарные науки в Сибири. Новосибирск, 2008. № 3. С. 84–86.
- Жирмунский 1979 – *Жирмунский В.М.* Легенда о призывании певца // Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. М.: Наука, 1979. С. 397–407.
- Зеленин 2004 – *Зеленин Д.К.* Религиозно-магическая функция фольклорных сказок // Избранные труды: В 4 т. Т. 4: Статьи по духовной культуре, 1934–1954. М.: Индрик, 2004. С. 19–44.
- Кичиков 1976 – *Кичиков А.Ш.* Исследование героического эпоса «Джангар»: вопросы исторической поэтики. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1976. 156 с.
- Ковырышина 2011 – *Ковырышина Ю.* Старина в традиционной культуре Западного Поморья: временная и пространственная приуроченность жанра // *Laulu kulttuurisena kommunikaationa*. Jyväskylä, 2011. С. 65–71.
- Козлова 2010 – *Козлова И.В.* Лиро-эпические новообразования в творчестве севернорусских сказителей 1930–1950-х гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Санкт-Петербург, 2012. 16 с.
- Корякина 2022 – *Корякина А.Ф.* Особенности современного сказительства: авторские произведения в стиле олонхо // Эпосоведение. 2022. № 1 (25). С. 95–103.
- Кыдырбаева 1984 – *Кыдырбаева Р.З.* Сказительское мастерство манасчи. Фрунзе: Илим, 1984. 117 с.

- Лю Куйли 1991 – *Лю Куйли*. Народные певцы в современном Китае // Фольклор в современном мире: Аспекты и пути исследования. М.: Наука, 1991. С. 173–178.
- Макаров 2018 – *Макаров С.С.* К прагматике героического эпоса на современном этапе: якутские олонхо // *Studia Litterarum*. 2018. Т. 3. № 4. С. 260–275.
- Маничкин 2020 – *Маничкин Н.А.* Дискуссия об «Айколь Манас» в контексте исторических взаимосвязей шаманизма и сказительства у киргизов // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2020. Т. 3. № 4. С. 12–34.
- Неклюдов, Рифтин 1976 – *Неклюдов С.Ю., Рифтин Б.Л.* Новые материалы по монгольскому фольклору // Народы Азии и Африки. 1976. № 2. С. 135–147.
- Новичкова 2001 – *Новичкова Т.А.* Эпос и миф. СПб.: Наука, 2001. 253 с.
- Петров 2013 – *Петров Н.В.* Мифологические рассказы и легенды об исполнении эпоса в свете концепции Д.К. Зеленина // Зеленинские чтения: Материалы Всерос. науч. конф. (Киров, 12 ноября 2013 г.). Киров: Киров. обл. науч. б-ка им. А.И. Герцена, 2013. С. 58–67.
- Петров 2020 – *Петров Н.В.* После «традиции»: осколки русского эпоса // «Осколки» в традиции / Сост., ред. Е.Е. Левкиевская, Н.В. Петров, О.Б. Христофорова. М.: Неолит, 2020. С. 122–135.
- Петрова 2014 – *Петрова В.А.* Эпическая традиция эвенков в контексте духовной культуры и быта кочевого народа (конец XIX – начало XXI в.): Дис. ... канд. ист. наук. М., 2014. 215 с.
- Путилов 1997 – *Путилов Б.М.* Эпическое сказительство: типология и этническая специфика. М.: Восточная литература, 1997. 295 с.
- Садалова 2020 – *Садалова Т.М.* Алтайское эпическое наследие в системе сказительского искусства евразийских народов // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова. Серия: Эпосоведение. 2020. № 1 (17). С. 70–79.
- Сангаджиева 1976 – *Сангаджиева Н.Б.* Эпический репертуар джангарчи М. Басангова. Элиста, 1976. 76 с.
- Станюкович 2017 – *Станюкович М.В.* О роли чужой культуры в формировании и сохранении эпической традиции. Филиппинские параллели к российским материалам // Материалы Третьего конгресса российских фольклористов. Т. 1: Актуальные проблемы российской фольклористики. М., 2017. С. 289–302.
- Тюхтенева 2006 – *Тюхтенева С.П.* Земля моего сновидения // Этнографическое обозрение. 2006. № 6. С. 31–37.
- Функ 2005а – *Функ Д.А.* Миры шаманов и сказителей. М.: Наука, 2005. 398 с.
- Функ 2005б – *Функ Д.А.* Право на ошибку: Представление о запрете на искажение эпических сказаний у шорских сказителей // Труды отделения историко-филологических наук РАН. М., 2005. С. 268–283.
- Чичеров 1982 – *Чичеров В.И.* Школы сказителей Заонежья. М.: Наука, 1982. 197 с.
- Foley 1995 – *Foley J.M.* The singer of tales in performance. Bloomington: Indiana University Press, 1995. 235 p.
- Harvilahti 2000 – *Harvilahti L.* Altai oral epic // Oral tradition. 2000. No. 15/2. P. 215–229.

