

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

1
2026

VESTNIK RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"
RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series
Academic Journal
Periodical publication.
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:

- 5.9.3. Literary theory (Philology)
- 5.9.4. Folkloristics (Philology)
- 5.9.7. Classical philology, Byzantine and modern Greek studies (Philology)
- 5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects (Cultural Studies)
- 5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects (History)
- 5.10.2. Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects (Art Studies)

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. Cultural Studies" 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: bldg. 6, bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047
e-mail: antonov-dmitriy@list.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Периодическое печатное издание.

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:

5.9.3. Теория литературы (филологические науки)

5.9.4. Фольклористика (филологические науки)

5.9.7. Классическая, византийская и новогреческая филология (филологические науки)

5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (культурология)

5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (исторические науки)

5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (искусствоведение)

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, г. Москва, вн. тер. г. муниципальный округ Тверской, Миусская пл., д. 6, стр. 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

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

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

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

T.B. Agranat, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation

O.L. Akhunova, Dr. of Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russian Federation

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

O.Yu. Antsyferova, Dr. of Sci. (Philology), professor, Saint Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russian Federation

S.I. Baranova, Dr. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

E.N. Basovskaya, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Yu.G. Bit-Yunan, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (RANEP), Moscow, Russian Federation

S.A. Burlak, Dr. of Sci. (Philology), professor RAS, Institute of Oriental Studies RAS, Moscow, Russian Federation

I.I. Chelysheva, Dr. of Sci. (Philology), professor, Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation

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

O.V. Fedorova, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

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

V.Kh. Gilmanov, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation

N.P. Grintser, Dr. of Sci. (Philology), professor RAS, RAS corr. memb., A.M. Gorky Institute of World Literature RAS, Moscow, Russian Federation

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

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

- E.Yu. Ivanova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Saint Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russian Federation
- G.I. Kabakova*, Dr. of Sci. (Philology), University of Paris-Sorbonne, Paris, France
- A.A. Kholikov*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation
- O.B. Khristoforova*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Kimmelman*, Ph.D., University of Bergen, Bergen, Norway
- A.V. Kostina*, Dr. of Sci. (Cultural Studies), Dr. of Sci. (Philosophy), professor, Moscow University for the Humanities, Moscow, Russian Federation
- M.A. Krongauz*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- L.I. Kulikov*, Ph.D., Cand. of Sci. (Philology), Ghent University, Ghent, Belgium
- I.A. Kuptsova*, Dr. of Sci. (Cultural Studies), associate professor, Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russian Federation
- A.B. Letuchii*, Dr. of Sci. (Philology), National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russian Federation
- M.N. Lipovetskii*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Columbia University, New York, United States of America
- D.M. Magomedova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- L.A. Maltsev*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation
- I.G. Matyushina*, Dr. of Sci. (Philology), 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), National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- M.P. Odesskii*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.E. Pekelis*, Dr. of Sci. (Philology), 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. Polozinkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- N.I. Reinhold*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Vinogradov Russian Language Institute RAS, Moscow, Russian Federation
- E.L. Rudnitskaya*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Oriental Studies RAS, Moscow, Russian Federation
- I. Rzepnikowska*, Doctor Habilitatus, Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland
- B.L. Shapiro*, Dr. of Sci. (Cultural Studies), Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

- S.A. Sharoff*, Ph.D., Candidate of Science (History), University of Leeds, Leeds, United Kingdom
- I.A. Sharonov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.V. Sideltsev*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation
- A.E. Skvortsov*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Kazan (Volga region) Federal University, Kazan, Russian Federation
- N.A. Slioussar*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russian Federation
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- A.N. Taganov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation
- Ya.G. Testelets*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH)/ Institute of Linguistics RAS, Moscow, Russian Federation
- Yu.I. Tsvetkov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- N.G. Vladimirova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Kaliningrad, Russian Federation
- V.I. Zabolotkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- M.V. Zagidullina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Chelyabinsk State University, Chelyabinsk, Russian Federation
- A.V. Zimmerling*, Dr. of Sci. (Philology), Institute of Linguistics RAS, 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

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

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

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

Т.Б. Агранат, доктор филологических наук, доцент, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

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

О.Ю. Аницферова, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ), Санкт-Петербург, Российская Федерация

О.Л. Ахунова, доктор филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация

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

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

Ю.Г. Бит-Юнан, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (РАНХиГС), Москва, Российская Федерация

С.А. Бурлак, доктор филологических наук, профессор, Институт востоковедения РАН, Москва, Российская Федерация

Н.Г. Владимирова, доктор филологических наук, профессор, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград, Российская Федерация

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

В.Х. Гильманов, доктор филологических наук, доцент, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград, Российская Федерация

Н.П. Гришчер, доктор филологических наук, профессор РАН, член-корреспондент РАН, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

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

И. Жетниковская, доктор наук, Университет Николая Коперника, Торунь, Республика Польша

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

- М.В. Загидуллина*, доктор филологических наук, профессор, Челябинский государственный университет, Челябинск, Российская Федерация
- Е.Ю. Иванова*, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет (СПбГУ), Санкт-Петербург, Российская Федерация
- Г.И. Кабакова*, доктор филологических наук, Университет Сорбонна, Париж, Франция
- В.И. Киммельман*, Ph.D., Университет Бергена, Берген, Норвегия
- Д.Д. Клейтон*, Ph.D., Оттавский университет, Оттава, Канада
- А.В. Костина*, доктор культурологии, доктор философских наук, профессор, Московский гуманитарный университет, Москва, Российская Федерация
- М.А. Кронгауз*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- Л.И. Куликов*, кандидат филологических наук, Ph.D., Гентский университет, Гент, Бельгия
- И.А. Купцова*, доктор культурологии, доцент, Московский педагогический государственный университет (МПГУ), Москва, Российская Федерация
- А.Б. Летучий*, доктор филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация
- М.Н. Литовецкий*, доктор филологических наук, Университет Колумбия, Нью-Йорк, Соединенные Штаты Америки
- Д.М. Магомедова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- Л.А. Мальцев*, доктор филологических наук, доцент, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Калининград, Российская Федерация
- И.Г. Матюшина*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- И.В. Морозова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- В.Г. Мостовая*, кандидат филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация
- С.Ю. Неклюдов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- М.П. Одесский*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Е. Пекелис*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Подлеская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Половинкина*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- Н.И. Рейнгольд*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГУ), Москва, Российская Федерация
- Р.И. Розина*, доктор филологических наук, Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, Москва, Российская Федерация
- Е.Л. Рудницкая*, доктор филологических наук, Институт востоковедения РАН, Москва, Российская Федерация
- А.В. Сидельцев*, доктор филологических наук, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация
- А.Э. Скворцов*, доктор филологических наук, доцент, Казанский (Приволжский) Федеральный университет, Казань, Российская Федерация

- Н.А. Слюсарь*, доктор филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, Российская Федерация
- А.Ю. Сорочан*, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация
- А.Н. Таганов*, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация
- Я.Г. Тестелец*, доктор филологических наук, доцент, Институт языкознания РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Тюпа*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.В. Федорова*, доктор филологических наук, доцент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- Д.М. Фельдман*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.А. Холиков*, доктор филологических наук, доцент, 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
- Ю.Л. Цветков*, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация
- А.В. Циммерлинг*, доктор филологических наук, Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация
- И.И. Чельшева*, доктор филологических наук, профессор, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация
- И.О. Шайтанов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Б.Л. Шатино*, доктор культурологии, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.А. Шаров*, кандидат филологических наук, Ph.D., Университет Лидса, Лидс, Великобритания
- И.А. Шаронов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ответственный за выпуск

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

СОДЕРЖАНИЕ

Культурно-исторические исследования

- Игорь Е. Суриков*
О некоторых подложных памятниках
античного историописания (фальсификаты в корпусе фрагментов
ранних греческих историков) 14
- Ольга И. Тогоева*
А если колдун – женщина? Гендерные трансформации
и французская демонология XV–XVI вв. 32
- Михаил Р. Майзульс*
Дьявол в Эдеме? Споры об интерпретации левой створки
«Сада земных наслаждений» Иеронима Босха 46
- Светлана И. Лучицкая*
Чудотворная икона Богоматери из монастыря Саиднайи:
опыт мультиконфессионального почитания сакрального
образа (XII–XIV вв.) 62
- Дмитрий И. Антонов*
Борода: неочевидные роли знака в русской иконографии 80
- Людмила Б. Сукина*
Культ мощей Даниила Переславского во второй половине XVII в.
и его визуальное оформление 94
- Софья Н. Аитова*
Некоторые размышления о русских иконах XVI в.
с многочисленными клеймами 110

Культурная антропология и исследования актуальных традиций

- Дмитрий Ю. Доронин*
Приписываемая эмоция и квазитело:
невербальная семиотика вещей и духов на Алтае 123
- Анастасия И. Завьялова*
Реставрация советских фольговых икон
и исследование артефактов 136

Дмитрий И. Антонов, Дмитрий Ю. Доронин
Фольговые иконы XIX в.: тверские и вологодские традиции 148

«Новое искусство» и культура XX в.

Елена Ю. Нагаева
Очуждение и историзация: феноменальное тело
в современных постановках Брехта 166

Анна А. Каменченко
Режимы восприятия женской телесности в фильмах А. Балабанова 182

Ольга М. Щедрина
Континуальный и дискретный свет в творчестве Сергея Зорина 200

CONTENTS

Studies in Cultural History

- Igor E. Surikov*
On some spurious monuments of ancient historical writing
(counterfeits in the corpus of the fragments of early Greek historians) 14
- Olga I. Togoeva*
What if the sorcerer is a woman? Gender transformations
and French demonology of the 15th – 16th centuries 32
- Mikhail R. Maizuls*
The devil in paradise? Interpreting the left panel
of Bosch's *Garden of Earthly Delights* 46
- Svetlana I. Luchitskaya*
The miraculous icon of Our Lady of Saydnaya. Multifaith worship
of a sacred image (12th – 14th centuries) 62
- Dmitrii I. Antonov*
The beard. The non-obvious roles of a sign in Russian iconography 80
- Liudmila B. Sukina*
The veneration of the relics of St. Daniel of Pereslavl-Zalessky
in the second half of the 17th century and its visual design 94
- Sofia N. Aitova*
Some reflections on Russian icons of the 16th century
with numerous scenes 110

Cultural Anthropology and Studies of Present-day Traditions

- Dmitrii Yu. Doronin*
Attributed emotion and the quasi-body. Non-verbal semiotics
of objects and spirits in Altai 123
- Anastasia I. Zav'yalova*
Restoration of Soviet foil icons and the study of the artifacts 136
- Dmitrii I. Antonov, Dmitrii Yu. Doronin*
Foil icons of the 19th century. Tver and Vologda traditions 148

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

<i>Elena Yu. Nagaeva</i>	
Alienation and historicization. The phenomenal body in contemporary Brechtian plays	166
<i>Anna A. Kamenchenko</i>	
Modes of perceiving female embodiment in the films of A. Balabanov	182
<i>Olga M. Shchedrina</i>	
Continual and discrete light in the work of Sergei Zorin	200

УДК 930:82

DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-14-31

О некоторых подложных памятниках античного историописания (фальсификаты в корпусе фрагментов ранних греческих историков)

Игорь Е. Суриков

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

Аннотация. Некоторые исторические сочинения, считавшиеся в античности весьма древними, являются, как выяснилось, сфальсифицированными в более позднее время. Один из самых известных примеров – трактат «Основание Милета и всей Ионии», приписывавшийся Кадму Милетскому, но в действительности созданный в период поздней классики, причем даже не в Милете. На Кефалона Гергифского ссылались как на «весьма древнего» историка; на самом деле он был придуман Гегесианактом, писателем рубежа III–II в. до н. э. Такой фальсификат, как «Аттида» Амелесагора, обманул даже тонкого знатока Дионисия Галикарнасского, который без колебаний включил имя автора в свой перечень древнейших историков, хотя эта «Аттида» – продукт позднеклассического времени. В статье приводятся и анализируются некоторые сохранившиеся фрагменты этих фальсификатов (они посвящены в основном различным мифологическим сюжетам), а также ставится вопрос: для чего подобным кабинетным, чисто эрудитским исследованиям, популярным с конца классической эпохи и особенно распространенным в эллинистическую, придумывали фиктивных авторов, якобы живших в гораздо более раннее время? Следует полагать, для того чтобы заручиться «авторитетом старины».

Ключевые слова: раннее греческое историописание, Дионисий Галикарнасский, фрагменты, фальсификаты, «Кадм Милетский», «Кефалон Гергифский», «Амелесагор»

Для цитирования: Суриков И.Е. О некоторых подложных памятниках античного историописания (фальсификаты в корпусе фрагментов ранних греческих историков) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 1. С. 14–31. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-14-31

On some spurious monuments
of ancient historical writing
(counterfeits in the corpus of the fragments
of early Greek historians)

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. Some historical works, which were considered very ancient in antiquity, were forged in some later time, as it was ascertained. One of the best-known examples is the treatise *The foundation of Miletus and the whole Ionia*, which was ascribed to Cadmus of Miletus but really written in the Late Classical period, and even not in Miletus. Cephalon of Gergithes was cited as a “very ancient” historian; as a matter of fact, he was invented by Hegesianax, a writer of the 3rd–2nd centuries B.C.). Such a counterfeit as Amelesagoras’ *Atthis* deceived even Dionysius of Halicarnassus, a subtle expert, who unhesitatingly included its author into his list of the earliest historians, although that *Atthis* is a product of the Late Classical time. The article cites and analyzes some extant fragments of these counterfeits (they deal mostly with various mythological subjects), and also raises the question: for what purpose such “armchair” and book-learning studies, which were popular from the Late Classical period and became especially widespread during the Hellenistic one, were provided with fictitious authors who allegedly lived much earlier? One may suppose that the aim was securing an “authority of the old times”.

Keywords: early Greek historical writing, Dionysius of Halicarnassus, counterfeits, fragments, “Cadmus of Miletus”, “Cephalon of Gergithes”, “Amelesagoras”

For citation: Surikov, I.E. (2026), “On some spurious monuments of ancient historical writing (counterfeits in the corpus of the fragments of early Greek historians)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, pp. 14–31, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-14-31

Состав корпуса фрагментов ранних (не позднее V в. до н. э.) греческих историков определяется в первую очередь следующим важнейшим свидетельством Дионисия Галикарнасского, содержащимся в его трактате «О Фукидиде»: «Итак, до Пелопоннесской войны существовало много древнейших историков (ἀρχαῖοι... συγγραφεῖς), и в разных местах; среди них – и Евгеон¹ Самосский, и Деиох Проконнесский, и Евдем Паросский, и Демокл Фигелейский, и Гекатей Милетский, и аргосец Акусилай, и лампсакиец Харон, и халкедонянин² Амелесагор. А немного более старшими по сравнению с пелопоннесскими событиями³, но дожившими до поколения Фукидида, были и Гелланик Лесбосский, и Дамаст Сигейский, и Ксеномед Кеосский⁴, и Ксанф Лидийский, и многие другие» (Dion. Hal. De Thuc. V).

Для полноты картины к этому базовому списку стоит добавить еще несколько имен: Ферекида Афинского, Антиоха Сиракузского, Дионисия Милетского. С другой стороны, одно имя из перечня Дионисия Галикарнасского должно быть исключено. Это Амелесагор: его труд является как раз одним из тех фальсификатов, о которых идет речь в данной статье. К нему мы еще вернемся, а пока констатируем: некоторые исторические сочинения, считавшиеся в античности весьма древними, в действительности являются, как выяснилось, составленными и снабженными мнимым авторством в более позднее время. Один из самых известных примеров – трактат под замысловатым названием «Основание Милета и всей Ионии» (Κτίσις⁵ Μιλήτου καὶ τῆς ὅλης Ἰωνίας, Suid. s.v. Κάδμος ὁ Μιλήσιος), приписывавшийся некоему Кадму Милетскому.

Этого Кадма многие античные авторитеты считали, по выражению Э.Д. Фролова, «археетом многочисленной группы ранних историков» [Фролов 1981, с. 97], то есть вообще самым первым представителем античного историописания. Сам Фролов называл этого Кадма «персонажем полуполюгендарным», но применительно к нему, пожалуй, будет уместна иная формулировка – не «полуле-

¹ Вариант: «Евагон».

² Здесь Якоби предполагает лакуну. Имя Амелесагора в некоторых источниках пишется как «Мелесагор». Этот автор как раз является фиктивной фигурой, о чем будет сказано ниже.

³ С Пелопоннесской войной.

⁴ Исправление Виламовица из рукописного «Хиосский».

⁵ Κτίσις – технический термин, указывающий на принадлежность сочинения к жанру κτίσεις – рассказов (часто легендарного характера) об основании городов (по большей части колоний). В связи с этим жанром см. прежде всего: [Dougherty 1993].

гендарный», а «фиктивный»: как ранее продемонстрировал опять же Ф. Якоби [Jacoby 1969, S. 402–403], сочинение «Кадма» – фальшивка, составленная в период поздней классики, причем даже не в Милете.

Ситуация с Кадмом усложнялась уже для античных критиков тем, что такое же имя носила одна из известнейших фигур греческой мифологии – Кадм, основатель Фив (см. о нем: [Beekes 2004]). Этот Кадм, финикиец и брат похищенной Европы, часто считался у греков или изобретателем алфавитной письменности, или тем, кто принес ее в Грецию (например: Herod. V. 58). Случалось, что двух Кадмов путали; типичный образчик такого смешения – свидетельство (из византийского лексикона «Суда»), которое Якоби помещает первым в разделе своего издания, посвященном Кадму Милетскому: «Кадм Милетский. Изобретатель букв. В эпиграмме о Зеноне: “Коль Финикия отчизна твоя, попрекнет кто? Ведь был же / Кадм финикийцем, а он эллинам дал письмена”⁶» (Suid. s.v. Κάδμος ὁ Μιλήσιος = Cadm. FGrHist. 489. T1a).

А сразу вслед за этой статьей в «Суде» следует другая статья о Кадме Милетском, на сей раз с указанием патронимика. В ней присутствует аналогичная путаница, но в целом информации больше: «Кадм, сын Пандиона. Милетянин; историк, который, согласно некоторым, первым написал сочинение в прозе. Он был немного моложе Орфея. А сочинил он “Основание Милета и всей Ионии” в 4 книгах. Потому что Кадм, говорят, первым привез в Элладу буквы, которые первыми изобрели финикийцы» (Suid. s.v. Κάδμος Πανδίωνος = Cadm. FGrHist. 489. T1b). Выражение «немного моложе Орфея» – плод уже полной хронологической неразберихи. Ясно, что не может быть отнесено к историку архаической эпохи: Орфея причисляли к поколению, которое непосредственно предшествовало Троянской войне и принадлежавшие к которому герои, в частности, совершили плавание на «Арго» (среди аргонавтов был и сам Орфей). Но именно поэтому моложе него не мог быть и Кадм-финикиец; напротив, в греческой мифологии он помещается несколькими поколениями раньше.

Более того, есть в «Суде» и третья статья о Кадме Милетском, но не о том же: «Кадм, сын Архелая. Милетянин; младший историк (т. е. младший по сравнению с предыдущим Кадмом. – И. С.). А некоторые писали, что Кадм – это Ликин (?)⁷; итак, возможно, это другой...»

⁶ Отрывок из эпиграммы об основателе стоицизма Зеноне (финикийце родом с Кипра), написанной стоиком Зенодотом, приводится в переводе Ю. Шульца.

⁷ Знак вопроса поставил Якоби. Сильно испорченное место, смысл неясен. Предлагались исправления (например, «что Кадм – сын Ликина»), но они сугубо гипотетичны, к тому же ясности, в общем-то, не добавляют.

(Suid. s.v. Κάδμος Ἀρχελαίου = Cadm. FGrHist. 489. T1c). Этого Кадма Якоби так и называет Кадмом Младшим (FGrHist. 335); фрагментов от него не сохранилось, время творчества не определяется.

Возвращаясь к свидетельству T1b, обратим внимание на то место в нем, где сказано, что Кадм первым написал сочинение в прозе. В действительности на право считаться первым греческим прозаиком претендуют два автора середины VI в. до н. э.: Ферекид Сиросский, теолог-мистик, близкий к орфизму (не следует путать его с Ферекидом Афинским, упоминавшимся выше), и знаменитый философ Анаксимандр Милетский [Суриков 2024, с. 110]. Кому из них принадлежит приоритет – при имеющемся состоянии источниковой базы выяснить вряд ли возможно. Во всяком случае, обе эти фигуры, безусловно, реальны. Однако в какой-то момент в традицию вторгся и наш «Кадм», чтобы поспорить с ними. Так, в том же лексиконе «Суда» читаем: «Ферекид, сын Бабия, сиросоц... Некоторые же рассказывают, что он первым обнаружил сочинение в прозе, в то время как другие приписывают это Кадму Милетскому» (Suid. s.v. Φερεκίδης Βάβυρος = Cadm. FGrHist. 489. T2a). Писавший ранее римский энциклопедист Плиний Старший еще более категоричен: «Ему (Милету. – И. С.) не откажешь в его гражданине Кадме, который первым изобрел простую речь (*prosa orationem*)» (Plin. Nat. hist. V. 112 = Cadm. FGrHist. 489. T2b).

Под *prosa oratio* имеется в виду именно проза. Впрочем, возможно, в тексте порча, и у Плиния, собственно, и стояло *prosa oratio*. Именно так у него же в другом пассаже, причем тоже в связи с Кадмом и Ферекидом: «Прозаическую речь (*prosa orationem*) изобрел Ферекид Сиросский во времена царя Кира, историю – Кадм Милетский» (Plin. Nat. hist. VII. 205 = Cadm. FGrHist. 489. T2c). Как известно, в «Естественной истории» Плиния Старшего, отличавшегося колоссальной, но совершенно беспорядочной эрудицией, масса непоследовательностей и внутренних противоречий, которых он, видимо, просто не замечал. Тут перед нами как раз такой случай: достаточно сравнить две вышеприведенные фразы, чтобы увидеть «нестыковку». Во второй из них Кадм оказывается уже не изобретателем прозы как таковой, а всего лишь изобретателем исторической прозы. Кстати, это ставит его на хронологической шкале после Ферекида Сиросского.

Еще раньше, чем Плиний, писал географ Страбон, и у него в рассуждении о появлении прозы мы встречаем опять же несколько иную формулировку: «Ведь гораздо раньше стала широко известной и прославилась поэтическая украшенность; затем, подражая ей, отказавшись от стихотворного размера, а в остальном сохраняя

поэтические особенности, создали свои труды такие люди, как Кадм, Ферекид⁸ и Гекатей» (Strab. I. 2. 6 = Cadm. FGrHist. 489. T3a). Таким образом, ко времени Страбона (рубеж н. э.) Кадм Милетский уже обрел себе прочное место в ряду ранних греческих прозаиков.

Суждение сходного характера встречаем у Иосифа Флавия: «Однако те, кто пытался писать исторические сочинения по собственному усмотрению – а я имею в виду таких, как и Кадм Милетский, и аргосец Акусилай, и те, кто был после него (если, как говорят, были какие-то другие), – жили по времени немного раньше похода персов на Элладу» (Ioseph. Contra Apion. I. 13 = Cadm. FGrHist. 489. T4). Имеется в виду поход Ксеркса 480 г. до н. э. Акусилай, чье имя у Иосифа стоит рядом с именем Кадма, – автор вполне аутентичный (см. о нем: [Fowler 2013, pp. 623–629]), причем очень ранний (судя по всему, более ранний, чем Гекатей); если уж кто-то может быть назван самым первым историком античного мира, то именно он. Его труд был посвящен исключительно мифолого-генеалогической тематике, которая и в принципе начала интересовать греческих «служителей Клио» раньше, чем какая-либо другая.

А упоминает ли Кадма Дионисий Галикарнасский? Да, и его свидетельства обязательно нужно коснуться, поскольку оно весьма показательно: «Итак, что касается писателей, особенно древних и известных только по именам, я не могу судить, каким они пользовались слогом... Ведь сочинения большинства их не сохранились до наших времен, а сохранившиеся не всеми признаются принадлежащими этим мужам; среди таковых – сочинения и Кадма Милетского, и Аристея Проконнеского, и им подобных» (Dion. Hal. De Thuc. 23 = Cadm. FGrHist. 489. T5).

Здесь Кадм помещен уже в иной ряд, и в соседстве с ним оказывается уже не Гекатей или Акусилай, а Аристей Проконнесский – персона гораздо более смутная. Фигура Аристея особенно популярна в отечественной науке об античности, потому что, как считается, он был первым греком, совершившим далекое путешествие в глубинные области будущей России и рассказавшим о них в эпической поэме «Аримаспея». В 2010 г. в Москве даже стал издаваться журнал под названием «Аристей», и вполне закономерно, что его первый номер открыла статья, специально посвященная этому деятелю [Щеглов 2010]. Впрочем, даже при самом пристальном изучении удастся сказать только то, что известно об Аристее очень мало, а достоверных данных о нем – еще меньше. Невозможно даже с уверенностью сказать, жил ли он в VII или в VI в. до н. э.

⁸ Видимо, здесь имеется в виду тот же Ферекид Сиросский (а не Ферекид Афинский), судя по тому, что он упомянут раньше Гекатея.

Геродот рассказывает о нем чудесные, сверхъестественные вещи (приводим его пассаж с выдержками): будто бы Аристей в своем родном городке Проконнесе (в Пропонтиде) «пришел в сукновальную мастерскую и там умер. Валяльщик запер свою мастерскую и пошел сообщить родственникам умершего... Родственники умершего пошли между тем в сукновальню со всем необходимым для погребения. Но когда они открыли двери дома, то там не оказалось Аристeya ни мертвого, ни живого. Через семь лет Аристей, однако, снова появился в Проконнесе и сложил свою эпическую поэму... Сочинив эту поэму, он исчез вторично... В Метапонтии в Италии через 240 лет после вторичного исчезновения Аристeya произошло следующее... Аристей, по словам метапонтийцев, явился в их страну и повелел воздвигнуть алтарь Аполлону и возле него поставить статую с именем Аристeya из Проконнеса... После этих слов Аристей исчез» (Herod. IV. 14–15).

Аристeya традиционно включают в число так называемых «греческих шаманов» [Жмудь 1994, с. 121], хотя, строго говоря, он в описании Геродота несколько отличается от шаманов «классического» типа, таких, как Гермотим, например⁹. Если у Гермотима будто бы душа на время покидала тело (Plut. Mor. 592cd), то Аристей исчезает полностью, а потом вновь появляется. Впрочем, об Аристее сказано достаточно, и вернемся к Кадму Милетскому. Как видим, тон Дионисия Галикарнасского по отношению к нему достаточно скептичен. Он, в отличие от остальных авторов, чьи свидетельства прошли перед нами, высказывает сомнение в достоверности авторства Кадма. Притом из общего смысла пассажа видно, что Дионисий в этом вопросе имел единомышленников. Мы их, однако, не знаем.

Есть еще одно краткое упоминание о Кадме Милетском, сохранившееся в «Строматах» Климента Александрийского. В них фигурирует «проконнесец Бион, который переписал и из древнего Кадма, излагая вкратце» (Clem. Alex. Strom. VI. 26. 8 = Cadm. FGrHist. 489. T6). Бион Проконнесский – историк IV в. до н. э. Ему Климентом приписан плагиат у Кадма. Опираясь именно на это свидетельство, Ф. Якоби высказал предположение, что как раз Бион-то и был тем, кто сфальсифицировал Кадмов труд [Jacoby 1969, S. 402–403]. Но это, разумеется, лишь один из возможных вариантов.

О содержании «Основания Милета...» в основном можно высказывать лишь догадки. Известно только, что в нем в какой-то связи говорилось о Египте. Это можно утверждать на основании одного места из Диодора Сицилийского, которое в FGrHist помещено в качестве единственного имеющегося в нашем распоряже-

⁹ Суриков И.Е. Пифагор. М.: Молодая гвардия, 2013. С. 59–60.

нии фрагмента «Кадма» (Diod. I. 37. 3–4 = Cadm. FGrHist. 489. F1). Впрочем, это, строго говоря, даже не фрагмент; во всяком случае, его трудно назвать таковым, как сейчас убедится читатель. Диодор, говоря о разливах Нила и их причинах, об истоках этой реки, да и вообще обо всем круге проблем, связанных с ней и чрезвычайно интересовавших греков, говорит, в частности, следующее: «Ведь такие, как Гелланик, Кадм, да еще Гекатей и все им подобные – они совершенно древние – склонялись к баснословным толкованиям... А Геродот... попытался рассмотреть вопрос об этом...». Здесь Кадм, признаваемый вполне реальной личностью, стоит в одном ряду с Гекатеем и Геллаником, и это для Диодора круг «совершенно древних» (*παλαιῶ πάνταςιν*) историков, которым он противопоставляет Геродота (а чуть ниже – также Фукидида, Ксенофонта и некоторых других). В данной связи не можем не заметить, что Гелланик вообще-то скончался даже намного позже Геродота¹⁰.

Обратимся теперь к такой фиктивной фигуре, как «Кефалон Гергифский». Его тоже нет в перечне древнейших историков у Дионисия Галикарнасского, который, будучи глубоким и тонким знатоком привлекаемого им материала, и в данном случае демонстрирует осторожность в отношении таких подделок: чутье его обычно не подводило. Впрочем, тот же Дионисий в «Римских древностях» парадоксальным образом говорит, что Кефалон – «весьма древний историк» (*συγγραφεὺς παλαιὸς πάνυ*, Dion. Hal. Ant. Rom. I. 72. 1), а в другом месте того же труда причисляет его к «мужам древнейшим и достойным упоминания» (*ἄνδρες ἀρχαῖοι καὶ λόγου ἄξιοι*, Dion. Hal. Ant. Rom. I. 49. 1). Допускаем, что эрудит из Галикарнасса со временем изменил свою точку зрения, получив доводы в пользу того, что Кефалона никогда не было.

Кто верил в существование «Кефалона» (иногда его имя фигурирует в нарративной традиции также в форме «Кефалион»)? Среди таких авторов – Страбон, писавший: «А в лампсакийской области – Гергифий, местность, славящаяся виноградом. Был и город Гергифы, получивший название от Гергиф в кимейской области; ведь и там был город, именуемый Гергифами (слово женского рода во множественном числе¹¹), и именно оттуда был Кефалон Гергиф-

¹⁰ Гелланик умер после 407/406 г. до н. э., а Геродот, видимо, около 425 г. до н. э. (недавно предпринятая ревизионистская попытка доказать, что Геродот был еще жив и работал в самом конце V в. до н. э. [Irwin 2021], не основывается на сколько-нибудь убедительной аргументации [Суриков 2023, с. 35–42]).

¹¹ Γέρυθες. А вышеупомянутые Гергифы – Γέρυθα, слово среднего рода во множественном числе.

ский. Еще и ныне в кимейской области, близ Лариссы, показывают местность Гергифий» (Strab. XIII. 1.19). Таким образом, географ считал Кефалона уроженцем некоего впоследствии исчезнувшего городка, находившегося близ Ким, что в материковой Эолиде.

К византийскому времени уверенность в историчности Кефалона-Кефалиона и в аутентичности приписанных ему сочинений (из которых известны «Троянские дела») была уже полной. Этого автора признает как данность патриарх Фотий, упоминая «“Историческую сводку” Кефалиона... девятую из (?) книг¹² и тридцати писателей; среди них – и “История” Кефалиона» (Phot. Bibl. cod. 68, p. 34a). Не высказывается никаких сомнений в реальности историка и в лексиконе «Суда», где просто констатируется: «Кефалион, или Кефалон Гергифский, ритор и историк» (Suid. s.v. Κεφαλίων).

В данном случае мы благодаря счастливому стечению обстоятельств точно знаем имя фальсификатора. Его упоминает Афиней: «А сочинивший приписываемые Кефалону “Троянские дела” александриец Гегесианакт...» (Athen. IX. 393 d). Имеется в виду Гегесианакт из Александрии Троянской (Александрии-в-Троаде), писатель рубежа III–II в. до н. э. Публиковался Гегесианакт и под своим собственным именем. Об этом авторе известно несколько колоритных биографических фактов, среди которых, в частности, следующие.

А Деметрий Скепсийский¹³ в 15-й книге «Троянского устройства» говорит, что люди, не питающиеся смоквами, становятся сладкоголовыми: по крайней мере, александриец Гегесианакт, написавший «Истории» и вначале бывший бедняком¹⁴, стал, по его словам, и автором трагедий, и опытным актером, и обладателем прекрасного голоса – потому, что восемнадцать лет не притрагивался к смоквам (Athen. III. 80d).

А Деметрий Скепсийский в 15-й книге «Троянского устройства» говорит: «При царе Антиохе, прозванном Великим, на пиру плясали с оружием не только друзья царя, но и сам царь. Когда же очередь плясать дошла и до Гегесианакта, александрийца из Троады, написавшего “Истории”, он, встав, сказал: “Чего ты хочешь, о царь, – видеть, как я плохо пляшу, или слушать, как я прекрасно излагаю свои собственные сочинения?”. Ему было приказано говорить, и он доставил царю такое

¹² Текст испорчен, количество книг выпало.

¹³ Деметрий Скепсийский – известный эллинистический ученый.

¹⁴ Непонятно, при чем тут бедность; поэтому некоторые издатели предлагали исправить на «слабоголосым».

наслаждение, что был удостоен включения в компанию царских друзей и стал одним из них» (Athen. IV. 155ab).

Здесь упомянут Антиох III Великий, правивший в государстве Селевкидов в 224–187 гг. до н. э. Гегесианакт с определенного момента занимал видное положение при дворе этого могущественного монарха (впрочем, в итоге проигравшего войну Риму и плохо кончившего), неоднократно исполнял обязанности посла (Polyb. XVIII. 47–50; Liv. XXXIV. 57. 4–6). Он даже упомянут (в качестве проксена) в одном из сохранившихся эпитафических памятников – надписи из Дельф (Syll.² 268, 41).

Судя по дошедшим до нас фрагментам «трудов Кефалона», составленных Гегесианактом (таких фрагментов имеется более десятка), он довольно умело имитировал манеру ранних историков-мифграфов, что и обеспечило его фальшивкам успех, заставило многих даже опытных античных критиков принять их за подлинные древние тексты. Немалое внимание уделил фальсификатор проблеме основания Рима. Пожалуй, эти пассажи уместно привести.

«Поскольку имеются серьезные разногласия и относительно времени основания, и относительно основателей города (Рима. – *И. С.*)... Ведь Кефалон Гергифский, весьма древний историк, утверждает, что город был основан во втором поколении после Илионской войны людьми, спасшимися из Илиона с Энеем, а основателем его объявляет возглавившего колонию Рома, а он, дескать, был одним из сыновей Энея¹⁵. По словам Кефалона, у Энея было четыре сына: Асканий, Еврилеонт, Ромил, Ром. И у Демагора¹⁶, и у Агафилла¹⁷, и у многих других указаны и то же время, и тот же предводитель колонии» (Hegesian. FGrHist. 45. F9 = Dion. Hal. Ant. Rom. I. 72. 1). «А события после бегства (Энея из Трои. – *И. С.*) в еще большей степени дают многим повод для недоумений. Ведь одни, доведя его до Фракии, говорят, что там он окончил жизнь; среди таких – и Кефалон Гергифский, и Гегесипп¹⁸, написавший сочинение “О Паллене”, мужи древнейшие и достойные упоминания» (Hegesian. FGrHist. 45. F7 = Dion. Hal. Amt. Rom. I. 49. 1). «Капюа:

¹⁵ Сам Эней, согласно Гегесианакту-«Кефалону» и вопреки основной традиции, остался во Фракии (см. ниже).

¹⁶ Демагор Самосский – малоизвестный историк эллинистического времени.

¹⁷ Агафилл из Аркадии – поэт-элегик, видимо, периода позднего эллинизма.

¹⁸ Историк, как обычно считается, IV в. до н. э.

город в Италии, который основали Ром и Ромил, сыновья Энея, как говорит Кефалон Гергифский. Так пишет Ор. А согласно другим, город назван в честь Каписа Троянского» (Hegesian. FGrHist. 45. F8 = Et. gen. p. 176 Miller).

Таким образом, в сочинении «Кефалона»-Гегесианакта Рем и Ромул (речь идет, разумеется, о них) предстают детьми Энея, а не его отдаленными потомками, как в основной ветви традиции. Есть только один пассаж (Hegesian. FGrHist. 45. F10 = Fest. p. 266, 13 Mueller), из которого вроде бы следует (в противоречие остальным), что у «Кефалона» сам Эней добирался до Италии: «Кефалон Гергифский, который, как считается, написал о прибытии Энея в Италию, говорит, что Рим был назван в честь некоего человека, спутника Энея. Ведь он-де¹⁹, заняв холм, который теперь называется Палатином, основал город и дал ему имя Рима²⁰». Не вполне ясно, в чем причина расхождения. Можно допустить, что напутал цитирующий автор – римлянин Фест, тем более что он, похоже, сам не уверен в правильности того, что он говорит, ибо употребляет выражение *videtur* («считается» или даже «кажется»).