- Hatto 1970 – *Hatto A.T. Shamanism and epic poetry in Northern Asia*. L.: School of Oriental and African Studies, University of London, 1970. 19 p.
- Lord 1960 – *Lord A.B. The singer of tales*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1960. 309 p.
- Miller 1990 – *Miller Frank J. Folklore for Stalin*. Russian folklore and pseudofolklore of the Stalin era. N.Y.: Routledge, 1990. 192 p.
- Reichl 1992 – *Reichl K. Turkic oral epic poetry*. Traditions, forms, poetic structure. London, Routledge, 1992. 395 p.
- Scott 1998 – *Scott James C. Seeing like a state*. How certain schemes to improve the human condition have failed. L.; New Haven: Yale University Press, 1998. 568 p.

References

- Arkhipova, A.S. and Neklyudov, S.Yu. (2010), “Folklore and power in a closed society”, *New Literary Review*, vol. 101, no. 1, pp. 84–108.
- Bakchiev, T.A. (2015), *Kyrgyzskie ehpicheskie skaziteli* [Kyrgyz epic narrators], Print-Express, Bishkek, Kyrgyzstan.
- Bakchiev, T.A. (2021), “Dreaming as one of the ways to obtain the narrator’s gift (on the example of Kyrgyz storytellers-manaschi)” in *Antropologiya snovidennii: Sbornik nauchnykh statei po materialam konferentsii, Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet, 29–31 avgusta 2020 g.* [Anthropology of dreams. Collection of scientific articles on the proceedings of the conference, Russian State University for the Humanities, August 29–31, 2020], RGGU, Moscow, Russia, pp. 110–118.
- Basangova, T.G. (2018), “Storytelling of Kalmyks”, *Bulletin of M.K. Ammosov North-Eastern Federal University. Epic Studies Series*, vol. 10, no. 2, pp. 31–39.
- Butanaeva, I.I. (2008), “Traditions of storytelling skills of Khakass khaiji”, *Gumanitarnye nauki v Sibiri*, no. 3, pp. 84–86.
- Chicherov, V.I. (1982), *Shkoly skazitelei Zaonezh’ya* [Schools of storytellers of Zaonezhie (Trans-Onega)], Nauka, Moscow, USSR.
- Foley, J.M. (1995), *The singer of tales in performance*, Indiana University Press, Bloomington, USA.
- Funk, D.A. (2005), *Miry shamanov i skazitelei* [The worlds of shamans and storytellers], Nauka, Moscow, Russia.
- Funk, D.A. (2005), “The right to error. Idea of the prohibition to distort the epic tales in the Shor narrators”, in *Trudy otdeleniya istoriko-filologicheskikh nauk RAN* [Proceedings of the Department of History and Philology of the Russian Academy of Science], Moscow, Russia, pp. 268–283.
- Hatto, A.T. (1970), *Shamanism and epic poetry in Northern Asia*, School of Oriental and African Studies, University of London, London, UK.
- Harvilahti (2000), “Altai oral epic”, *Oral tradition*, vol. 15, no. 2, pp. 215–229.

- Kichikov, A.Sh. (1976), *Issledovanie geroicheskogo ehposa "Dzhangar": voprosy istoricheskoi poetiki* [A study of the Dzhangar heroic epos. Issues of historical poetics], Kalmykskoe knizhnoe izdatel'stvo, Elista, Russia.
- Koryakina, A.F. (2022), "Features of modern storytelling: author's works in the olonkho style", *Epic Studies*, vol. 25, no. 1, pp. 95–103.
- Kovyrshina, Yu. (2011), Starina in the traditional culture of Western Pomerania: the temporal and spatial confinement of the genre, in *Laulu kulttuurisena kommunikationa*. Jyväskylä, Helsinki, Finland, 2011, pp. 65–71.
- Kozlova, I.V. (2012), "Lyro-epic new formations in the works of the northern Russian storytellers of 1930–1950s", Abstract of Ph.D. dissertation (Philology), Herzen University, Saint Petersburg, Russia.
- Kydyrbaeva, R.Z. (1980), *Skazitel'skoe masterstvo manaschi* [The storytelling skill of Manaschi], Ilim, Frunze, USSR.
- Liu Kuili (1991), "The folk singers in modern China", in *Fol'klor v sovremennom mire: Aspekty i puti issledovaniya* [Folklore in the modern world. Aspects and ways of research], Nauka, Moscow, Russia, pp. 173–178.
- Lord, A.B. (1970), *The singer of tales*, Cambridge, MA, Harvard University Press, USA.
- Makarov, S.S. (2018), "Contemporary pragmatics of the epic tale. Yakut epos Olonkho", *Studia Litterarum*, 2018, vol. 3, no. 4, pp. 260–275.
- Manichkin, N.A. (2020), "Discussion about 'Aikol Manas' in the context of historical interrelations of shamanism and storytelling among the Kyrgyz", *Folklore: structure, typology, semiotics*, vol. 3, no. 4, pp. 12–34.
- Miller, F.J. (1990), *Folklore for Stalin. Russian folklore and pseudofolklore of the Stalin era*, Routledge, New York, USA.
- Neklyudov, S.Yu. and Riftin, B.L. (1976), "New materials on Mongolian folklore", *Narody Azii i Afriki*, no. 2, pp. 135–147.
- Novichkova, T.A. (2001), *Epos i mif* [Epic and myth], Nauka, Saint Peterburg, Russia.
- Petrov, N.V. (2013), "Mythological stories and legends of the epos in the light of the concept of D.K. Zelenin" in *Zeleninskie chteniya: materialy Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii (Kirov, 12 noyabrya 2013 goda)* [Proceedings of the All-Russian Zelenin Scientific Conference (Kirov, November 12, 2013)], Kirovskaya oblastnaya nauchnaya biblioteka imeni A.I. Gertsena, Kirov, Russia, pp. 58–67.
- Petrov, N.V. (2020), "After 'tradition'. Shards of 'Russian' epos", in Levkievskaya, E.E., Petrov N.V. and Khristoforova, O.B. (eds.), *Oskolki v traditsii* ["Shards" in tradition], Neolith, Moscow, Russia, pp. 122–135.
- Petrova, V.A. (2014), "Epic tradition of the Evens in the spiritual culture and life of the Nomadic people (late 19th– early 21st century)", Ph.D. Thesis (History), Moscow, Russia.
- Putilov, B.M. (1997), *Ehpicheskoe skazitel'stvo: tipologiya i ehtnicheskaya spetsifika* [Epic storytelling. Typology and ethnic specificity], Vostochnaya literatura, Moscow, Russia.
- Reichl, K. (1992), *Turkic oral epic poetry. Traditions, forms, poetic structure*, Routledge, London, UK.

- Sadalova, T.M. (2020), "The Altai epic heritage in the system of storytelling art of Eurasian peoples", *Bulletin of M.K. Ammosov North-Eastern Federal University. Epic Studies Series*, vol. 17, no. 1, pp. 70–79.
- Sangajieva, N.B. (1976), *Ehpicheskiĭ repertuar dzhangarchi M. Basangova* [Epic repertoire of dzhangarchi M. Basangov], Elista, USSR.
- Scott, J.C. (1998), *Seeing like a state. How certain schemes to improve the human condition have failed*, Yale University Press, London, UK, New Haven, USA.
- Stanyukovich, M.V. (2017), "On the role of alien culture in the formation and preservation of epic tradition. Filipino parallels to the Russian materials", in *Materialy Tret'ego kongressa rossiiskikh fol'kloristov. Tom 1: Aktual'nye problemy rossiiskoi fol'kloristiki* [Proceedings of the Third Congress of Russian Folklorists. Vol. 1: Current issues of Russian folklore studies], Moscow, Russia, pp. 289–302.
- Tyukhteneva, S.P. (2006), "Land of my dream", *Etnograficheskoe obozrenie*, no. 6, pp. 31–37.
- Zelenin, D.K. (2004), "Religious-magical function of folklore fairy tales" in Zelenin, D.K., *Izbrannye trudy: V 4 t. Tom 4: Stat'i po dukhovnoi kul'ture, 1934–1954* [Selected works: in 4 vols, vol. 4: Articles on spiritual culture, 1934–1954], Indrik, Moscow, Russia, 2004, pp. 19–44.
- Zhirmunsky, V.M. (1979), "The legend of the singer's vocation" in Zhirmunsky, V.M., *Sravnitel'noe literaturovedenie: Vostok i Zapad* [Comparative literary studies. East and West], Nauka, Moscow, Russia, 1979, pp. 397–407.