Пожалуй, именно этим-то и выдает себя Гегесианакт: непомерным акцентированием сюжетов, связанных с Римом, в сочинении под названием «Троянские дела». Озаглавленные так трактаты писали, действительно, и некоторые из ранних историков (например, Гелланик). Но в их времена, в V в. до н. э., Рим еще не играл никакой роли в жизни Греции; соответственно, причин для особого интереса к римско-италийским делам у них не было (кроме представителей западногреческой ветви историописания, таких как Антиох Сиракузский). Совсем другое дело – рубеж III–II вв. до н. э., когда значительное присутствие римлян в Восточном Средиземноморье уже было ощутимо для всех (и уж точно для Гегесианакта, который был дипломатом селевкидского двора и вел переговоры с Титом Фламинином и другими римскими деятелями).

Эней как участник Троянской войны фигурирует уже в «Илиаде». Но уже много позже, поскольку к нему возводили свое происхождение римляне, в их отношениях с эллинистическими государствами тематика, связанная с этим троянцем и с Троей в целом, стала занимать весьма значительное место. Именно в данном контексте справедливо рассматривает творчество Гегесианакта Э. Эрскэйн, автор наиболее фундаментального исследо-

¹⁹ Из структуры фразы неясно, кто имеется в виду: сам Эней или этот его спутник.

²⁰ У Феста винительный падеж *Rhomen*, т. е. название передается на греческом языке, хотя и латиницей.

вания по всему затронутому здесь кругу вопросов [Erskine 2001, pp. 26–27].

Наконец, обратимся к «Амелесагору» – фальсификатору, который в полной мере ввел в заблуждение даже Дионисия Галикарнасского, без колебаний включившего его в свой вышеприведенный перечень древнейших историков, причем отнесшего его к их старшей группе. В действительности же фиктивность этого автора теперь совершенно очевидна, как аргументированно показал тот же Ф. Якоби [Jacoby 1954, pp. 598–601], который даже написал в данной связи: «Загадку этой фигуры, о которой много спорили, вероятно, нетрудно разгадать».

Дело в следующем. Амелесагору (в некоторых источниках – Мелесагору) приписывалась «Аттида». Этим словом (буквально означающим «жительница Аттики, афинянка») единообразно озаглавливали свои произведения представители локальной афинской школы историописания, которых потому и называют аттидографами. Становление аттидографии детально изучил опять же Якоби, посвятивший этому процессу знаменитый труд «Аттида» [Jacoby 1949]²¹, в котором, в частности, был дан решительный и однозначный ответ на вопрос о том, с кого ведет начало эта историографическая традиция. Ее основоположник – уже известный нам Гелланик, на самом склоне своей долгой жизни, т. е. в конце V в. до н. э. написавший первую «Аттиду».

А у Дионисия Галикарнасского «Амелесагор» значителен как писатель, по времени предшествующий Гелланику, который отнесен им к младшей группе древнейших историков. В действительности «Аттида», приписанная фиктивному автору «Амелесагору», была создана в самом конце классического периода (не исключено, что к ней как-то приложил руку тот же Брон Проконнесский). «Халкедонянин Амелесагор» в имеющемся тексте Дионисия – продукт порчи в ходе формирования рукописной традиции. В действи-

²¹ Уже ближе к нашему времени аттидографами интенсивно занимался Ф. Хардинг (итоговая из его работ – [Harding 2008]). Этот ученый подверг ревизии некоторые из выводов Якоби. В частности, если последний считал, что авторы, о которых идет речь, отличались сильной политической ангажированностью (например, Клидем выражал радикально-демократические убеждения, Андротион – более умеренные и т. п.), то Хардинг настаивал на том, что для такого суждения нет достаточных оснований. Однако по вопросу, который мы рассматриваем сейчас, – кто был основоположником аттидографии, – он не сказал ничего нового по сравнению с Якоби, «Аттида» которого отнюдь не может быть названа устаревшей или утраченной научное значение.

тельности этого писателя считали гражданином Афин, причем уроженцем Элевсина – городка на территории афинского полиса, известного своим прославленным святилищем Деметры и Персефоны. Такая его идентификация следует из свидетельств, которые сейчас будут приведены. «А Амелесагор Афинский, написавший “Аттиду”...» (Antigon. Hist. mir. 12). «Был и в Афинах муж-элевсинянин, по имени Мелесагор; он был мудрецом и пророком, но не научился этому искусству, а по божественному промыслу получил вдохновение от нимф – такая речь идет о нем у афинян» (Maxim. Tur. Dissert. XXXVIII. 3, p. 439, 11 Hobein).

Все свидетельства об «Амелесагоре», естественно, являются достаточно поздними. Весьма характерно одно из них, принадлежащее Клименту Александрийскому: «Ведь у Мелесагора воровали Горгий Леонтинский²² и Евдем Наксосский²³, историки, а наряду с ними – проконнессец Бион... и Аристокл, и Леандрый, и Анаксимен²⁴, и Гелланик, и Гекатей, и Андروتсион²⁵, и Филохор²⁶, и Диевхид Мегарский²⁷...» (Clem. Alex. Strom. VI. 26. 8). На самом деле всё обстояло совсем наоборот: не перечисленные авторы «воровали» у Мелесагора, а напротив, сочинения, приписываемые Мелесагору, являлись поздними фальсификатами, составители которых брали информацию у Горгия, Евдема, Гелланика, Гекатея и др.

«Аттиды», как правило, являлись сочинениями антикварного характера; их авторы увлекались афинскими «древностями» – святынями, ритуалами, обычаями – и подыскивали им разного рода объяснения. Не является исключением и та «Аттида» (якобы самая

²² Горгий Леонтинский – один из крупнейших представителей движения софистов во второй половине V в. до н. э., крупный оратор, часто характеризующийся как основоположник риторического искусства. Историком в строгом смысле слова не являлся, но интересовался также и историческими проблемами.

²³ Обратим внимание на то, что здесь родиной Евдема назван Наксос, а не Парос, как у Дионисия Галикарнасского. Какой из двух вариантов верен – определить не представляется возможным ввиду крайней скудости сведений об этом историке (от него, между прочим, не дошло ни одного фрагмента и даже ни одного названия сочинения).

²⁴ Не вполне ясные фигуры. Анаксимена вряд ли возможно отождествить с одноименным философом милетской школы.

²⁵ Андروتсион – афинский историк и политик середины IV в. до н. э., автор одной из наиболее известных «Аттид».

²⁶ Видный афинский историк эпохи раннего эллинизма, «последний аттидограф».

²⁷ Историк IV в. до н. э.

ранняя, а на самом деле одна из самых поздних), в качестве автора которой значился Амелесагор. Из нее сохранилось три фрагмента.

В первом из них излагается один из вариантов очень известного мифа о рождении аттического героя Эрихтония: «А Амелесагор Афинский, написавший “Аттиду”, говорит, что вороны не залетают на акрополь – никто не мог бы сказать, что видел их там, – и предлагает баснословное объяснение. Ведь он утверждает, что Афина была дана Гефесту, но, возлегли с ним, исчезла, а Гефест, упав на землю, пролил туда семя. А земля потом породила ему²⁸ Эрихтония; Афина вскармливала его и в закрытом ларце вручила на хранение дочерям Кекропа – Агравле, Пандросе и Герсе, – приказав им не открывать ларец, пока она не вернется. Сама же она отправилась в Пеллену²⁹ принести гору, чтобы заложить основание для акрополя; а две дочери Кекропа – Агравла и Пандроса – открыли ларец и увидели двух змей, обвинивших Эрихтония³⁰. Далее Амелесагор рассказывает, что Афине, несущей гору (она теперь называется Ликабеттом³¹), встретила ворона и сказала ей, что Эрихтоний явлен; та, услышав, бросила гору там, где она ныне находится, а вороне за дурную весть сказала, что нельзя ей появляться на акрополе» (<Amelesag.> FGrHist. 330. F1 = Antigon. Hist. mir. 12).

Второй фрагмент также имеет этиологический характер: «Мелесагор говорит, что Евригием называли Андрогей, сына Миноса, в память которого в Афинах, на Керамике, были учреждены погребальные игры³²» (<Amelesag.> FGrHist. 330. F2 = Hesych. s.v. ἐπ' Εὐρυγῳγῆ ἀγών). Третий и последний фрагмент содержится в пассаже одного из схолиастов, являющем яркий образчик александ-

²⁸ Это слово Якоби предлагает удалить.

²⁹ Пелена – город в Ахайе. Но не имеется ли в виду на самом деле Паллена – полуостров на севере Эгейского моря, один из «зубцов» Халкидики?

³⁰ Здесь у Мелесагора должен был появиться рассказ о гибели девушек, который Антигон, очевидно, выпустил как не имеющий прямого отношения к тому, о чем он говорит.

³¹ Ликабетт – холм на северо-востоке современных Афин. Здесь имеется в виду, что именно он первоначально предназначался быть акрополем (действительно, Ликабетт более крупен и внушительнее, чем холм Акрополь как таковой), но Афина бросила его, не донеся до города, и акрополем он послужить уже не мог.

³² Согласно мифу, Андрогей, сын критского царя Миноса, находясь в Афинах, был убит марафонским быком (за что его отец и стал требовать от афинян страшную дань юношами и девушками, которых пожирал Минотавр в Лабиринте).

дрийской учености, которая способна просто-таки подавить неискушенного читателя. Речь идет о том, за что Зевс убил молнией прославленного целителя Асклепия. В общих чертах вопрос ясен: Асклепий достиг таких высот во врачебном искусстве, что стал не только лечить больных, но и возвращать к жизни умерших, и Зевсу такое «превышение полномочий» очень не понравилось. А вот кого конкретно воскресил Асклепий – по этому вопросу существовало множество разноречивых мнений, и всю их огромную массу схолиаст «выдает на-гора». Целиком это место из схолий мы приводить не будем, а дадим только тот отрывок, в котором упоминается интересующий нас сейчас «Амелесагор»: «А Аполлодор³³ говорит, что Асклепий был поражен молнией за то, что воскресил Ипполита³⁴; а Амелесагор – что Главка, сына Миноса³⁵» (<Amelesag> FGrHist. 330. F3 = schol. Eur. Alc. 1).

В заключение коснемся вопроса: для чего подобным кабинетным, чисто эрудитским исследованиям, популярным с конца классической эпохи и особенно распространившимся в эллинистическую, придумывали фиктивных авторов, якобы живших в гораздо более раннее время? Следует полагать, для того чтобы заручиться «авторитетом старины». Такое стремление, что интересно, демонстрировали уже и сами древнейшие историки. Выше речь заходила об Акусилае (VI в. до н. э.), чья историчность вне сомнений. И в высшей степени показательно, что он написал свой труд якобы «на основании медных скрижалей, которые, согласно молве, нашел его отец, выкопав в каком-то месте у себя в доме» (Suid. s.v. Ἀκουσίλαος). Судя по всему, Акусилай сам сообщал о данном «факте», чтобы ссылкой на псевдо-источник придать вящее правдоподобие тому, что он рассказывает.

³³ Выдающийся эллинистический ученый II в. до н. э. Аполлодор Афинский. Ссылка здесь, очевидно, дается на «Мифологическую библиотеку» (там есть соответствующий пассаж), авторство Аполлодора для которой часто отрицается.

³⁴ Ипполит – сын Тесея от амазонки Антиопы; проклят отцом в результате оговора мачехой Федрой и в результате погиб (известнейший сюжет, на протяжении многих веков привлекавший внимание поэтов – Еврипида, Расина, Мандельштама...). Судьба несчастного юноши всегда вызывала сострадание, и не удивительно, что возник вариант мифа, в котором «справедливость восстановлена»: Ипполит воскрешен Асклепием и затем, сменив имя, живет в Италии.

³⁵ Мальчик Главк, сын уже известного нам Миноса, упал в бочку с медом и утонул. В основной линии традиции его воскрешает не Асклепий, а другой целитель, Полиид.

Литература

- Жмудь 1994 – *Жмудь Л.Я.* Наука, философия и религия в раннем пифагореизме. СПб.: Алетейя, 1994. 376 p.
- Суриков 2023 – *Суриков И.Е.* Будущее Геродота – настоящее Фукидида – прошлое Ксенофонта (АРХН, HEGEMONIA и империалистические тенденции в классической Греции глазами трех великих историков) // Античный мир и археология. 2023. Вып. 21. С. 31–51.
- Суриков 2024 – *Суриков И.Е.* Праотцы истории: Древнейшие представители античной исторической науки. Т. 1: Общие вопросы. СПб.: Гуманитарная академия, 2024. 432 с.
- Фролов 1981 – *Фролов Э.Д.* Факел Прометея: Очерки античной общественной мысли. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1981. 160 с.
- Щеглов 2010 – *Щеглов Д. А.* Аристей из Проконнеса: факты и интерпретации // Аристей. ARISTEAS: Вестник классической филологии и античной истории. 2010. Т. 1. С. 9–34.
- Beekes 2004 – *Beekes R.S.P.* Kadmos and Europa, and the Phoenicians // *Kadmos*. 2004. Bd. 43. S. 167–184.
- Dougherty 1993 – *Dougherty C.* The poetics of colonization. From city to text in Archaic Greece. Oxford: Oxford University Press, 1993. X, 209 p.
- Erskine 2001 – *Erskine A.* Troy between Greece and Rome. Local tradition and imperial power. Oxford: Oxford University Press, 2001. XXV, 303 p.
- Fowler 2013 – *Fowler R.L.* Early Greek mythography. Vol. 2: Commentary. Oxford: Oxford University Press, 2013. XXI, 825 pp. в примечание
- Harding 2008 – *Harding P.* The Story of Athens: The Fragments of the Local Chronicles of Attika. London; New York: Routledge, 2008. XVI, 253 p. в примечание
- Irwin 2021 – *Irwin E.* Date of Composition // *The Herodotus Encyclopedia*. Vol. 1 (A–D) / Ed. by C. Baron. Hoboken: Wiley Blackwell, 2021. P. 409–412. В примечание.
- Jacoby 1949 – *Jacoby F.* Atthis. The local chronicles of Ancient Athens. Oxford: Clarendon Press, 1949. VII, 431 p.
- Jacoby 1954 – *Jacoby F.* Die Fragmente der griechischen Historiker (F Gr Hist). Tl. 3: Geschichte von Staedten und Voelkern (Horographie und Ethnographie). B (Supplement). A Commentary on the Ancient Historians of Athens (Nos. 323a–334). Vol. 1: Text. Leiden: Brill, 1954. 661 p.
- Jacoby 1969 – *Jacoby F.* Die Fragmente der griechischen Historiker (F Gr Hist). Tl. 3: Geschichte von Staedten und Voelkern (Horographie und Ethnographie). b. Kommentar zu Nr. 297–607 (Text). Leiden: Brill, 1969. 563 S.

References

- Beekes, R.S.P. (2004), “Kadmos and Europa, and the Phoenicians”, *Kadmos*, Bd. 43, SS. 167–184.

- Dougherty, C. (1993), *The poetics of colonization. From city to text in Archaic Greece*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- Erskine, A. (2001), *Troy between Greece and Rome. Local tradition and imperial power*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- Fowler, R.L. (2013), *Early Greek Mythography. II. Commentary*, Oxford University Press, Oxford, UK, XXI.
- Frolov, E.D. (1981), *Fakel Prometeya: Ocherki antichnoi obshchestvennoi mysli* [Prometheus' torch. Essays on Ancient social thought], Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, Leningrad, USSR.
- Harding, P. (2008), *The Story of Athens: The Fragments of the Local Chronicles of Attika*, Routledge, London, UK; New York, N.Y, XVI.
- Irwin, E. (2021), "Date of Composition", in Baron, C. (ed.), *The Herodotus Encyclopedia. Vol. 1 (A–D)*, Wiley Blackwell, Hoboken, NJ, pp. 409–412.
- Jacoby, F. (1949), *The local chronicles of Ancient Athens*, Clarendon Press, Oxford, UK.
- Jacoby, F. (1954), *Die Fragmente der griechischen Historiker (F Gr Hist). Tl. 3: Geschichte von Staedten und Voelkern (Horographie und Ethnographie). B (Supplement). A Commentary on the Ancient Historians of Athens (Nos. 323a–334). Vol. 1: Text.*, Brill, Leiden, Netherlands.
- Jacoby, F. (1969), *Die Fragmente der griechischen Historiker (F Gr Hist). Tl. 3: Geschichte von Staedten und Voelkern (Horographie und Ethnographie). b. Kommentar zu Nr. 297–607 (Text)*, Brill, Leiden, Netherlands.
- Shcheglov, D.A. (2010), "Aistees of proconnesus: facts and interpretations", *Aristei. ARISTEAS: Vestnik klassicheskoi filologii i antichnoi istorii*, vol. 1, p. 9–34.
- Surikov, I.E. (2023), "Herodotus' past – Thucydides' present – Xenophon's future (ΑΡΧΗ, ΗΓΕΜΟΝΙΑ and imperialist tendencies in Classical Greece through the eyes of three great historians)", *Antichnyi mir i arkheologiya*, iss. 21, pp. 31–51.
- Surikov, I.E. (2024), «*Praottsy istorii: Drevneishie predstaviteli antichnoi istoricheskoi nauki. Tom 1: Obshchie voprosy* ["Forefathers of history". The earliest representatives of ancient historical science. Vol. 1: General questions], Gumanitarnaya akademiya, Saint Petersburg, Russia.
- Zhmud', L.Ya. (1994), *Nauka, filosiya i religiya v rannem pifagoreizme* [Science, philosophy and religion in the early Pythagoreanism], Aleteiya, St. Petersburg, Russia.

Информация об авторе

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

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

Information about the author

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

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

УДК 2-167.6(44)

DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-32-45

А если колдун – женщина?
Гендерные трансформации
и французская демонология XV–XVI вв.

Ольга И. Тогоева

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

Аннотация. Статья посвящена анализу политических памфлетов, во множестве появившихся во Франции в 1589 г. Их авторы критиковали действия короля Генриха III, по прямому распоряжению которого были убиты лидеры Католической лиги – герцог Генрих I де Гиз и его брат Людовик, архиепископ Реймский и кардинал Лотарингский. Монарха обвиняли в самых разнообразных преступлениях, в том числе – в занятиях колдовством, что было напряжено, по мнению противников короля, связано с распространением во Франции протестантизма. В большинстве случаев колдовство описывалось в памфлетах в рамках еще средневековой европейской демонологии. Однако автор статьи обращает внимание на новые мотивы, получившие в конце XVI в. совершенно особое развитие. В памфлетах 1589 г. отчетливо прослеживалось постепенное превращение Генриха III в ведьму, которой оказывались присущи исключительно женские колдовские практики и уловки. Как полагает автор статьи, подобные гендерные трансформации были связаны как с общим направлением развития европейской демонологии, так и с личными качествами самого монарха, слухи об интимной жизни которого будоражили французское общество на протяжении всего его правления.