Информация об авторе

Никита В. Петров, кандидат филологических наук, доцент, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Москва, Россия; Россия, 119571, Москва, пр-т Вернадского, д. 82;

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; nik.vik.petrov@gmail.com

Information about the author

Nikita V. Petrov, Cand. of Sci. (Philology), associate professor, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (RANEPA), Moscow, Russia; bld. 82, Vernadsky Av., Moscow, 119571, Russia;

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya square, Moscow, Russia, 125047; nik.vik.petrov@gmail.com

«Новое искусство» и культура XX века

УДК 791+2-18

DOI: 10.28995/2686-7249-2023-4-117-128

Попытка к бегству: «Нож в воде» Романа Полански

Сергей С. Аванесов
*Новгородский государственный университет
имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия,
iskiteam@yandex.ru*

Аннотация. Главный предмет исследования для человека – в конечном счете он сам. Антропология является базовым содержанием философии и неявной предпосылкой науки. При этом человек исследует себя и публикует результаты этого исследования не только с помощью рационального рассуждения и логически организованного вербального текста, но и посредством художественных, в том числе визуальных, нарративов. Одним из самых массовых видов искусства является кино. В то же время кинематограф давно стал одним из наиболее действенных инструментов антропологического познания. Фильм Романа Полански «Нож в воде» – одна из многих художественных иллюстраций идеи невозможности бежать от себя путем перемещения в географическом пространстве. Люди остаются теми же самими, даже перемещаясь из одного физического места (город) в другое (природа), поскольку их жизненное пространство всегда организуется вокруг них самих и, более того, ими самими. Во время путешествия герои фильма сохраняют свои отношения и позиции, сложившиеся в повседневной жизни. Географическое перемещение может сопровождаться экзистенциальной неподвижностью, о чем свидетельствуют примеры, которые мы можем обнаружить в истории мировой литературы и философии. Фильм Романа Полански своеобразно продолжает указанную смысловую линию и тем самым является художественным вкладом в философскую антропологию.

Ключевые слова: кино, Роман Полански, перемещение в пространстве, бегство от себя, антропологическая визуализация

Для цитирования: Аванесов С.С. Попытка к бегству: «Нож в воде» Романа Полански // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 4. С. 117–128. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-4-117-128

© Аванесов С.С., 2023

Attempt to escape. “Knife in the Water” by Roman Polanski

Sergei S. Avanesov

*Yaroslav-the-Wise Novgorod State University,
Veliky Novgorod, Russia, iskiteam@yandex.ru*

Abstract. Ultimately, the main subject of research for a person is himself. Anthropology is the basic content of philosophy and the implicit premise of science. At the same time, a person explores himself and publishes the results of the research not only with the help of rational reasoning and a logically organized verbal text, but also through artistic, including visual, narratives. One of the most popular forms of art is cinema. At the same time, cinema has long been one of the most effective tools of anthropological knowledge. Roman Polanski's film 'Knife in the Water' is one of the many artistic illustrations of the idea that moving in geographic space is not a possibility for escaping from oneself. People remain the same, even moving from one physical place (city) to another (nature), since their space is always organized around themselves and, moreover, by themselves. During the journey, the characters of the film maintain their relationships and positions that have developed in everyday life. Geographic movement can be accompanied by existential immobility, as evidenced by examples that we can find in the history of the world literature and philosophy. Roman Polanski's film continues the above semantic line in a peculiar way and thus is an artistic contribution to philosophical anthropology.

Keywords: cinema, Roman Polanski, movement in space, escape from oneself, anthropological visualization

For citation: Avanesov, S.S. (2023), “Attempt to escape. ‘Knife in the Water’ by Roman Polanski”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics, Cultural Studies” Series*, no. 4, pp. 117–128, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-4-117-128

Peculiar travel suggestions are dancing
lessons from God.

Kurt Vonnegut. Cat's cradle. 31

Одни плывут вдаль проглотить обиду.
Другие – чтоб насолить Эвклиду.
Третьи – просто пропасть из виду.
Им по пути.