Ключевые слова: Средние века, Новое время, Франция, Генрих III, политические памфлеты, демонология, гендерные трансформации

Для цитирования: Тогоева О.И. А если колдун – женщина? Гендерные трансформации и французская демонология XV–XVI вв. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 1. С. 32–45. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-32-45

© Тогоева О.И., 2026

What if the sorcerer is a woman?
Gender transformations and French demonology
of the 15th – 16th centuries

Olga I. Togoeva

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

Abstract. The article deals with the analysis of political pamphlets, which numerously appeared in France in 1589. Their authors criticized the actions of King Henry III, on whose direct orders the leaders of the Catholic League, Henry I, Duke of Guise, and his brother Louis, Archbishop of Reims and Cardinal of Lorraine, were killed. The monarch was accused of a wide variety of crimes, including practicing witchcraft, which, according to the king's opponents, was directly related to the spread of Protestantism in France. In most cases, witchcraft was described in pamphlets within the framework of yet medieval European demonology. However, the author of the article draws attention to the new motives that got a very special development at the end of the 16th century. The pamphlets of 1589 clearly show the gradual transformation of Henry III into a witch, who was characterized exclusively by female witchcraft practices and tricks. According to the author of the article, such gender transformations were connected both with the general direction of the development of European demonology, and with the personal qualities of the monarch himself, rumors about whose intimate life agitated French society throughout his reign.

Keywords: Middle Ages, Modern times, France, Henry III, political pamphlets, demonology, gender transformations

For citation: Togoeva, O.I. (2026), "What if the sorcerer is a woman? Gender transformations and French demonology of the 15th – 16th centuries", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 1, pp. 32–45, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-32-45

Медиевистам – как филологам, так и историкам – хорошо известно, что средневековые нарративные тексты далеко не всегда отражали реальные события: в них регулярно находилось место и обычному вымыслу, и сознательно искаженной действительности. Чаще всего эти особенности того или иного произведения оказывались связаны с намерением автора, но иногда являлись следствием простой ошибки переписчика и/или иллюстратора.

Именно такой случай мы наблюдаем, к примеру, в рукописи «Больших французских хроник», изготовленной в Париже в 1410–

1420 г.¹ В тексте речь шла о печально знаменитой Фредегонде (545–597), наложнице, а затем супруге Хильперика I, короля франков из династии Меровингов (561–584). Ее четвертый сын Теодорих умер в 584 г., вероятно, от дизентерии, однако в его смерти королева обвинила префекта Муммола и нескольких женщин, действовавших якобы по наущению дьявола. Чиновник сознался в совершенном преступлении на пытке и заявил, что получил зелье от этих ведьм. Он был сослан в Бордо, а арестованных вместе с ним женщин приговорили к колесованию и сожжению².

Сцена их казни превратилась позднее в один из самых популярных сюжетов в иконографических программах «Больших французских хроник» [Morel 2007, pp. 66, 237–238]. Однако если в большинстве кодексов она изображалась в полном соответствии с текстом, то в интересующей нас рукописи главными действующими лицами являлись не женщины, а мужчины. Удивительная лишь на первый взгляд подмена происходила в действительности из ошибки переписчика: вместо слова “sorcîères” (ведьмы) он написал “sorciers” (колдуны), что и привело к тому, что жертвами королевы Фредегонды внезапно оказались совершенно посторонние персонажи [Тороева 2021].

Именно этот случай внезапной и явно незапланированной гендерной трансформации приходит на ум, стоит лишь обратиться к изучению памфлетов и сатирических изображений, направленных против французского короля Генриха III и публиковавшихся как при его жизни, так и сразу после его убийства в 1589 г.

Генрих, взшедший на французский престол в 1574 г., в разгар Религиозных войн, стал последним правителем из династии Валуа: ни у его старших братьев (Франциска II и Карла IX), ни у него самого так и не появилось сына-наследника. Правление монарха было омрачено бесконечной гражданской войной между гугенотами во главе с Генрихом Наваррским и Католической лигой, которой руководили герцог Генрих I де Гиз и его родной брат Людовик, архиепископ Реймский и кардинал Лотарингский [Davis 1980, pp. 251–307]. Пытаясь лавировать между двумя партиями, Генрих III в конце концов решил на беспрецедентный шаг – убийство руководителей Лиги, которые были заколоты королевской стражей один за другим в Блуа 23 и 24 декабря 1588 г. соответственно. Подданные не простили монарху столь ужасного

¹ Grandes Chroniques de France // British Library. Ms. Sloane 2433. Vol. 1. Fol. 44v.

² Григорий Турский. История франков. М.: Наука, 1987. С. 180.

преступления, и в 1589 г. начали появляться многочисленные памфлеты, направленные лично против него [Poigrier 2017].

К этим пасквилям относилась, в частности, гравюра, на которой Генрих III был представлен в образе Химеры – мифологического чудовища с головой льва (символизирующего жестокость), с покрытым рыбьей чешуей телом и с крыльями дракона, что отсылало к дьявольскому нутру этого зверя (ил. 1) По мнению исследователей, данная гравюра представляла собой аллегорию нарушения всех законов природы, законов естества, символ распадающегося на части государства [Копелев 2016, с. 179]. Чрезвычайно любопытной деталью изображения являлось и зеркало, в котором Химера видела, однако, не собственное отражение, а «портрет» Никколо Макиавелли, одного из самых почитаемых Генрихом III авторитетов прошлого, о чем не уставали напоминать ему и авторы политических памфлетов. По их мнению, в учении итальянского гуманиста французский монарх черпал вдохновение, дабы установить в стране тираническое правление и добиться поставленной цели любыми средствами³.



Ил. 1. Генрих III в образе Химеры. Гравюра 1589 г.
(Cameron K. *Henri III, a malignant or malign king? Aspects of the satirical iconography of Henri de Valois*. Exeter: University of Exeter, 1978. 195 p.)

³ См., к примеру: “...il a tant profité en la lecture d’un livre qu’a composé l’Atheiste Machiavel, traitant de la maniere de regner en plaine liberté, et manier une republicque à son appetit, que prenant ses maximes tresimpies pour vrayes, d’autant qu’elles symbolisoient à l’affection de son coeur, il s’est estudié du tout à le mettre en pratique” (Les moeurs, humeurs et comportements de Henry de Valois, representez au vray depuis sa naissance. P., 1589. P. 11).

Меня же в этом изображении заинтересовало несколько иное. Генрих III действительно любил труды Макиавелли, однако этот последний, насколько можно судить, не использовал для описания противоестественного развития государства или для характеристики какого-либо правителя образ Химеры. В его арсенале мифологических существ присутствовали другие монстры. Это были кентавр, утверждавший двойственную природу государя – его человеческое милосердие и звериную жестокость, а также василиск, воплощавший образ хитроумного правителя⁴. Оба монстра – как и Химера – являлись генетически разнородными существами⁵, однако оба они принадлежали к *мужскому* полу, тогда как Химера, начиная с «Илиады» Гомера, описывалась всегда как существо *женское*⁶. Иными словами, автор интересующей нас гравюры изобразил Генриха III не просто как тирана макиавеллистского толка, продавшего душу дьяволу и под его влиянием обернувшегося зверем. Французский правитель представал здесь в облике *женщины* – более того, из колдуна он превращался в ведьму.

Обвинения Генриха Валуа в занятиях колдовством являлись одной из излюбленных тем памфлетистов: она появилась еще при жизни монарха, а после его гибели лишь набирала силу. Сторонники Католической лиги распространяли слухи о неподдельном интересе короля к магическим практикам, которым он якобы обучался сначала у венецианцев, а затем – у собственных миньонов во главе с Жан-Луи де Ногаре, герцогом д'Эперноном⁷. Ученые демонологи – как, например, Пьер Креспе (1543–1594), один из самых ярких католических проповедников конца XVI в., – прямо

⁴ К образу кентавра Хирона, уподобляясь которому, правитель должен совместить в себе «две природы» – человеческую и звериную, итальянский мыслитель обращался в «Государе»: [Руднев 2015, с. 86]. В образе василиска Никколо Макиавелли представил Чезаре Борджиа в стихотворном произведении *Decennale primo*: [Максимовский 2002, с. 455].

⁵ Кентавр представлял собой гибрид человека и лошади, василиск имел тело петуха, хвост змеи и крылья дракона (см.: Мифы народов мира: В 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1987–1988. Т. 1. С. 218, 638–639).

⁶ Мифы народов мира. Т. 2. С. 592.

⁷ “Et a ce propos nous parlerons de Henry de Valois, de Despernon et de ses autres mignons, lesquels quasi publicquement faisoient profession de la sorcellerie” (Les sorcelleries de Henri de Valois et les oblations qu’il faisait au diable dans le bois de Vincennes. Lyon, 1589. P. 2). См. также: [Yardeni 1992; Копелев 2016, с. 173–174, 176–178].

называли монарха Сатаной⁸. В анонимном памфлете «Ужасные вещи, изложенные в письме Генриху Валуа» рассказывалось о том, что французский правитель пользуется услугами ведьм, которых поселил у себя в Лувре и которые предоставили ему в услужение личного демона по имени Терагон⁹. С их помощью, утверждал анонимный автор, во дворце творятся страшные дела, и любой добрый христианин, пребывающий в окружении монарха, без сомнения погибнет – «по причине <развязанной> войны, наведенной порчи, предательства или из-за <влияния> распутных женщин»¹⁰. Как подлинную секту адептов дьявола описывал двор и автор «Колдовских дел Генриха Валуа», также сообщавший, что для своих преступных занятий король и его миньоны используют таинственные амулеты, бумаги с неведомыми символами, яды, зелья и волшебные зеркала, хранящиеся в сундуке у герцога д'Эпернона¹¹. Подробный перечень приводился и в других памфлетах, однако здесь их владельцем назывался Марк Мирон, личный врач Генриха III¹².

⁸ “Sathan tasche à arracher la foy des coeurs et introduire un athéisme par le moyen de l’hérésie et des mauvais ars qui se pratiquent impunement en la France... Les complices de Sathan qui luy font service, qui sont de son escolle, et luy ont presté serment, sont avancez par son moyen, ont l’oreille des Roys, commandent, ordonnent, taillent et roignent... Mignons de Sathan respectez” (*Crespit P. Deux livres de la hayne du Satan et malins esprits contre l’homme et de l’homme contre eux. P., 1589. P. 42–43*).

⁹ “Vous sçavez bien, que lors vous donnastes liberté à tous Sorciers, enchanteurs, et autres devinateurs, de tenir libres escholes et chambres de vostre Louvre, et mesmes dans vostre Cabinet, à chacun d’iceux un heure le jour, pour mieux vous en instruire... Vous sçavez bien, qu’ils vous ont donné un esprit familier en jouissance... nommé Teragon” (*Les choses horribles contenues en une lettre envoyee a Henry de Valois par un Enfant de Paris, le vingthuitiesme de Janvier 1589. P., 1589. P. 4*).

¹⁰ “Car la verité est telle, que tout homme ayant l’ame bonne accompagnant Henry, tous y seront perdus, par Guerre, ou par Sort, ou par Charmes, ou par Femmes desbordees et trahison” (*Ibid. P. 9–10*).

¹¹ “On a trouvé chez d’Esperson un coffre pleins de papiers de sorceries, ausquels y avoit divers mots Ebreux, Caldaïques, Latins et plusieurs caracteres incognues; des rondeaux ou cernes, autour desquels il y avoit diverses écritures et figures; même des miroirs, onguents et drogues avec des verges blanches, lesquelles semblaient être de coudrier” (*Les sorcelleries de Henri de Valois et les oblations qu’il faisait au diable. P. 8*).

¹² Charmes et caracteres de sorcellerie de Henri de Valois trouvez en la maison de Miron son premier Medecin et Conseiller ordinaire de son Conseil Privé. P., 1589; *Les moeurs, humeurs et comportements de Henry de Valois. P. 86–87*.

Списки магических артефактов, якобы имевшихся в распоряжении монарха, уже сами по себе указывали на сугубо женский характер тех колдовских практик, к которым он, по слухам, обращался. Первое место среди них занимали яды, поскольку еще со времен античности и раннего Средневековья отравление не только оказывалось самым непосредственным образом связано с колдовством¹³, но и воспринималось как исключительно женское преступление. Если вдруг к ядам прибегали мужчины, считалось, что, не будучи в силах встретиться лицом к лицу со своим врагом, они таким образом проявляли слабость и трусость, т. е. качества заведомо женские [Коллар 2010, с. 23].

По мнению средневековых авторов, ядами и магическими зельями в политических целях пользовались многие представительницы слабого пола. Как писала Хильдегарда Бингенская (XII в.), все началось еще с Евы, отравившей яблоком прародителя человечества Адама. Многие (например, Джованни Боккаччо и Кристина Пизанская) в той же связи вспоминали Медею, «мастерицу приготовления ядов» и «женщину глубоких знаний» [Коллар 2010, с. 151–152, 173–174]. Согласно автору *Secretum secretorum*, лишь бдительность Аристотеля спасла Александра Македонского от некоей девы-отравительницы, подосланной к нему враждебным индийским правителем [Gauillier-Bougassas 2002; Bellon-Méguelle 2009]. Тот же образ в переписке с будущим французским королем Карлом VII использовал в 1429 г. Жак Желю, епископ Амбрена, предупреждая дофина от встречи с Жанной д'Арк¹⁴. По сообщению Григория Турского, супругу короля остготов Теодориха Авдофледу извела при помощи яда ее собственная дочь Амаласунта¹⁵. Королева Австразии Брунгильда якобы отравила сразу десятирех

¹³ Автор анонимного памфлета «Колдовство Генриха Валуа» заявлял, что сама практика использования ядов появилась во Франции под влиянием д'Эпернона, который наводнил страну «магами и колдунами»: «Les empoisonnemens n'estoyent familiers et accoustumez en France. Mais bien depuis qu'il a eu accez avecques Sainct Megrin, autres et d'Esperson, qui luy ont fait venir des Magiciens et Sorciers de diverses parties du monde» (Les sorcelleries de Henri de Valois et les oblations qu'il faisait au diable. P. 6). См. также: La vie et faits notables de Henry de Valois. P., 1589. P. 4, 5, 9, 10.

¹⁴ «Il luy baille l'exemple d'Alexandre, qu'une rayne voulut empoisonner et qui, pour cet effect, avoit esté nourrie de poisons, et puis, envoyée à ce roy, sur la croyance qu'il se laisseroit prendre aux amours de cette grâce, vraye boite à poisons» (Fornier M. Histoire générale des Alpes Maritimes ou Cottiennes. P., 1890–1892. Vol. 2. P. 315).

¹⁵ Григорий Турский. Указ. соч. С. 77.

представителей королевского рода, за что была отдана под суд королем франков Хлотарем II [Thomas 2012, pp. 162–179; Дюмезиль 2012, с. 375–379].

В 1061 г. нормандский рыцарь Робер Жируа скончался, отведав отравленного яблока, поданного ему Аделаидой, кухиной Вильгельма Завоевателя [Коллар 2010, с. 188–189]. Похожие слухи распространились в конце XIV в. во Французском королевстве: согласно им, Валентина Висконти, невестка Карла VI, навела на него порчу и пыталась отравить при помощи яблока наследника престола¹⁶. Любопытно, что от Валентины обвинение в использовании ядов и магии перешло «по наследству» к ее мужу Людовику Орлеанскому. Эту тему в 1408 г. удачно развил парижский теолог Жан Пти в «Оправдании герцога Бургундского»¹⁷: как следствие, под его пером Людовик также символически превращался в женщину.

Тот же самый мотив постоянно обыгрывался и в памфлетах конца XVI в., посвященных Генриху III. В некоторых из них наставником короля в магических практиках назывался не герцог д'Эпернон, а мать правителя – Екатерина Медичи¹⁸. Таким образом получала своеобразное развитие одна из основных идей всей европейской, а не только французской, демонологии – о *наследственной* передаче колдовских знаний, которые, как считалось, обычно переходили от матери к дочери [Agrimi, Crisciani 1993].

Интересную трактовку обретала в памфлетах и другая неизменная составляющая демонологического дискурса – использование магических амулетов. По мнению анонимных французских авторов, у Генриха III имелись заколдованные кольца и перстни¹⁹,

¹⁶ “Une pomme tout enveminée fut jetté tout en rondelant sur le pavement et devers le daulfin de Vienne le plus; car on cuida que il la deust prendre, mais non fist par la grâce de Dieu qui l'en garda” (Œuvres complètes de Froissart. Chroniques / éd. par M. le baron Kervyn de Lettenhove. 25 vol. Osnabruck, 1967. Vol. 14. P. 260).

¹⁷ “...qui par convoitise de venir a la couronne et segneurie dun Royaulme machine a faire empoysonner par pommes empoysonnees et venismeuses ou aultrement le Roy dudit Royaulme et ses enfans” (*Jean Petit*. Discours pour la justification de Jean sans Peur, duc de Bourgogne, sur le fait de la mort du duc d'Orléans // Bibliothèque nationale de France. Ms. fr. 5733. Fol. 55).

¹⁸ “Ceste mere Florentine sçavoie bien deslors ce qu'elle pretendoie en faire et a quel saint elle devoie le vouer” (Les moeurs, humeurs et comportemens de Henry de Valois. P. 6). См. также: La vie et faits notables de Henry de Valois. P. 10.

¹⁹ “...des bagues et anneaux par charme endiablez” (Les moeurs, humeurs et comportemens de Henry de Valois. P. 10).

части человеческого тела (преимущественно детские)²⁰, а также некая «белая лоза» (или тонкие прутья), которые «обычно используются для шитья», т. е. опять же для сугубо женского занятия²¹. Король якобы увлекался изготовлением восковых фигурок (*effigies*)²², чтобы с их помощью наводить порчу на своих противников: для любого европейца XIV–XVI вв. было совершенно очевидно, что речь вновь идет о «специализации» исключительно ведьм [Тороева 2022, с. 84–115].

Более того, Генрих III, как уверяли его оппоненты, практиковал детоубийство и всячески противился проведению католических таинств бракосочетания и крещения²³. В подобных ситуациях на свет рождались дети, либо являвшиеся бастардами, либо лишенные заступничества Господа. А потому они первыми становились добычей дьявола – или как его приспешники, или как его жертвы. Для европейского демонологического дискурса эта тема также была не нова: достаточно вспомнить Жиля де Ре, обвиненного в 1440 г. в многочисленных убийствах малолетних детей и занятиях колдовством [Тороева 2022, с. 221–272]. Как следствие, под пером более поздних авторов бретонский барон превращался буквально в повитуху, убивающую новорожденных и отправляющую их тела на шабаш в качестве пиршественного блюда²⁴.

²⁰ “Encores outre ces deux figures de diables, a esté trouvee une peau d’enfant, laquelle estoit conroyee, et sur icelle y avoit aussi plusieurs mots de sorcelleries et divers caracteres” (Les sorcelleries de Henri de Valois et les oblations qu’il faisait au diable. P. 12).

²¹ “On a trouvé chez d’Espernon un coffre plein de papiers de sorcelleries... et drogues avec des verges blanches, lesquelles sembloient estre de couldre” (Ibid. P. 8).

²² La vie et faits notables de Henry de Valois. P. 33.

²³ “Il voulut mettre impositions sur les mariages et baptesmes” (Ibid. P. 43). “Les Presches, les Prières, les chants de Psalmes à la marotte, l’administration de baptesme et de la cene obscene, la celebration des mariages, les escolles et leçons publiques, et toutes autres choses appartenantes à stimpiété y seroient entierement exerrees. C’est ce qui est porté par l’article 4 de son Edict” (Les moeurs, humeurs et comportemens de Henry de Valois. P. 12).

²⁴ См., к примеру: «... барон де Ре, который был приговорен в Нанте и казнен как колдун (*sorcier*), признался в убийстве восьми маленьких детей (*huit homicides des petis enfans*) и в том, что он хотел убить еще девятого и посвятить его дьяволу (*sacrifier au Diable*). Этот ребенок был его собственным сыном (*son fils propre*), которого он решил убить во чреве его матери (*au ventre de la mère*), чтобы заранее посвятить Сатане (*pour gratifier d’avantage à Sathan*)» [Bodin 1988, p. 93v]. Сразу после этого отрывка речь

Миньоны Генриха III, которыми он так любил себя окружать, в памфлетах именовались «Гарпиями» (*ses Harpies*)²⁵, которые еще в античной мифологии считались похитительницами детей²⁶. Сам же король удостаивался прозвища «жестокая Гиена» (*crudelis hyena*)²⁷. Это животное, согласно средневековым bestiариям, являлось существом как мужского, так и женского пола. Более того, оно принадлежало к так называемому bestiарию дьявола [Sansy 2000], а потому обладало колдовскими способностями. Питалась же гиена трупами, которые вырывала на кладбищах²⁸.

Данное прозвище указывало таким образом и на склонность Генриха III к занятиям колдовством, и на его гендерную трансформацию, также связанную с происками дьявола. Теми же обстоятельствами объяснялась и сексуальная жизнь короля, вокруг которой ходило невероятное количество слухов и которая играла на руку его противникам. У Генриха не было детей, зато имелись миньоны, в которых очень многие современники видели его любовников [Cameron 1978, pp. 81–84, 121–134; Crawford 2003]²⁹. В памфлетах Генрих часто описывался не просто как «содомит», но как *пассивный* гомосексуал, как «мужчина-женщина»³⁰, а герцог д'Эпернон назывался королевским Гавестоном – по имени предполагаемого возлюбленного Эдуарда II Плантагенета (1307–1327)³¹. При этом французские авторы то ли случайно, то ли намеренно путали

шла о повитухе (*sage-femme*), которая всех принятых ею новорожденных «посвящала дьяволу (*présentez au Diable*)». Они умирали, их закапывали в землю, а через некоторое время съедали: [Bodin 1988, p. 93v].

²⁵ La vie et faits notables de Henry de Valois. P. 36.

²⁶ Мифы народов мира. Т. 1. С. 266.

²⁷ Les moeurs, humeurs et comportements de Henry de Valois. P. 4.

²⁸ Le Bestiaire. Texte integral traduit en français modern / Présentation et commentaires de X. Muratova et D. Poirion. P.: P. Lebaud, 1988. P. 66.

²⁹ “Car depuis que ses Mignons-flateurs... commencerent servir à ses affections lubriques, l'entretenans en delices, voluptez et arrogance... il commença bien tost à desdaigner couvertement le conseil des gens de bien” (La vie et faits notables de Henry de Valois. P. 3).

³⁰ “Cessez doncques, cessez ô vertueux François d'estimer vostre Roy, un phantosme d'homme-femme” (Contre les fausses allégations que les plus qu'Architopels conseillers cabinalistes proposent pour excuser Henry le meurtrier. P., 1589. P. 51).

³¹ Les choses horribles contenues en une lettre envoyee a Henry de Valois par un Enfant de Paris, p. 9; Declaration par laquelle Henry de Valois, confesse estre Tyran et ennemy de l'Eglise Catholique Apostolique et Romaine. <Paris, 1589>. P. 8.

порядковый номер английского монарха, постоянно называя его Эдуардом VI (1547–1553)³². Если учесть, что третий правитель из династии Тюдоров умер совсем юным, в возрасте 16 лет, то его положение рядом с «Гавестоном» явно оказывалось подчиненным – как и роль Генриха в отношениях с д’Эперноном, который якобы выступал учителем короля не только в магических искусствах, но и в сексуальных извращениях³³.

Таким образом, можно заключить, что весь образ жизни Генриха III объявлялся его противниками, по сути, женским. Используемые им магические практики не напоминали «ученое» мужское колдовство, о котором в середине XV в. писал Мартен Ле Франк и которое предполагало обучение астрологии, некромантии и алхимии в «университетах Толедо и Саламанки»³⁴. В памфлетах, посвященных Генриху, упоминались лишь самые примитивные, «деревенские» магические практики, которыми, по мнению французов XIV–XVI вв., владели именно женщины. А потому не вызывает удивления тот факт, что автор интересующей нас гравюры изобразил монарха в образе Химеры – женского существа с выдающейся грудью и длинными волосами. В отличие от миниатюры со сценой казни колдунов, якобы виновных в смерти Теодориха, с которой мы начали рассказ и которая оказалась всего лишь следствием ошибки переписчика рукописи, гендерная трансформация, которую претерпел французский король на карикатуре 1589 г., являлась совершенно сознательным ходом. Ее автор таким образом подчеркнул свое собственное отношение к Генриху III Валуа и к его личным качествам.

Литература

Дюмезиль 2012 – *Дюмезиль Б.* Королева Брунгильда. СПб.: Евразия, 2012. 560 с.

Коллар 2010 – *Коллар Ф.* История отравлений: Власть и яды: от античности до наших дней. М.: Текст, 2010. 446 с. (Краткий курс)

³² Несмотря на свой юный возраст, Эдуард VI являлся крестным отцом Генриха III: *La vie et faits notables de Henry de Valois*. P. 4; *Les moeurs, humeurs et comportemens de Henry de Valois*. P. 3.

³³ “Ce fut environ ce temps que Nogaret commença devenir le Mignon de Henry de Valois, ou bien Henry de Valois celuy de Nogaret” (*La vie et faits notables de Henry de Valois*. P. 41–42).

³⁴ Проблемам колдовства Ле Франк посвятил значительную часть своей знаменитой поэмы «Защитник дам». См.: *Le Franc M. Le Champion des Dames* / ed. par R. Deschaux. P.: Hachette, 1999. V. 18145–18176.

- Копелев 2016 – *Копелев Д.Н.* Сотворение врага: убийство в Блуа и десакрализация короля Генриха III // Религия, церковь, общество. 2016. Вып. 5. С. 158–197.
- Максимовский 2002 – *Максимовский В.Н.* Идеи диктатуры у Макиавелли // Никколо Макиавелли: pro et contra: Личность и творчество Никколо Макиавелли в оценке русских мыслителей и исследователей / сост. В.В. Сапов. СПб.: РХГИ, 2002. Т. 1. С. 447–491. (Русский путь)
- Руднев 2015 – *Руднев Ю.В.* Никколо Макиавелли и «тайное» знание эпохи Возрождения: Как государь может «уподобиться» льву и лисе? // Политика: Анализ. Хроника. Прогноз. 2015. № 2 (77). С. 80–97.
- Тогоева 2021 – *Тогоева О.И.* Миниатюры правового содержания во французских хрониках XIV–XV вв.: между иллюстрацией и текстом // Люди и тексты: Исторический альманах. М.: Ин-т всеобщей истории РАН, 2021. Вып. 14. С. 112–137.
- Тогоева 2022 – *Тогоева О.И.* «Истинная правда»: Языки средневекового правосудия. М.: АСТ, 2022. 400 с.
- Agrimi, Crisciani 1993 – *Agrimi J., Crisciani C.* Savoir médical et anthropologie religieuse. Les représentations et les fonction de la *vetula* (XIII^e – XV^e siècles) // Annales. Economies. Sociétés. Civilisations. 1993. No. 5. P. 1281–1308.
- Bellon-Méguelle 2009 – *Bellon-Méguelle H.* Mourir de laide mort despite. L’empoisonnement d’Alexandre dans la littérature française medieval // Cahiers de recherches médiévales et humanistes. 2009. Vol. 17. P. 141–160.
- Bodin 1988 – *Bodin J.* De la démonomanie des sorciers. Hildesheim: Olm, 1988. 478 p.
- Cameron 1978 – *Cameron K.* Henri III, a maligned or malignant King? Aspects of the satirical Iconography of Henri de Valois. Exeter: University of Exeter, 1978. 195 p.
- Crawford 2003 – *Crawford K.B.* Love, sodomy, and scandal. Controlling the sexual reputation of Henry III // Journal of the History of Sexuality. 2003. Vol. 12. No. 4. P. 513–542.
- Davis 1980 – *Davis N.Z.* Les cultures du peuple: savoirs, rituels et résistances au XVI^e siècle. P.: Aubier-Montaigne, 1980. 444 p.
- Gaullier-Bougassas 2002 – *Gaullier-Bougassas C.* Alexander and Aristotle in the French Alexander romances // The Medieval French Alexander / ed. by D. Maddox, S. Sturm-Maddox. N.Y.: State University of New York, 2002. P. 57–73.
- Morel 2007 – *Morel B.* Une iconographie de la répression judiciaire. Le châtiment dans l’enluminure en France du XIII^e au XV^e siècle. P.: Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2007. 450 p.
- Poirier 2017 – *Poirier G.* Le témoignage dans les libelles et les pamphlets politiques contre Henri III // “Des bruits courent”: rumeurs et propagande au temps des Valois / éd. par L. Vaillancourt. P.: Hermann, 2017. P. 235–247.
- Sansy 2000 – *Sansy D.* Bestiaire des juifs, bestiaire du diable // Micrologus. Natura, scienze e società medievali. 2000. Vol. 8. P. 561–579.
- Thomas 2012 – *Thomas E.J.* The “second Jezebel”: representations of the sixth-century Queen Brunhild. Glasgow: University of Glasgow, 2012. 226 p.
- Yardeni 1992 – *Yardeni M.* Henri III sorcier // Henri III et son temps / études réunies par R. Sauzet. P.: Vrin, 1992. P. 57–66.

References

- Agrimi, J. and Crisciani, C. (1993), "Savoir médical et anthropologie religieuse. Les représentations et les fonction de la *vetula* (XIII^e – XV^e siècles)", *Annales. Economies. Sociétés. Civilisations*, no. 5, pp. 1281–1308.
- Bellon-Méguelle, H. (2009), "Mourir de *laide mort despite*. L'empoisonnement d'Alexandre dans la littérature française médiévale", *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 17, pp. 141–160.
- Bodin, J. (1988), *De la démonomanie des sorciers*, Olm, Hildesheim, Germany.
- Cameron, K. (1978), *Henri III, a maligned or malignant King? Aspects of the satirical iconography of Henri de Valois*, University of Exeter, Exeter, UK.
- Collard, F. (2010), *Istoriya otraclenii: Vlast' i yady: ot antichnosti do nashikh dnei* [The history of poisoning. Power and poisons from Antiquity to the present day], Tekst, Moscow, Russia. (*Kratkii kurs*)
- Crawford, K.B. (2003), "Love, sodomy, and scandal. Controlling the sexual reputation of Henry III", *Journal of the History of Sexuality*, vol. 12, no. 4, pp. 513–542.
- Davis, N.Z. (1980), *Les cultures du peuple: savoirs, rituels et résistances au XVI^e siècle*, Aubier-Montaigne, Paris, France.
- Dumezil, B. (2012), *Koroleva Brungil'da* [Queen Brunhilde], Evraziya, Saint Petersburg, Russia.
- Gaullier-Bougassas, C. (2002), "Alexander and Aristotle in the French Alexander romances", in Maddox, D. and Sturm-Maddox, S., eds., *The Medieval French Alexander*, State University of New York, New York, USA, pp. 57–73.
- Kopelev, D.N. (2016), "Creation of the enemy: the murder in Blois and the desacralization of King Henry III", *Religiya, tserkov', obshchestvo*, iss. 5, pp. 158–197.
- Maksimovskii, V.N. (2002), "Machiavelli's ideas of dictatorship", in Sapov, V.V., ed., *Nikkolo Makiavelli: pro et contra: Lichnost' i tvorchestvo Nikkolo Makiavelli v otsenke russkikh myslitelei i issledovatelei* [Niccolo Machiavelli: pro et contra. The personality and creative work of Niccolo Machiavelli in the assessment of Russian thinkers and researchers], RKhGI, Saint Petersburg, Russia, vol. 1, pp. 447–491. (*Russkii put'*)
- Morel, B. (2007), *Une iconographie de la répression judiciaire. Le châtimeut dans l'enluminure en France du XIII^e au XV^e siècle*, Editions du Comité des travaux historiques et scientifiques, Paris, France.
- Poirier, G. (2017), "Le témoignage dans les libelles et les pamphlets politiques contre Henri III", in Vaillancourt, L. ed., *"Des bruits courent": rumeurs et propagande au temps des Valois*, Hermann, Paris, France, pp. 235–247.
- Rudnev, Yu.V. (2015), "Niccolo Machiavelli and the 'secret' knowledge of the Renaissance. How can a sovereign 'become like' a lion and a fox?", *Politiya: Analiz. Khronika. Prognoz*, vol. 77, no. 2, pp. 80–97.
- Sansy, D. (2000), "Bestiaire des juifs, bestiaire du Diable", *Micrologus. Natura, scienze e società medievali*, vol. 8, pp. 561–579.
- Thomas, E.J. (2012), *The "second Jezebel": representations of the sixth-century Queen Brunhild*, University of Glasgow, Glasgow, UK.

- Togoeva, O.I. (2021), “Miniatures of legal content in French chronicles of the 14th – 15th centuries. Between the illustration and the text”, in *Lyudi i teksty: Istoricheskii al'manakh* [People and texts. Historical almanac], iss. 14, Institut vseobshchei istorii RAN, Moscow, Russia, pp. 112–137.
- Togoeva, O.I. (2022), “*Istinnaya Pravda*”: *Yazyki srednevekovogo pravosudiya* [“The veritable truth”. Languages of medieval justice], AST, Moscow, Russia.
- Yardeni, M. (1992), “Henri III sorcier”, in Sauzet, R., ed., *Henri III et son temps*, Vrin, Paris, France, pp. 57–66.

Информация об авторе

Ольга И. Тогоева, доктор исторических наук, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Россия; 119334, Россия, Москва, Ленинский пр-кт, д. 32а; togoeva@yandex.ru

Information about the author

Olga I. Togoeva, Dr. of Sci. (History), Institute of World History of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; 32a, Leninsky Av., Moscow, Russia, 119334; togoeva@yandex.ru

Дьявол в Эдеме?
Споры об интерпретации левой створки
«Сада земных наслаждений» Иеронима Босха

Михаил Р. Майзульс

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

Аннотация. Статья посвящена интерпретации самого загадочного из триптихов Иеронима Босха – «Сада земных наслаждений» (ок. 1490–1505), в особенности его левой створки. Она представляет Эдем и взгляд, который первый мужчина бросает на первую женщину. Автор показывает, в чем иконография этой сцены отличается от конвенций того времени, и как нидерландский художник вводит тему зла, понижающего природу и человека, не изображая ни низвержение падших ангелов, ни искушение Адама и Евы. Особое внимание уделено желтой антропоморфной скале, которая, вероятно, символизирует дьявольское присутствие в земном раю. Для того чтобы проанализировать этот двойственный образ, автор обращается к традиции антропоморфных пейзажей, ставших популярными в XVI в., и их анализу, предложенному недавно Мишелем Вимансом. Последняя часть статьи посвящена визуальным переключкам, которые Босх вводит между раем и адом (Источник жизни / Человек дерево, скала-лицо / фонарь и нож и т. д.). Автор показывает, как мастер из Хертогенбоса трансформирует привычные в его времена сюжеты и иконографические мотивы, играя со зрителем в узнавание / неузнавание.

Ключевые слова: Иероним Босх, «Сад земных наслаждений», триптих, крипто-образ, демонология

Для цитирования: Майзульс М.Р. Дьявол в Эдеме? Споры об интерпретации левой створки «Сада земных наслаждений» Иеронима Босха // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 1. С. 46–61. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-46-61

The devil in paradise?
Interpreting the left panel of Bosch's
Garden of Earthly Delights

Mikhail R. Maizuls

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

Abstract. The article deals with the interpretation of Hieronymus Bosch's most enigmatic triptych, *The Garden of Earthly Delights* (c. 1490–1505), with particular emphasis on its left panel. It depicts Eden and the moment when the first man gazes upon the first woman. The author shows how the iconography of the scene differs from the conventions of the time, and how the Dutch artist introduces the theme of evil permeating nature and humanity without depicting either the Fall of the angels or the Temptation of Adam and Eve. Special attention is given to the yellow anthropomorphic rock, which probably symbolizes the diabolic presence in the earthly paradise. To elucidate such ambiguous motif, the study engages with the tradition of anthropomorphic landscapes that flourished in the sixteenth century and draws upon Michel Weemans's recent theoretical framework. The article concludes by tracing visual correspondences between paradise and hell – such as the Fountain of Life and the Tree-Man, or the rock-face and the lantern with the knife etc. The author shows how a master from Hertogenbosch transforms the familiar narratives and iconographic motifs of his time, playing with the viewer's recognition or non-recognition.

Keywords: Hieronymus Bosch, *The Garden of Earthly Delights*, triptych, double crypto-image, demonology

For citation: Maizuls, M.R. (2026), "The devil in paradise? Interpreting the left panel of Bosch's *Garden of Earthly Delights*", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 1, pp. 46–61, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-46-61

«Сад земных наслаждений» (ок. 1490–1505 гг.) – самый загадочный из триптихов Иеронима Босха, герменевтический вызов, образ, породивший беспрецедентно широкий круг интерпретаций¹. На одном краю спектра находятся толкования *in bono*. Они предполагают, что центральная панель, где обнаженные мужчины и женщины предаются чувственным радостям в пространстве, похожем

¹ Madrid. Museo Nacional del Prado. № P02048. См.: [Belting 2005; Glum 2007; Falkenburg 2011; Koerner 2016, pp. 106–133; Carroll 2022]. См. также: *Ilsink M. et al.* Hieronymus Bosch. Painter and Draughtsman. Catalogue raisonné. New Haven: Yale University Press, 2016. P. 198–215.