*Иосиф Бродский.
Подражание Горацию*

1

Антропологическая тематика не является и никогда не являлась прерогативой науки или исключительным правом философии. Человек исследует себя и делится результатами этого исследования не только с помощью рационального рассуждения и логически организованного вербального текста, но и посредством художественных, в том числе визуальных, нарративов. Последние разыгрывают перед зрителем реалистические или фантастические «спектакли», призванные не только увлечь его своей эстетикой или захватить своим сюжетом (который, кстати, во многих случаях просматривается с трудом), но и вовлечь его в прямой или косвенный диалог по жизненно важным для человека вопросам. Как правило, такие вопросы заключены в «подтексте» визуального ряда, представленного на экране или на сцене. Способность использовать сюжет, сам по себе целостный и самодостаточный, для того чтобы посредством него выразить более глубокие, антропологически нагруженные коннотации, является свидетельством особого дара режиссера (художника, скульптора, архитектора, фотографа и т. д.). Рассмотрим на частном примере, каким образом современный кинематографист с помощью своего (на первый взгляд, довольно узкого) профессионального ресурса может плодотворно вступить в диалог с прежними и будущими мастерами культуры и высказать на языке кино свою позицию по одной из ключевых экзистенциальных проблем.

Фильм «Нож в воде» (*Nóż w wodzie*, 1962), о котором пойдет речь ниже, – первый полнометражный фильм польского (на тот момент) режиссера Романа Полански, по пристрастному выражению одного из советских кинокритиков – «психодрама с садомазохистским изломом» [Федоров 2016, с. 147]. Одним из авторов сценария фильма выступил поэт Ежи Сколимовский, который и подсказал



Ил. 1. Берег как граница между повседневностью
и «приключением»

Полянскому «закамуфлированную формулу пьесы-робинзонады» [Рубанова 2013]. Эта короткая «робинзонада» (или, если угодно, «одиссея») укладывается в одни сутки. «Мы уходим только на один день», – говорит Анджей, один из трех героев фильма. Столь краткая история на экране разыгрывается для того, чтобы, помимо прочего, поставить перед зрителем вопрос значительной смысловой величины: возможно ли (хотя бы на небольшое время) что-то действительно *изменить в своей жизни, переменяв положение в пространстве*? Что происходит с человеком (и происходит ли), когда он целенаправленно меняет локацию?

Фабула фильма проста: супружеская пара выбирается на выходной день из города, чтобы покататься по озерам на собственной яхте. По пути они подбирают случайного встречного, безымянного студента, который неожиданно становится их попутчиком в воскресном плавании. Мотив действий двух главных героев – Анджея и Кристины – угадывается зрителем как попытка ненадолго *сбежать* от повседневности, радикально поменяв местоположение (ил. 1). Как однажды высказался Жиль Делёз (в книге «Синéma»), «необходимо, чтобы движение <...> преодолевало состояние вещей, чтобы оно вычерчивало линии бегства, и этого было бы как раз достаточно для того, чтобы открыть в пространстве измерение иного порядка» [Делёз 2013, с. 125]. Такую *линию бегства* и пытаются вычертить Анджей и Кристина. Однако пространство



Ил. 2. Один из двух – рулевой

человеческой жизни у Полянского оказывается вовсе не физическим измерением этой жизни. Такое несовпадение экзистенции с географией становится очевидным, когда – по ходу развития сюжета – выясняется, что люди остаются теми же самыми, даже перемещаясь из одного физического места в другое (из города – на природу), поскольку их *жизненное пространство* всегда организуются *вокруг них самих* и, более того, *ими самими*. И это пространство принципиально не меняется с переменой окружающих обстоятельств.

В первой сцене фильма (поездка на автомобиле) Кристина ведет машину, но Анджей ее жестко контролирует, делает замечания, вмешивается в процесс и в конце концов отстраняет ее от управления и сам садится за руль (ил. 2). «Он у нас опытный водитель», – так вначале характеризует Анджея Кристина, фиксируя его статус «рулевого». Однако это скорее именно статус, нежели квалификация. «Хватит играть в капитана», – говорит она же во второй части фильма. Обнаруживается, таким образом, что доминантная позиция Анджея (ил. 3) – не столько свойство его характера или уровень его компетентности, сколько постоянная *роль*. Так устроено их совместное существование: игра по ролям, заменяющая собой искренность и взаимное уважение. «Жизнь стала скучной», – неспроста говорит гость, как бы давая общую характеристику господствующего стиля жизни, которого придерживаются и главные герои. Чтобы действительно изменить этот стиль, требуется поставить под вопрос те самые правила, по которым устроена



Ил. 3. Руководящая роль

привычная жизнь, – дабы не плыть все время по течению воды или по воле ветра.