на сад, представляет идеальный мир безгрешной любви и изобилия, золотой век – радостное детство человечества или утопию-фантазию: образ того, как сложилась бы судьба людей, если бы их предки, Адам и Ева, не совершили грехопадение. Таким трактовкам противостоят толкования *in malo*, которые звучат более убедительно. Они исходят из того, что на центральной панели изображен конкретный момент библейской истории – потомки Адама и Евы грешат, не зная, что вскоре их ждет кара – всемирный потоп, или гораздо вероятнее, что перед нами вневременная аллегория – образ людского рода в плену у сладострастия, которое ведет к загробному осуждению: из Эдема (левая створка) в ад (створка правая).

Центральная панель триптиха, созданного Босхом, – иконографический уникум, но и боковые створки включают множество «аномалий». Не только по сравнению с образами спасения и осуждения, которые на исходе Средневековья писали другие художники, но и в контексте остальных триптихов, написанных мастером из Хертогенбоса. Один из ключей к интерпретации «Сада» – вопрос о том, как он выстроил пространство Эдема и что его природа говорит о прорастании в мире зла и о судьбе человека после грехопадения. На этих вопросах я хотел бы остановиться в этой краткой статье.

Эдемские хищники: смерть до грехопадения

Босх писал райский сад не раз. На левых створках «Страшного суда» (ок. 1500–1505) и «Воза сена» (ок. 1510–1516) он изобразил весь привычный цикл событий: от низвержения падших ангелов (т. е. вхождения в мир зла) к сотворению Евы, грехопадению первых людей и их изгнанию из Эдема². В «Саде земных наслаждений» ни одного из этих событий не показано. Левая створка тоже являет взору земной рай, но вся история человека ограничивается одним эпизодом – так называемым браком Адама и Евы. Господь представляет проснувшемуся Адаму его жену. Первый мужчина бросает (полный вожделения) взгляд на первую женщину [Koeniger 2016, pp. 197–198]³. Никаких эпизодов, в которых действуют падшие ангелы, тут нет. Однако сама структура эдемского пейзажа (причудливая форма гор) и в еще большей степени его фауна (необычное изобилие рептилий и гибридов) давно подводят исследователей к

² *Il sink M. et al. Op. cit.*

³ «Брак» первых людей регулярно появлялся в позднесредневековой иконографии, но Босх придал сцене несколько необычных деталей (поза Адама, который только что пробудился и еще не поднялся на ноги, и т. д.).

мысли о том, что Босх и здесь говорит о проникновении зла в природу и человека, но не буквально, а иносказательно – через игру ассоциаций и недосказанностей⁴.

Одна из главных иконографических «аномалий» состоит в том, что грехопадение как будто еще не случилось (по крайней мере, Босх его не показывает), а смерть уже вошла в земной рай. Одни животные охотятся на других. На заднем плане, над жирафом, лев вгрызается в тело косули, а рядом кабаниха с пятью поросятами преследует существо, похожее на дракона. Что важнее, три сцены охоты помещены прямо на передний план – перед Адамом и Евой. Со стороны Адама пятнистый кот (пантера?) тащит в зубах грызуна или крупную ящерицу, а ниже две птицы раздирают на части лягушку. Еще одну лягушку заглатывает птица с хохолком, изображенная со стороны Евы⁵.

Вопрос о том, убивали ли звери друг друга еще до грехопадения Адама и Евы, порой обсуждался средневековыми богословами. Церковь учила, что в Эдеме первые люди были обнажены и не ели плоти других существ. Те были созданы для человека (Быт. 2:18), но оставались его компаньонами, а не жертвами. Люди стали одеваться в шкуры и для этого убивать животных только после изгнания из рая (Быт. 3:21), а мясо начали есть и вовсе после потопа (Быт. 9:2–3) [Baschet, Bonne, Dittmar 2012, pp. 101–103]. Но пожирали ли хищники дичь еще до того, как человек послушался Бога? Когда появились ядовитые животные – тоже после грехопадения или до него [Koldeweij, Vandenbroeck 2001, pp. 64–65; Glum 2007, p. 419; Carroll 2022, pp. 61–62]?

На некоторых изображениях сцены, где еще невинный Адам дает имена животным и птицам (Быт. 2:19), в средневековых bestiариях сова или кошка может держать в лапах мышь⁶. Откроем «Нюрнбергскую хронику» (1493) Гартмана Шеделя. Ее иконогра-

⁴ В частности стоит обратить внимание на птицу с тремя головами и хвостом, похожим узором на павлиний, которую Босх изобразил перед фигурой Творца. В средневековой иконографии красующийся павлин часто олицетворял гордыню, однако его переливчатое оперение обеспечивало ему и противоположную роль – символа вечности и спасения, обитателя Эдема. Здесь это существо, вероятно, служит негативным двойником привычной райской птицы, своего рода пародией на Троицу.

⁵ На левой створке «Страшного суда» Босх тоже изобразил льва, пожирающего косулю. Что важно, на том же уровне справа ангел изгоняет согрешивших Адама и Еву из земного рая. Смерть входит в мир.

⁶ См., например, сову в английском bestiарии (*Northumberland Bestiary*), созданном ок. 1250–1260 гг. (Los Angeles. The J. Paul Getty Museum. Ms. 100 <2007.16>. Fol. 5v).

фия, как известно, повлияла на некоторые из элементов «Сада». На гравюре, представляющей пятый день творения, сова атакует другую птицу поменьше⁷. Как видим, у сцен охоты, которые Босх изобразил в Эдеме, были редкие предшественники. Однако в таких сюжетах присутствие добычи можно считать атрибутом хищников, который напоминает об их натуре и помогает отличить кошку от других небольших животных, а сову – от нехищных птиц. В целом в позднесредневековой иконографии земного рая отношения животных между собой были столь же благостны, как между ними и человеком⁸. Мне не известно ни одного образа Эдема, где присутствие смерти было бы настолько заметным, как в «Саду земных наслаждений». Более того, у Босха ключевые сцены пожирания изображены прямо перед Творцом, который представляет проснувшегося Адаму его жену Еву. Присутствие смерти на переднем плане беспрецедентно и явно соотносено с тем, что происходит между первыми людьми. Взгляд Адама на Еву открывает историю вождения, которая продолжится на центральной панели триптиха.

Скала-лицо: полюс демонического

На правом краю Эдема, на стыке с центральной панелью, на том же уровне, на каком расположен розовый Источник жизни (Быт. 2:6; Пс. 35:7–10; Откр. 22:1), Босх изобразил желтую скалу, к которой я предлагаю внимательно присмотреться (ил. 1). На ее вершине растет финиковая пальма. Слева от нее – деревце с красными плодами. Со ствола пальмы сползает черная змея, справа по скале лезет черная рептилия [Glum 2007, pp. 438–444; Carroll 2022, pp. 55, 62]⁹. Это дерево расположено не в центре, а на периферии земного рая. Тем не менее я рискну предположить, что оно по замыслу Босха отсылает к привычной иконографии искушения

⁷ Hartman Schedel. *Liber chronicarum*. Nuremberg: Anton Koberger, 1493. Fol. 4v. См.: [Carroll 2022, p. 62, fig. 49].

⁸ См. миниатюру из нидерландской рукописи (ок. 1475–1500) «Иудейских древностей» Иосифа Флавия, которую часто приводят как параллель к иконографии «Сада» (Paris. Bibliothèque nationale de France. Ms. Français 11. Fol. 3v) [Falkenburg 2011, p. 119, fig. 106; Carroll 2022, p. 56, fig. 67].

⁹ Облик этого дерева, видимо, был заимствован Босхом из изображения Эдема в «Нюрнбергской хронике» Гартмана Шеделя [Carroll 2022, fig. 66], но там роль Древа познания играет дерево с красными плодами, пальма расположена за спиной Адама, а спиной Евы изображено драконово дерево (у Босха оно – за Адамом) и Источник жизни.

Адама и Евы. Змей движется не вверх, а вниз. Первых людей рядом нет. Но поскольку само грехопадение нигде не показано, его последствия предстают на центральной панели, а наказание за пороки – на правой створке триптиха, вероятно, что Босх запускает цепочку ассоциаций: от древа и змея – к ослушанию и призывает зрителя вспомнить неизобразенное (ил. 1).

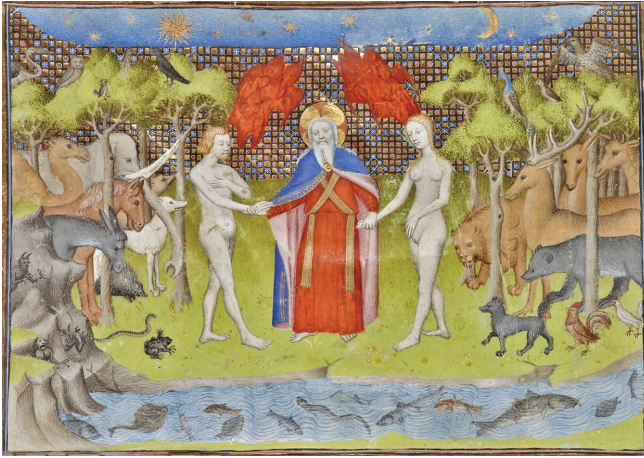


*Ил. 1. Антропоморфная скала.
Фрагмент «Сада земных наслаждений»
Madrid. Museo Nacional del Prado.
№ P02048*

Форма скалы напоминает человеческий профиль – с острым развернутым влево носом. На месте, где мог бы находиться глаз, сидит черное многоногое существо с длинным хвостом и белым панцирем, из которого растут два рога. Его тонкие ножки служат этому «глазу» ресницами. На правой стороне скалы расположена темная пещера. В ее сторону устремляются черные «гады» (в том числе существо о трех головах), выползающие из водоема, расположенного посреди земного рая. Рейндерт Фалькенбург и Джозеф Лео Кёрнер видят в этих рептилиях и гибридах не просто творения Бога, а знаки того, что зло (сам дьявол или вожделение, которое зажглось во взоре Адама) трансформирует сотворенный порядок природы [Falkenburg 2011, pp. 119–126; Koerner 2016, p. 202]; см. альтернативное, натурфилософское, толкование: [Carroll 2022, p. 58].

Я хотел бы обратить внимание на то, что и до Босха среди обитателей Эдема порой появлялись силы тьмы. В одной из парижских рукописей (ок. 1410) «Иудейских древностей» Иосифа Флавия, как и в «Саде» у Босха, изображен брак Адама и Евы. По обе стороны

от первых людей, чьи руки соединяет Господь, выстроились животные. За спиной Адама перед слоном, верблюдом, конем, ослом и дикобразом от темной скалы отползают змея и жаба. Само по себе это ни о чем не говорит – рептилии и прочие «гады» были созданы вместе с остальными обитателями Земли и свидетельствуют о разнообразии творения. Но важно, что из расщелин рядом высовываются темные зооморфные создания с рогами и когтями – типичные для позднесредневековой иконографии демоны, совсем не похожие на остальных животных (ил. 2).

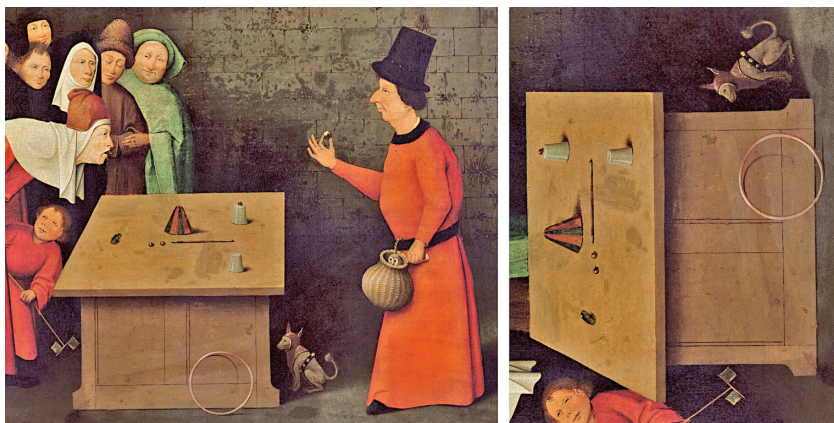


Ил. 2. Адам и Ева в райском саду.

Миниатюра из «Иудейских древностей», ок. 1410 г.
Paris. Bibliothèque nationale de France. Ms. Français 6446. Fol. 3v.

В «Саде» группа из скалы с дровом и змеем, а также движущихся к ней рептилий и гибридов выглядит как полюс демонического. Но как доказать, что сходство желтых камней с острым профилем неслучайно и значимо для интерпретации всего триптиха? Начнем с того, что в нидерландском искусстве первой половины XVI в. антропоморфные пейзажи или предметы появлялись достаточно регулярно. Вспомним о небольшой работе, известной под названием «Фокусник» (ил. 3). Как сегодня полагают исследователи, она восходит к утраченному оригиналу Босха, но была написана кем-то из его учеников или подражателей [Hamburger 1984; Virole, Le Chanu 2002; Gertsman 2004, pp. 33–39; Gamboni 2014, pp. 71–86]¹⁰.

¹⁰ См. также: *Ilsink M. et al. Op. cit. P. 460–463.*



Ил. 3. Последователь Иеронима Босха.

Фокусник (фрагменты), ок. 1525 г.

Saint-Germain-en-Laye. Musée municipal. № 872.1.87

Эта загадочная картина породила серию конкурирующих интерпретаций. Помимо сатиры в адрес мошенничества и легковерия, в ней видят критику чувственного восприятия и превратного зрения, аллегорическое изображение некоего магического или еретического ритуала, а также пародию на мессу, где шарик наперсточника занимает место гостии. Каково бы ни было конкретное послание этой сцены, очевидно, что она предупреждает об опасности превратного зрения и (дьявольских) иллюзий.

Наперсточник только что исполнил свой трюк. На игровом столе расположены два металлических стаканчика и два шарика. Третий шарик лежит на одном из стаканов. Четвертый – в правой руке фокусника. На столе еще есть палочка и полосатая коническая шапка. Кроме того, там сидит лягушка, выпрыгнувшая изо рта главной жертвы обмана. Этот человек, которого иногда описывают как мужчину, а иногда – как женщину, извергает из рта еще одну лягушку.

Приглядитесь к столу, поверните изображение на 90 градусов против часовой стрелки, и вы увидите, что предметы, расположенные перед мошенником, образуют человеческое лицо. Два стакана играют роль глаз. Палочка, полосатый головной убор и два шарика служат носом с ноздрями. Лягушка, извергнутая из уст зачарованной жертвы, занимает место уст. Наконец, обруч соответствует уху. Наперсточник держит в правой руке один из шариков («зрачок» левого глаза). Тем самым он контролирует

«зрение» стола-лица. Это вполне логично: кем бы ни был главный антигерой (просто мошенником, ересиархом, дьяволом...), он выступает в роли повелителя иллюзий. Предупреждая об опасности обмана со стороны органов чувств, неизвестный последователь Босха антропоморфизует предметы, используемые фокусником, и сам создает убедительную иллюзию. Примечательно, что острый профиль наперсточника очень похож на «профиль», который в «Саде» образует желтая скала.

Как функционирует такой тип изображений с двойным дном? Чтобы ответить на этот вопрос, следует обратиться к аналитическому аппарату, разработанному Мишелем Вимансом в его книге, посвященной Герри мет де Блесу – фламандскому живописцу первой половины XVI в., и всей традиции антропоморфных пространств, которые стали популярны в европейском искусстве того периода [Weemans 2013].

Виманс различает два типа таких пейзажей. Первый содержит крипто-образ (*crypto-image*). В этом случае человеческое лицо, сформированное природными элементами, скрыто внутри обширного пространства. В качестве примера исследователь приводит картину мет де Блеса «Спящий торговец, ограбленный обезьянами», где желтая скала, торчащая из земли, может быть прочитана как нос, а расщелина под ней – как складка над верхней губой¹¹. Такой крипто-образ может восприниматься одновременно и как лицо, и как совокупность природных элементов – скал, пещер, деревьев и т. д. Чтобы зритель распознал скрытый антропоморфизм, художник вводит в пейзаж подсказки. Их задача – вызвать подозрение, что там нечто скрыто. Эту роль часто играет неожиданная регулярность элементов, контрастирующая с неправильными, как и бывает в природе, очертаниями остального ландшафта. Скрытое лицо такого типа можно описать как «слабое изображение». Его присутствие не воспринимается сразу, а от многих зрителей ускользает вовсе.

Второй тип антропоморфных пейзажей Виманс описывает как «двойной образ» (*image double*). В этом случае вся или почти вся сцена обладает антропоморфными чертами. Человеческая фигура не скрыта – она сразу предстает перед зрителем. Он видит то пейзаж (чаще всего холм или гору), то лицо. Последнее уже не является «слабым образом» внутри «сильного», но представляет собой синтез двух почти равноправных изображений. Каждый элемент пейзажа – природный или искусственный – соответствует

¹¹ Dresden. Gemäldegalerie Alte Meister. № 806 [Weemans 2013, pp. 171–174, fig. 90, 104].

конкретной части человеческого лица: например, нос образован башней, рот – мостом, глаза – двумя домами и т. д.¹²

Желтая скала, изображенная Босхом в «Саде», относится к первой категории – это крипто-образ, скрытый в масштабном пейзаже. На то, что в очертаниях желтой породы можно увидеть еще и лицо, указывает заостренная форма выступа-носа и тщательно выбранное положение насекомого-«глаза». Здесь скала-лицо, прорезанная черным провалом, в который устремляются рептилии, скорее всего, указывает на присутствие дьявола и в этой роли подменяет сцены низвержения падших ангелов и грехопадения Адама и Евы, которых на этом триптихе нет.

Похожую связку между природными формами и телами демонов можно найти у Босха в другом райском саду – на левой створке «Воза сена». Здесь центр Эдема занимает не Источник жизни – пример типично босхианской «биоархитектуры», как в «Саде», а скала сложной, но в целом естественной формы. Ее вершина увенчана синим острым наростом. Эта (растительная или животная?) форма напоминает коготь и переключается с хвостами ангелов-мятежников, которые со всех сторон трансформируются в насекомовидных демонов и падают с небес на землю [Weemans 2013, p. 175, fig. 105]. Природа прорастает злом – в «Возе сена» этот процесс показан прямо, в «Саде земных наслаждений» – завуалировано.

Трансформации форм: от рая к аду

Чтобы точнее интерпретировать послание «Сада», следует обратить особое внимание на переключки (ассоциации и оппозиции) между формами и цветами элементов, которые Босх расставил по всему открытому триптиху. Некоторые из них хорошо известны исследователям, другие до сих пор не привлекали внимания. Одни заметить легко, другие почти незаметны, но достаточно многочисленны, чтобы счесть их не случайными совпадениями, а «направляющими» интерпретации.