Форма разрезающей воду лодки, как она показана в фильме, – это форма клинка¹, а поэтому «нож в воде» – это еще и само транспортное средство, несущее на себе героев фильма (ил. 4). Однако смысл ножа гораздо шире его наглядной формы. «Плывать легко, – говорит гость, – но когда вы ходите пешком, вам может понадобиться нож. Таковы законы жизни». Нож выступает в фильме как символ отделения, разграничения, разделения («не мир, но меч»), как знак угрозы в адрес сложившейся системы правил. Нож имеет и некий, условно говоря, этико-санитарный смысл, символизируя орудие ампутации всего морально опасного, разлагающего; по выражению преподобного Иоанна Лествичника, «нож есть определение и приговор об отсечении от общества члена, умершего душою и согнившего, чтобы он не передал другим своей заразы»². В более широком смысловом контексте нож, будучи индустриальным продуктом и в то же время инструментом, символизирует цивилизацию, а вода – природу, неорганизованную стихию. Вода поглощает нож, и стихийные силы, дремлющие в цивилизованном человеке, тут же проявляют себя.

¹ Подсказано Н.Х. Орловой.

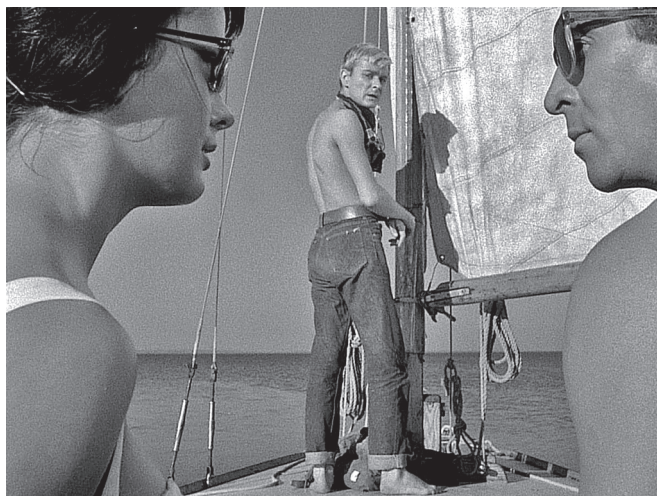
² Преподобного отца нашего Иоанна Лествичника Лествица. М.: Изд-во Московского подворья Свято-Троицкой Сергиевой лавры, 2010. С. 308.



Ил. 4. Гость, распятый на клинке, разрезающем воду

Таящийся в человеке зверь регулярно (и в соответствии с замыслом режиссера) обозначает свое присутствие, но так и остается внутри, несмотря на формальное, внешнее «освобождение» от условностей цивилизации. Пространство господства/подчинения не удастся оставить в городе, поскольку оно не локализовано на местности, но порождено и постоянно воспроизводится самими людьми в их совместных практиках. Даже присутствие постороннего человека не меняет внутренний распорядок взаимоотношений и распределение ролей, не нарушает формализованную дистанцию между супругами. Символически это выражено в сцене, в которой гость безуспешно пытается в штиль сдвинуть яхту с места с помощью весла, но яхта только движется по кругу. И лишь когда пара разделяется, что-то наконец происходит. Более того, Кристина, судя по всему, пытается «вскрыть» сложившееся положение дел с помощью гостя (ил. 5), который сам играет в этом случае роль ножа – инструмента трансформации повседневности (хотя поначалу ему и отведена всего лишь роль жертвы, предназначенной для заклания).

Однако когда пара воссоединяется после разделения, вызванного последним происшествием с гостем, как будто волны забвения смыкаются над произошедшим. Во всяком случае, Анджей хочет именно этого. Он даже не способен поверить в попытку Кристины что-то *изменить* (в ее буквальную *измену* с гостем): он не готов выйти из роли, с которой он давно отождествил себя.



Ил. 5. Гость, разделяющий супружескую пару



Ил. 6. Финал

В финальном кадре автомобиль с главными героями так и не трогается с места (ил. 6), застыв на экране символом невозможности принять решение.

Итак, перед нами – *неудачная попытка к бегству*. Мы видим, что физическое перемещение людей может сопровождаться их экзистенциальной *неподвижностью*, поскольку они при этом остаются *в том же самом* пространстве, к которому они давно прилажены и которое *перемещается вместе с ними*. Пространство и место не тождественны друг другу. Одно и то же пространство может сохраняться в разных местах. Можно физически перемещаться из одного места в другое, но не совершать при этом реального перехода в иное пространство. Если не меняется человек, то и пространство вокруг него остается тем же самым. Роман Полански показывает, что даже на яхте в выходной день невозможно уплыть от *порядка* повседневности, если эта повседневность устроена так же, как вахтенный распорядок, если в этой повседневности один из двоих – *всегда* капитан и рулевой, а второй – *всегда* матрос или юнга. На первом (внешнем) плане фильма что-то постоянно происходит, на втором (внутреннем) плане все остается без изменения. Мазурские озера не спасают от обыденности с ее устоявшимися психическими отношениями и фиксированными по взаимному согласию социальными позициями, и никакого «измерения иного порядка» (Делёз) по ту сторону формальной границы повседневности не открывается.