Начнем с того, что пространства, изображенные на левой створке, центральной панели и правой створке «Сада», объединены общей линией горизонта [Jacobs 2018, p. 204]. Голубые горы земного рая переходят в такие же дали в бескрайнем «саду», который к нему примыкает, а они продолжают скалами ада, где во тьме

¹² В качестве примера такого «двойного образа» можно привести скалу-монаха из «Аллегии иконоборчества» (ок. 1566–1570 гг.) Маркуса Герардса Старшего.

пылает пламя. Однако ниже состыковка левой створки и центральной панели оказывается не полной, а частичной [Jacobs 2000, pp. 1039–1040]. Это лучше всего заметно на примере водоемов. Например, в самом низу Эдема на стыке с центральной панелью изображен темный пруд с рептилиями и гибридами, о которых я еще скажу. Он утыкается в правый край своей створки, но за ней, на центральной панели, остается без продолжения. Между тремя частями открытого триптиха существует и континуум, и разрыв. Такой метод соединения разных пространств не был изобретен Босхом и регулярно использовался нидерландскими художниками XV – начала XVI в. [Jacobs 2018, pp. 113–121, 125].

Историки часто упоминают параллель между двумя необычными биологическими конструкциями: Источником жизни, расположенным в центре Эдема, посреди голубого озера, и Человеком-деревом, помещенным на том же уровне почти в центре ада – в водоеме черном и замерзшем. Но есть и другие переключки, на которых я хотел бы остановиться. В правом нижнем углу земного рая, в темном водоеме, изображен «морской монах» – с рыбьим телом, человеческим торсом и птичьим, похожим на утиный клювом. В его руках – книга (как подразумевается, псалтирь или breviарий?). В правом нижнем углу ада находится сцена, где свинья в монашеском уборе лезет с поцелуями к мужчине, у которого на коленях лежит хартия с вислой печатью. Перед ним стоит демон в доспехах, который протягивает ему перо и чернильницу. Эта парочка явно вымогает у него подпись на документе или напоминает о каких-то сделках, которые он греховно совершал при жизни. За свиньей стоит человек со значком вестника и двумя запечатанными документами [Belting 2005, p. 44; Glum 2007, pp. 405–408]. Важно, что книга в руках «морского монаха» и хартии, принесенные демонами-клириками, помещены на одном уровне, у правого края своих створок. «Текстуальные» элементы ада продолжают то, что началось в Эдеме, и, вероятно, превращают визуальную виньетку в инструмент критики пороков духовенства или неких церковных практик.

Скала-профиль из Эдема, о которой я писал выше, также находит композиционный эквивалент в аду. На том же уровне у правого края преисподней расположена группа, состоящая из огромных предметов: горшка, ножа, фонаря и розового диска, на котором семь демонических псов атакуют рыцаря. Он держит в руке чашу для евхаристии, а рядом лежит гостия (этот грешник – то ли церковный вор, то ли святотатец). Внутри огромного фонаря и за ним собралась толпа обнаженных воинов в шлемах, а над ними поднимаются копыта и крюки. Сам фонарь, вероятно, заимствован из

иконографии предательства Иуды. В ней один из иудейских стражников, пришедших в Гефсиманский сад, чтобы арестовать Христа, как правило держит такой светильник, а значительную часть сцены заполняют воинские шлемы (ил. 4).



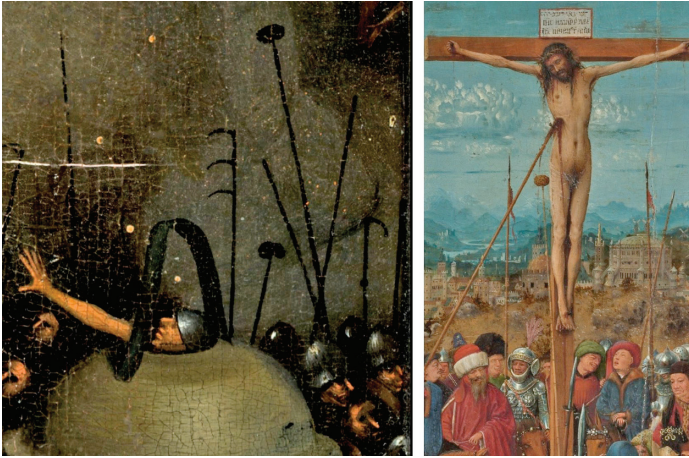
Ил. 4. Слева: фрагмент «Сада земных наслаждений».

Справа: Предательство Иуды.

Миниатюра из парижской рукописи «Цвета историй»
Жана Манселя, вторая половина XV в.

Paris. Bibliothèque nationale de France. Ms. Français 56. Fol. 46

Разумеется, не все фонари, какие мы встречаем на позднесредневековых изображениях, напоминают о Страстях Христовых. Однако тут есть еще одна малозаметная, но важная параллель. Над фонарем и вооруженной толпой Босх изобразил два копья или шеста, наверху которых закреплены некие округлые предметы. Их форма достаточно специфична и подсказывает, что они заимствованы из иконографии Распятия и отсылают к фигуре Стефатона – воина, который протянул умирающему Иисусу губку, пропитанную уксусом. Изначально, видимо, имелась в виду *posca* – привычный напиток римских легионеров и простолюдья, смесь воды с винным уксусом. Тем не менее, в средневековых текстах этот жест однозначно интерпретировался *in malo* – как последнее издевательство над страдающим Спасителем [Jordan 1987]. Еле заметные предметы, которые Босх изобразил рядом с фонарем, – это такие же губки, только перенесенные с Голгофы в преисподнюю (ил. 5).



*Ил. 5. Слева: фрагмент «Сада земных наслаждений».
Справа: Ян ван Эйк. Распятие (фрагмент), ок. 1436–1438 гг.
New York. The Metropolitan Museum of Art, № 33.92ab*

Положение, размер и диагональный наклон громадного ножа, который помещен в аду под фонарем, точно соответствуют очертаниям «носа» антропоморфной скалы, расположенной на том же уровне в Эдеме (ил. 6)¹³. Возможно, Босх хотел изобразить наказание римлян и иудеев, истязавших и распявших Спасителя. Более вероятно, что он использовал узнаваемые элементы из иконографии Страстей для того, чтобы представить грехи, совершаемые людьми, как новую муку, причиняемую Господу, или чтобы показать, как грех прорастает из повседневных практик. Самые обычные предметы становятся его орудиями и потому в аду превращаются в инструменты наказания.

¹³ Аналогичная переключка есть и в «Возе сена». На центральной панели двое грешников рвутся к лестнице, ведущей на вершину стога, олицетворяющего мирские блага и вождения. На правой, адской, створке на том же уровне и под тем же углом изображена лестница, по которой демон поднимает материалы на башню, строящуюся из человеческих грехов.



*Ил. 6. «Сад земных наслаждений»:
одна из переключек между Эдемом и адом
Madrid. Museo Nacional del Prado. № P02048*

Роль отсылок к Страстям в аду Босха – сюжет для отдельной статьи. Здесь я ограничусь несколькими гипотезами, связанными с логикой отношений между Эдемом и преисподней. Структура пространства и фауна райского сада, в котором начинается история человеческих наслаждений, существенно отличаются от иконографических конвенций того времени. На левых створках «Воза сена» и «Страшного суда» Босх поместил ад с полной историей зла, входящего в мир и в человека: от низвержения падших ангелов до изгнания Адама и Евы из Эдема. В «Саде земных наслаждений» он сосредоточился на теме «брака» первых людей, которая тоже была известна в книжной миниатюре как самостоятельный сюжет. Однако, отказавшись от прямого изображения падших ангелов и змея-искусителя, он все равно говорит о них – через зловещие трансформации природы, а также изобилие рептилий и гибридов, напоминающих привычные в те времена фигуры демонов. Еще важнее, что Босх ввел в свой триптих серию переключек между земным раем, в который уже вошла смерть, и преисподней. Они ведут взгляд зрителя от левой створки к центральной панели, а от нее – к правой створке и показывают, как зло прорастает в истории и природе человека.

Литература

- Baschet, Bonne, Dittmar 2012 – *Baschet J., Bonne J.-Cl., Dittmar P.-O.* Le monde roman: Par-delà le bien et le mal. P.: Arkhê, 2012. 288 p.
- Belting 2005 – *Belting H.* Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights. Munich: Prestel, 2005. 125 p.
- Carroll 2022 – *Carroll M.D.* Hieronymus Bosch. Time and transformation in The Garden of Earthly Delights. New Haven: Yale University Press, 2022. 192 p.
- Falkenburg 2011 – *Falkenburg R.* The land of unlikeness. Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights. Zwolle: W Books, 2011. 320 p.
- Gamboni 2014 – *Gamboni A.* L'Escamoteur: économie de l'illusion, écologie de l'attention // Technologies de l'enchantement. Pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion / réd. Y. Cutton, A. Braitto. Grenoble: UGA Éditions, 2014. P. 71–86.
- Gertsman 2004 – *Gertsman E.* Illusion and deception. Construction of a proverb in Hieronymus Bosch's *The Conjuror* // Athanor. 2004. Vol. 22. P. 33–39.
- Glum 2007 – *Glum P.* The key to Bosch's *Garden of Earthly Delights*. Vol. 1. Tokyo: Chuo-Koron Bijutsu Shuppan, 2007. 516 p.
- Hamburger 1984 – *Hamburger J.* Bosch's *Conjuror*. An attack on magic and sacramental heresy // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. 1984. Iss. 14. No. 1. P. 4–23.
- Jacobs 2000 – *Jacobs L.F.* The triptychs of Hieronymus Bosch // The Sixteenth Century Journal. 2000. Vol. 31. No. 4. P. 1009–1041.
- Jacobs 2018 – *Jacobs L.F.* Thresholds and boundaries. Liminality in Netherlandish art (1385–1530). N.Y.: Routledge, 2018. 231 p.
- Jordan 1987 – *Jordan W.C.* The last tormentor of Christ. An image of the Jew in Ancient and Medieval exegesis, art, and drama // The Jewish Quarterly Review. 1987. Vol. 78. No. 1-2. P. 21–47.
- Koldewej, Vandenbroeck 2001 – Hieronymus Bosch. The complete paintings and drawings / ed. by J. Koldewej, P. Vandenbroeck. N.Y.: Harry N. Abrams, 2001. 208 p.
- Koerner 2016 – *Koerner J.L.* Bosch and Bruegel. From enemy painting to everyday life. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2016. 432 p.
- Virole, Le Chanu 2002 – Jérôme Bosch et l'Escamoteur / réd. A. Virole, P. Le Chanu P. P.: Somogy Editions d'Art, 2002. 64 p.
- Weemans 2013 – *Weemans M.* Herri met de Bles. Les ruses du paysage au temps de Bruegel et d'Erasmus. Paris: Hazan, 2013. 320 p.

References

- Baschet, J., Bonne, J.-Cl. and Dittmar, P.-O. (2012), *Le monde roman: Par-delà le bien et le mal*, Arkhê, Paris, France.
- Belting, H. (2005), *Hieronymus Bosch: Garden of Earthly Delights*, Prestel, Munich, Germany.

- Carroll, M.D. (2022), *Hieronymus Bosch. Time and transformation in The Garden of Earthly Delights*, Yale University Press, New Haven, USA.
- Falkenburg, R. (2011), *The land of unlikeness. Hieronymus Bosch, The Garden of Earthly Delights*, WBooks, Zwolle, Netherlands.
- Gamboni, A. (2014), "L'Escamoteur: économie de l'illusion, écologie de l'attention", in Citton, Y. and Braitto, A., eds., *Technologies de l'enchantement. Pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion*, UGA Éditions, Grenoble, France, pp. 71–86.
- Gertsman, E. (2004), "Illusion and deception. Construction of a proverb in Hieronymus Bosch's *The Conjuror*", *Athanon*, vol. 22, pp. 33–39.
- Glum, P. (2007), *The key to Bosch's Garden of Earthly Delights*, vol. 1, Chuo-Koron Bijutsu Shuppan, Tokyo, Japan.
- Hamburger, J. (1984), "Bosch's *Conjuror*. An attack on magic and sacramental heresy", *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, iss. 14, no. 1, pp. 4–23.
- Jacobs, L.F. (2000), "The triptychs of Hieronymus Bosch", *The Sixteenth Century Journal*, vol. 31, no. 4, pp. 1009–1041.
- Jacobs, L.F. (2018), *Thresholds and boundaries. Liminality in Netherlandish art (1385–1530)*, Routledge, New York, USA.
- Jordan, W.C. (1987), "The last tormentor of Christ. An image of the Jew in Ancient and Medieval exegesis, art, and drama", *The Jewish Quarterly Review*, vol. 78, no. 1-2, pp. 21–47.
- Koldeweij, J. and Vandenbroeck, P., eds. (2001), *Hieronymus Bosch The complete paintings and drawings*, Harry N. Abrams, New York, USA.
- Koerner, J.L. (2016), *Bosch and Bruegel. From enemy painting to everyday life*, Princeton University Press, Princeton, Oxford, USA.
- Virole, A. and Le Chanu, P., eds. (2002), *Jérôme Bosch et l'Escamoteur*, Somogy Editions d'Art, Paris, France.
- Weemans, M. (2013), *Herri met de Bles. Les ruses du paysage au temps de Bruegel et d'Erasmus*, Hazan, Paris, France.

Информация об авторе

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

Information about the author

Mikhail R. Maizuls, Cand. of Sci. (History), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; maizuls@gmail.com

Чудотворная икона Богоматери
из монастыря Саиднайи:
опыт мультиконфессионального почитания
сакрального образа (XII–XIV вв.)

Светлана И. Лучицкая
*Институт всеобщей истории РАН,
Москва, Россия, svetlana-luchitskaya@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются малоизученные аспекты средневекового культа иконы Богоматери из сирийского монастыря Саиднайи (около Дамаска). Специфика этой святыни заключается в мультиконфессиональном характере ее почитания. Подобные примеры не были редким явлением в Святой Земле, где христиане и мусульмане могли иметь общие сакральные историю и топографию. Исследователи, основываясь преимущественно на анализе западных источников, до недавнего времени подчеркивали то обстоятельство, что поклонение Богоматери в Саиднайе сближало представителей разных конфессий, которые разделяли общие взгляды на культ. Однако при ближайшем рассмотрении восточно-христианских и мусульманских источников оказывается, что каждая из конфессиональных групп почитала икону исходя из своих религиозных представлений, касающихся прежде всего отношения к догмату о Воплощении. В то время как западные христиане верили в «воплощение» Богоматери и рассматривали «воплощенное масло» и плоть как божественную субстанцию, восточные христиане не акцентировали этот аспект культа. Мусульмане же отвергали материальный характер почитания *ycona incarnata* и грубую трактовку идеи воплощения. При этом западные прелаты использовали опыт мультиконфессионального почитания образа Богоматери в своих целях, пытаясь убедить мусульман обратиться в христианство, вследствие чего на средневековом Западе возникла легенда о сарацине, обращенном в христианство под влиянием созерцания образа Богоматери.

Ключевые слова: средневековые изображения, сакральные образы, культ иконы Богоматери в Саиднайе

Для цитирования: Лучицкая С.И. Чудотворная икона Богоматери из монастыря Саиднайи: опыт мультиконфессионального почитания сакрального образа (XII–XIV вв.) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 1. С. 62–79. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-62-79

The miraculous icon of Our Lady of Saydnaya.
Multifaith worship of a sacred image
(12th – 14th centuries)

Svetlana I. Luchitskaya

*Institute of World History of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia, svetlana-luchitskaya@yandex.ru*

Abstract. The article considers the little-studied aspects of the medieval cult of the icon of Our Lady from the Syrian monastery of Saydnaya (near Damascus). The specifics of that shrine lies in the multi-confessional nature of its veneration. Such examples were not uncommon in the Holy Land, where Christians and Muslims may have shared a sacred history and topography. Researchers, primarily based on the analysis of Western sources, until recently emphasized the fact that the worship of Our Lady of Saydnaya brought together representatives of different confessions who shared common views on the cult. However, a closer look at Eastern Christian and Muslim sources reveals that each religious group venerated the icon based on its own religious concepts, primarily regarding the doctrine of the Incarnation. While Western Christians believed in the “incarnation” of the Mother of God and viewed the “incarnate oil” and flesh as divine substances, Eastern Christians did not emphasize that aspect of the cult. Muslims rejected the material nature of the worship of *icona incarnata* and the crude interpretation of the idea of incarnation. At the same time, Western prelates used the experience of multifaith veneration of the sacred image for their own purposes, attempting to persuade Muslims to convert to Christianity, which led to the creation of a legend in medieval Western Christianity about a Saracen who was converted to Christianity under the influence of contemplating the image of Our Lady.

Keywords: Medieval images, sacred images, cult of the icon of Our Lady of Saydnaya

For citation: Luchitskaya, S.I. (2026), “The miraculous icon of Our Lady of Saydnaya. Multifaith worship of a sacred image (12th – 14th centuries)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, pp. 62–79, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-62-79

В средневековых памятниках эпохи крестовых походов – хрониках и литературных произведениях, а также записках западноевропейских паломников XII–XIV вв. часто можно встретить рассказы об известной чудотворной иконе, хранившейся в сирийском монастыре Саиднайя. Наиболее подробно легенда о ее чудесах была передана французским поэтом Готье де Куэнси,

автором сочинения «Чудеса Богоматери»¹. В нем речь шла о некой жившей в пустыне Дамаска святой отшельнице, у которой останавливался монах из Константинополя во время паломничества в Иерусалим. Она умоляла своего гостя привезти ей образ Богоматери². Монах, поначалу забывший о своем обещании, все же после напоминания ему свыше приобретает икону (vv. 130–140) и покидает Святую Землю. Во время возвращения он проходит через ряд испытаний. По пути ему встречается свирепый лев, потом монах попадает в руки разбойников, чуть не погибает во время морской бури, но всякий раз икона защищает его (vv. 140–220). Он начинает осознавать, что должен непременно посетить святую, но при встрече отшельница не узнает давнего гостя. Посчитав свой долг выполненным, монах решает увезти икону домой, но, когда пытается выйти из храма, обнаруживает, что дверь не открывается³. Пораженный всеми этими ниспосланными свыше знаками, монах рассказывает отшельнице о своих приключениях, и оба решают хранить образ в местной церкви, окружив его всяческим почитанием. Через некоторое время изображение Богоматери обретает плоть, икона начинает мироточить: из ее груди сочится благоуханное масло, с помощью которого больные излечиваются от разных недугов⁴. Отшельница намеревается перенести чудотворный образ в более пышный храм и поручает сделать это священнику (vv. 440–456). Но стоило тому приблизиться к иконе, как он упал наземь, сраженный неизвестной болезнью, а через три дня скончался. С тех пор никто не решался потревожить икону Богоматери. Она продолжала источать благоуханное масло, за которым приходили паломники в надежде излечиться от своих недугов, и даже слепой султан Дамаска с ее помощью вернул себе зрение⁵.