2

Тема перемены места в связи с попыткой бегства от себя – одна из важнейших тем в истории антропологии, обнаруживаемая как в философии, так и в литературе. Развлечение – далеко не единственная и зачастую неглавная цель перемещения человека в пространстве. Иногда путешествие характеризуется как действенный способ избежать личной катастрофы. Таков, например, случай с неоплатоником Порфирием: «А когда я, Порфирий, однажды задумал покончить с собой³, он (Плотин, учитель Порфирия. – С. А.) и это почувствовал и, неожиданно явившись ко мне домой, сказал мне, что намерение мое – не от разумного соображения, а от меланхолической болезни, и что мне следует уехать. Я послушался

³ Попытка самоубийства была предпринята Порфирием в 268 г. [Светлов 2004, с. 20].

и уехал в Сицилию»⁴. Так перемена места оказывается действием, способным предотвратить личную катастрофу. О том же рассуждает герой Германа Мелвилла: «Всякий раз, как я замечаю угрюмые складки в углах своего рта; всякий раз, как в душе у меня воцаряется промозглый, дождливый ноябрь; всякий раз, как я ловлю себя на том, что начал останавливаться перед вывесками гробовщиков и пристраиваться в хвосте каждой встречной похоронной процессии; в особенности же всякий раз, как ипохондрия настолько овладевает мною, что только мои строгие моральные принципы не позволяют мне, выйдя на улицу, упорно и старательно сбивать с прохожих шляпы, я понимаю, что мне пора отправляться в плавание, и как можно скорее. Это заменяет мне пулю и пистолет. Катон с философическим жестом бросается грудью на меч – я же спокойно поднимаюсь на борт корабля»⁵.

По словам Владимира Набокова, у Гоголя случались тяжелые состояния, «когда ум его был помрачен невыразимыми предчувствиями и ничто, кроме внезапного переезда, не могло принести облегчения» [Набоков 2010, с. 82]. Именно так и поступает один из героев самого Набокова в сложной жизненной ситуации: «Как-то под вечер, весной 1871 года, он сделал Марине предложение в подъемнике первой на Манхаттане десятиэтажной постройки, выслушал на седьмой остановке (отдел игрушек) гневную отповедь, съехал вниз один и, дабы проветрить чувства, пустился <...> в тройное турне вокруг глобуса, всякий раз придерживаясь, будто ожившая параллель, одного и того же маршрута»⁶.

Однако в истории человеческой мысли мы находим и множественные возражения против действенности такого рецепта исцеления от «ипохондрии». К примеру, у Сенеки читаем: «А пока ты не знаешь, от чего бежать, к чему стремиться, что необходимо, что не нужно, что справедливо и что честно, будешь ты не путешествовать, а блуждать. Никакой пользы тебе не даст эта езда: ты ведь будешь путешествовать вместе со своими страстями, и твои беды от тебя не отстанут. <...> Больному следует искать не новых мест, а лекарства. <...> Так неужели, по-твоему, можно вылечить переменою мест душу, сломанную и вывихнутую во многих ме-

⁴Порфирий. Жизнь Плотина / Пер. с древнегр. М.Л. Гаспарова // Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1986. С. 423; ср.: [Адо 1991, с. 104–105].

⁵Мелвилл Г. Моби Дик, или Белый Кит / Пер. с англ. И.М. Бернштейн. М.: Правда, 1982. С. 41.

⁶Набоков В.В. Ада, или Радости страсти: Семейная хроника / Пер. с англ. С. Ильина. СПб.: Азбука-Аттикус, 2015. С. 12.

стах? Слишком силен этот недуг, чтобы лечить его прогулками в носилках. <...> Поверь мне, нет дороги, которая уведет тебя прочь от влечений, от гнева, от страха <...>. Все эти недуги будут томить тебя и иссушать в странствиях по морям и по суше, пока ты будешь носить в себе их причины. Ты удивляешься, что бегство тебе не помогло? Но все, от чего ты бежишь, с тобою. Значит, исправься сам!» (Ер. CIV 17–20)⁷. «Ты спросишь, почему тебе невозможно спастись бегством? – резюмирует Сенека. – От себя не убежишь!» (Ер. XXVIII 2)⁸. «Я не верю в транспорт, в перемещение тел, – заявляет в тон римскому стоику Уильям Сароян. – Я бы хотел знать, кому и куда вообще удавалось отправиться? Вы когда-либо покидали самого себя?»⁹ Наконец, у Милорада Павича обнаруживаем такую сентенцию: «Он понимал, что долго бродил и плутал, но все это время его душа стояла на месте»¹⁰. Это именно то, что случается с героями фильма Романа Полански: на фоне разнообразных происшествий, из которых складывается путешествие в компании незнакомого человека, с ними самими *ничего не происходит*.

Мы назвали здесь лишь некоторые примеры, обнаруженные в истории мировой литературы и философии, которые демонстрируют озабоченность проблемой наличия или отсутствия связи между пространственным перемещением человека и его внутренним изменением. Фильм Романа Полански своеобразно продолжает эту смысловую линию и тем самым является бесспорным художественным вкладом в философскую антропологию.

Литература

Адо 1991 – Адо П. Плотин, или Простота взгляда / Пер. с фр. Е. Штофф. М.: Греко-латинский кабинет, 1991. 142 с.

Делёз 2013 – Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2013. 560 с.

Набоков 2010 – Набоков В. Лекции по русской литературе. СПб.: Азбука-Классика, 2010. 448 с.

⁷ Сенека. Нравственные письма к Луцилию / Изд. подгот. С.А. Ошеров. Кемерово: Кемеровское кн. изд-во, 1986. С. 317.

⁸ Там же. С. 61.

⁹ Сароян У. Отважный юноша на летящей трапеции / Пер. с англ. А. Оганяна. М.: Эксмо, 2013. С. 80–81.

¹⁰ Павич М. Внутренняя сторона ветра / Пер. с серб. Л. Савельевой. СПб.: Амфора, 2010. С. 41.

- Рубанова 2013 – *Рубанова И.* Соблазны и ловушки прошлого // Сеанс. 2013. 22.07. URL: https://seance.ru/articles/polish_film_rubanova/ (дата обращения 08.12.2022).
- Светлов 2004 – *Светлов Р.В.* Пространство самопознания // Плотин. Первая энеада. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2004. С. 5–39.
- Федоров 2016 – *Федоров А.В.* Польский кинематограф в зеркале советской и российской кинокритики // Медиаобразование. 2016. № 2. С. 126–161.

References

- Deleuze, G. (2013), *Kino* [Cinéma], Ad Marginem, Moscow, Russia.
- Fedorov, A.V. (2016), “Polish cinema in the mirror of the Soviet and Russian film critics”, *Media Education*, no. 2, pp. 126–161.
- Hadot, P. (1991), *Plotin, ili Prostota vzglyada* [Plotin, or The simplicity of the look], Greko-latinskii kabinet, Moscow, Russia.
- Nabokov, V. (2010), *Leksii po russkoi literature* [Lectures on Russian literature], Azbuka-Klassika, Saint Petersburg, Russia.
- Rubanova, I. (2013), “Temptations and traps of the past”, *Séance*, 2013, 22 Jul., available at: https://seance.ru/articles/polish_film_rubanova/ (Accessed 8 Dec. 2022).
- Svetlov, R.V. (2004), “The space of self-knowledge”, in Plotin, *Pervaya enneada* [First Ennead], Izdatel'stvo Olega Abyshko, Saint Petersburg, Russia, pp. 5–39.

Информация об авторе

Сергей С. Аванесов, доктор философских наук, профессор, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия; 173003, Россия, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, д. 41; iskiteam@yandex.ru

Information about the author

Sergei S. Avanesov, Dr. of Sci. (Philosophy), professor, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University, Veliky Novgorod, Russia; bld. 41, Bol'shaya Sankt-Peterburgskaya St., Veliky Novgorod, Russia, 173003; iskiteam@yandex.ru

Дизайн обложки
Е.В. Амосова

Корректор
Ж.П. Григорьева

Компьютерная верстка
Н.В. Москвина

Подписано в печать 10.04.2023.

Формат $60 \times 90^{1/16}$.

Уч.-изд. л. 8,0. Усл. печ. л. 8,1.

Тираж 1050 экз. Заказ № 1720

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125047, Москва, Миусская пл., 6
www.rsuh.ru