¹ См. рассказ: *Le miracle Nostre Dame de Sardenay* // Gautier de Coincy. *Les miracles de la Sainte-Vierge* / publ. par M. l'abbé Poque. P.: Parmantier et Didron, 1857. Cols. 647–662.

² *Ibid.* Col. 652. V. 77–80: “Et por Dieu, et pro vostre ame, / Une ymage de Nostre Dame / De Jerusalem m'aportez”.

³ *Ibid.* Col. 656. V. 287–288: “Mais il ne puet pour nul poir / De la chapele l'uis voir...”.

⁴ *Ibid.* Col. 658. V. 398–402: “Car mout gramment ne tard amie / Qu'a süer prist la sainte ymage / Une liqueur qui maint malage / par la pais asoaja...”.

⁵ *Ibid.* Col. 660–661. V. 488–540. Этот рассказ об иконе передают многие средневековые источники, как восточные, так и западные. См., например: *Matthaeus Parisiensis. Chronica majora* / ed. by H.R. Luard. L.: Longman, 1874. Vol. 2. P. 486–488.

В сочинении Готье де Куэнси речь идет о существовавшем на самом деле культе Богоматери, который процветал в древнейшем христианском монастыре в Сирии в местечке Саиднайя. Святилище, в котором хранилась упоминаемая французским поэтом икона Богоматери, было известно уже в раннее Средневековье, но популярным центром паломничества оно становится лишь в XII в., когда чудотворный образ начинает привлекать толпы пилигримов, что и засвидетельствовано в источниках того времени – как западных, так и восточных.

История о «воплощенном образе» из Саиднайи явилась источником широко распространенной легенды о «сарацине, обратившемся в христианство под влиянием иконы Богоматери». Согласно этому преданию, некий сарацин приобрел христианский образ, который он очень почитал, но все же не был готов обратиться в христианство, так как отвергал догмат о Воплощении⁶. Он долго сомневался в этом таинстве и не мог понять, как Бог стал человеком. В один прекрасный день икона обрела плоть⁷. Пораженный произошедшим чудом, сарацин под влиянием созерцания сакрального образа перешел в христианство⁸. Эта история запечатлена в одной из иллюминированных рукописей литературного памятника «Чудеса Богоматери» (ил. 1).

Главная отличительная черта иконы заключается в том, что она была предметом почитания как христиан, в том числе арабоязычных, так и мусульман. Сам факт мультиконфессионального культа вызывал немалое удивление средневековых западных христиан, которые были склонны объяснять необычный феномен чудотворными свойствами иконы.

Саиднайя была не единственным святилищем в Святой Земле, привлекавшим представителей разных религий, но всего лишь одним из, возможно, самых известных подобных центров паломничества на Ближнем Востоке⁹. Однако этот пример мультиконфессионального почитания святыни, с нашей точки зрения, до сих пор недостаточно осмыслен. Икона Саиднайской Богоматери уже дав-

⁶ Текст под названием “Le miracle du Sarrazin qui aoura l’image de Nostre Dame” опубликован в кн.: Gautier de Coincy. Col. 505–512.

⁷ Ibid. Col. 505. V. 58: “Tout maintenant de cèle ymage / Voi naistre et sourdre li mamièles”.

⁸ Ibid. Col. 507. V. 71–72: “Li Sarrasins san demourance / guerpi sa foi et sa créance”.

⁹ Примеры такого рода – церковь Рождества Христова в Вифлееме, часовня Неопалимой Купины в монастыре св. Екатерины на Синае и др. См.: [Hamilton 2000, p. 210].

но изучается историками и искусствоведами, но преимущественно с точки зрения иконографии, ее чудотворных функций, а также сакрального пространства, в котором она существовала¹⁰. Мы же попытаемся узнать, по каким мотивам икону из Саиднай почитали христиане, как западные, так и восточные, и мусульмане.



Ил. 1. Готье де Куэнси.
 Чудеса Богоматери. РНБ. Fr.f., v. XIV, f. 9

Предварив наш анализ краткими сведениями о сакральном образе, мы в дальнейшем рассмотрим, как западно-христианские писатели XII–XIV вв. трактовали мультиконфессиональный культ и что именно они сообщают о «воплотившейся» иконе. Затем мы

¹⁰ См.: [Immerzeel 2007; Hunt 1991; Baraz 1995; Hamilton 2000; Kedar 2001; Tolan 2003; Bacci 2006]; *Raynaud G.* Le miracle de Sardesai // Romania. Recueil trimestriel consacre à l'étude des langues et littératures romanes. P.: F. Vieweg, 1882. Т. 11. P. 519–537; *Devos P.* Les premières versions occidentales de la légende de Saidnai // *Analecta Bollandiana.* 1947. Т. 65. P. 245–278. Исключение составляет статья Э. Гароси [Garosi 2015]. Промежуточный обзор источников и историографии см.: [Лучицкая 2021, с. 331–347].

попытаемся скорректировать нарисованную ими картину с помощью анализа сообщений других современных западным авторам – восточно-христианских и мусульманских – и на основе сведений из источников разного происхождения сделаем вывод о специфике этого необычного феномена.



*Ил. 2. Монастырь Саиднайи.
Wikimedia Commons*

Икона Богоматери из монастыря Саиднайи: краткие сведения

Монастырь Саиднайи, о котором рассказано в сочинении Готье де Куэнси, находится в 30 км от Дамаска и расположен на скале с видом на город (ил. 2). О его истории сохранилось крайне мало сведений, из-за постоянных перестроек храмового комплекса неизвестно, как он выглядел первоначально. Согласно местным легендам, монастырь существовал начиная с VI в., а его основание даже приписывали императору Юстиниану (Immerzeel 2007, p. 13; Garosi 2015, pp. 339–340).

В нем обреталась византийская икона из Константинополя¹¹, которую, как считается, действительно привезли в Саиднайю из

¹¹ О византийском происхождении иконы говорят как хроника «История Ираклия», так и приписываемый Мэтью Пэрису путеводитель 1244 г.

Иерусалима. Икона не сохранилась, и даже средневековые паломники оставили о ней достаточно скудные сообщения¹². На основе средневековых описаний Л.-Э. Хант отнесла ее к известному иконографическому типу – Галактотрофуса – изображениям Богоматери, кормящей грудью Младенца Христа [Hunt 1991, p. 119–121]. Хотя о ранней истории монастыря свидетельств чрезвычайно мало, но с XII–XIII вв., когда благодаря ее способности творить чудеса икона Богоматери становится широко известной далеко за пределами Святой Земли, а монастырь превращается в популярный центр паломничества западных и восточных христиан, появляется впечатляющее количество источников об этом святилище. В середине XIII в. чудотворный образ прославила старофранцузская поэма “Le Miracle de Sainte Marie de Sardesai”, познакомившая западных христиан с важной святыней¹³.

История монастыря и иконы тесно связана с деятельностью ордена храмовников. Сведения о чудотворной иконе и традиции ее почитания на христианском Западе получили широкое распространение благодаря тамплиерам. Вот пример. Известно, что в начале 1180-х гг. совершавший паломническое путешествие в Святую Землю Эмери Ле Брен, основатель цистерцианского аббатства Альтаво на юго-западе Франции, встретился в Иерусалиме с Готье де Маранжье – рыцарем из этого ордена. Тот по возвращении из мусульманского плена побывал в Саиднае и привез в Иерусалим

См.: *L'Estoire de Eracles Empereur et la conquete de la terre d'outremer* / éd. Le Comte A.-A. Beugnot, A. Langlois // *Recueil des Historiens des Croisades. Historiens Occidentaux*. P.: Imprimerie Royale, 1859. Т. 2. P. 513: “En cele table si estoit point l’image Nostre Dame Sainte Marie, et estoit entailliée sur le fust”; *Itinéraire de Londres à Jerusalem (attribué à Mattheu Paris)* // *Itinéraires à Jérusalem et descriptions de la Terre Sainte rédigés en français aux XIe, XIIe et XIIIe siècles* / éd. H. Michelant, G. Raynaud. Genève: Jules-Guillaume Fick, 1882. P. 131: “ei a une ymage peinte de Nostre Dame of sun enfant a ovre grezesche”.

¹² Как сообщает немецкий пилигрим XIII в. Людольф, уже в его время икона так почернела от поцелуев верующих, что изображение Девы было едва видно. *Ludolphus de Sudheim*. De itinere Terre Sancte / éd. G.A. Neumann // *Archives de l’Orient latin*. P.: Ernest Leroux, 1884. Т. 1884. P. 361: “tabula lignea, in qua ycona et imago beate Marie... est depicta, que nunc est osculis denigrata, quod vix ymago apparet fuisse”.

¹³ *Raynaud G.* Le miracle de Sardesai // *Romania...* P. 519–537; *Idem.* Le miracle de Sardesai // *Mélanges de philologie romane*. P.: Champion, 1913. P. 74–107. Именно эта поэма послужила основой для рассказа об иконе в «Чудесах Богоматери» Готье де Куэнси.

сосуд с целебным маслом, Эмери Ле Брен приобрел у храмовника часть драгоценной жидкости и поручил своему вассалу Ги де Ша привезти ее во Францию и познакомить местных монахов с ее чудодейственными свойствами¹⁴. Известно, что во время перемирий с мусульманами рыцари-храмовники доставляли сосуды с благоуханным маслом в свои конвенты на латинском Востоке, а также передавали эти реликвии паломникам, посещавшим Саиднайю с целью помолиться Богородице. Те же впоследствии распространяли приобретенные раритеты «в самых разных частях мира» (*in diversis mundi partibus*)¹⁵. Именно тамплиерам удалось наладить вывоз и торговлю ценных реликвий, и именно они способствовали расцвету культа Богородицы в Саиднайе. К XIV в. он настолько глубоко укоренился в Европе, что западные христиане продолжали посещать паломнический центр и после падения Акры в 1291 г. и даже после упразднения ордена храмовников в 1312 г.

Западно-христианские источники XII–XIV вв. о культе Богородицы в Саиднайе

Самое раннее и наиболее подробное описание образа Богородицы в западных источниках мы находим в сочинении Бурхарда Страсбургского – это его “*Itinerarium*”, дошедший до нас в составе «Славянской хроники» Арнольда Любекского. Бурхард на Восток отправил в 1175 г. император Фридрих Барбаросса с дипломатической миссией заключить мир с «королем Вавилона» (Саладином). Состоялась ли эта миссия или нет, неизвестно, но в своем донесении Бурхард нарисовал достаточно статичную картину жизни на Востоке, где мирно сосуществуют разные религии и конфессии¹⁶. Во время своего путешествия немецкий дипломат посетил в том числе монастырь в Саиднайе. Как он рассказывает, в стене храма за алтарем он обнаружил в обрамленном железной решеткой окне

¹⁴ См.: *Relatio Guidonis Chat de miraculo Beate Marie in Sardena* (ca 1186) // *Devos P. Les premières versions...* P. 273.

¹⁵ *Matthaeus Parisiensis. Op. cit. P. 487* “*Quem liquorem fratres Templi ad domos suas deferunt, cum inducias habent a paganis; ut peregrinis orationis gratia advenantibus inde distribuunt, qui honorem Dei Genetricis in diversis mundi partibus reverenter attolent*”.

¹⁶ Историки полагали, что поскольку Бурхард отправился в Святую Землю с целью вести переговоры с Саладином, то он стремился изобразить мирные отношения между христианским Западом и мусульманским Востоком. См.: [Tolan 2003. P. 185 ff.].

икону Богоматери. По его словам, «на этом образе когда-то было нарисовано изображение Богоматери, но ныне – о чудо! – оно обрело плоть (*incarnatum*) и беспрестанно источает благоуханное масло с запахом бальзама»¹⁷, и христиане, сарацины и евреи исцелялись при помощи этого масла от разных недугов¹⁸. Бурхард впервые отмечает, что «во время праздников Успения Богоматери и Ее Рождества – 15 августа и 8 сентября – все сарацины из этой округи приходят вместе с христианами к монастырю, к иконе, чтобы помолиться, и сарацины совершают там с великим пиететом свои обряды»¹⁹.

Рассказ Бурхарда дополнил немецкий хронист XII в. Альбериха Труафонтена. В его повествовании встречаются некоторые уже известные нам детали, переходящие из текста в текст: рассказ о монашке, которой некий паломник подарил образ Богоматери; знаменательная история о том, как изображение Девы Марии не пожелало перемещаться в бóльшую церковь и пр. И конечно, он говорит о благоуханном масле, источаемом «прекраснейшим изображением блаженной Девы» (*beate virginis*) и в доказательство его чудодейственных свойств сообщает, в частности, как некий мусульманский правитель, ослепнув, вернул себе зрение с помощью образа Богоматери²⁰. Как и Бурхард, Альберих Труафонтен упоминает о сарацинах, которые приходили в Саиднайю в праздники Успения и Рождества Богоматери и молились образу Девы в «соответствии со своими религиозными принципами» (*secundum legem suam*).

Изучая эти тексты, историки обращали внимание на тот факт, что к помощи саиднайской Богоматери прибегали представители разных конфессий, а в некоторых из пассажей даже видели намек на то, что мусульмане участвовали в культовых практиках наравне с христианами (Hamilton 2000; Kedar 2001; Tolan 2003). Однако

¹⁷ *Chronica Slavorum* // *Monumenta Germaniae Historica: Scriptorum* / ed. J.M. Lappenberg. Hannover: Hahn 1869. Т. 21. Р. 273.

¹⁸ Как выяснил Гастон Рейно, доска, на которой был написан образ, была сделана из кедра, который выделяет эфирное масло. Испаряясь, оно затвердевает и образует корку, которая воспринималась почитателями иконы как «плоть» Богоматери. См.: *Raynaud G. Le miracle de Sardenai* // *Mélanges de philologie romane*. P.: Champion, 1913. Р. 74–107.

¹⁹ *Chronica Slavorum*... Р. 274: “omnes Sarraceni illius provincie una cum christianis causa orandi confluent, et Sarraceni ceremonialia sua illuc offerunt cum maxima devotione”.

²⁰ *Chronicon* // *Monumenta Germaniae Historica: Scriptorum* / ed. V.P. Scheffer-Boichorst. Hannover: Hahn, 1874. Т. 21. Р. 342–343.

стоит более внимательно присмотреться к некоторым деталям сообщений хронистов. Примечательно, что, рассказывая о собраниях христиан и мусульман перед иконой из монастыря в Саиднайе, западноевропейские писатели уделяют основное внимание не столько чуду мироточения иконы, сколько чуду воплощения образа Богоматери, производившему на них огромное впечатление. Средневековые авторы подробно описывают *ycona incarnata*, трактуя чудо обретения плоти иконой в самом буквальном смысле. Немецкий пилигрим Титмар, который посетил Святую Землю в 1217 г., наглядно описывает процесс: «Ведь образ Богоматери стал испускать плоть из груди и покрываться плотью»²¹.

Согласно Титмару, во время церемонии почитания иконы капеллан тамплиеров по имени Фома (имя вряд ли случайное), дабы убедиться в реальности свершившегося чуда, потрогал воплотившийся сакральный образ пальцем²². Этот эпизод, был, видимо, важен для распространения легенды о чудесах, которые происходили у иконы Богоматери, потому что на него ссылается упомянутая поэма “Le Miracle de Sainte Marie de Sardenai”, имевшая широкое хождение в Европе²³.

Со временем легенда о воплощении образа Богоматери пополнилась новыми курьезными деталями. Тот же Титмар в другом пассаже своего *Peregrinatio* рассказывает, как некий рыцарь-храмовник, находившийся в тюрьме султана Дамаска, заметил, что масло от иконы в фиале, который он имел при себе, частично превратилось в плоть. Когда, разделив «воплощенное масло» (*oleum incarnatum*) в сосуде на верхнюю и нижнюю части, рыцарь попытался ножом соединить их, то, ко всеобщему удивлению, по-

²¹ Mag. Thietmari Peregrinatio / ed. J. C.M. Laurent. Hamburg: Theod. Theoph. Meissneri, 1847. P. 16: “Cepit autem Dei genitricis ymagi carnis mamillas paulatim emittere, carne uestiri”. О том же чуде сообщал позже и английский хронист Мэтью Пэрис в своей “Chronica majora”. По его словам, икона «чудесным образом стала покрываться плотью» от груди и ниже и источать миро. *Matthaeus Parisiensis*. Op. cit. P. 488: “Cœpit paulatim mamillas carnis emittere, et mirabiliter carne vestiri. Unde hucusque a mamillas deorsum carne videtur induta, a quo liquor incessanter distillat”.

²² Mag. Thietmari Peregrinatio. Op. cit. P. 17: “Nam ymago eadem, ut a fratribus testantibus, que uiderunt, scilicet a fratre Thoma, qui eciam eam digito palpauit, et aliis quam pluribus qui eam uiderunt, didicimus, a mamillas deorsum carne uidetur induta”.

²³ *Raynaud G.* Le miracle de Sardenai. P. 536. V. 349–351: “E la senti o ses deus mains, / Et plusors autre l’ont veü / Qui bien(en) devient estre creü”.

казались капельки крови²⁴. Этот эпизод описан как чудо, явленное иконой Богородицы в Саиднайе²⁵.

Легенда о «воплощении» сакрального образа, известная нам уже по сочинению Готье де Куэнси, встречается и в записках путешественника нач. XIV в. Людольфа Зюдгеймского. С одной стороны, он критически относится к простонародным рассказам о Саиднайской иконе²⁶, с другой – как и прочие авторы, достаточно грубо и зримо описывает чудо воплощения, сообщая, в частности, что целебное масло, которое источает образ Богородицы, превращается в молоко и даже в кровь, причем все эти реликвии помогают морякам защищаться от бурь²⁷.

В середине XIV в. рассказ немецкого пилигрима и других подтвердил английский путешественник Джон Мандевилль. В книге “*Voyages*” он вслед за своими предшественниками поведал о чудесах, свидетелями которых были паломники в Саиднайе. Прежде всего он упомянул о воплотившемся образе Богородицы (*l'ymage... qui se convert en char*), источавшем целебное масло, не преминув добавить, что со временем последнее превращалось в плоть и кровь Богородицы (*oile... devient sanc et char*), также почитаемые обычными верующими²⁸. Те же детали о культе в Саиднайе сообщает в своих записках и францисканский монах из Венеции Никколо да Поддживонси, посетивший монастырь вскоре после Мандевиля²⁹. Так или иначе во всех этих примерах воплощенное масло и плоть, покрывающая икону Богородицы, рассматривались как божественная субстанция и являлись объектом поклонения.

Рассмотренные выше несколько донесений западно-христианских хронистов и пилигримов свидетельствуют, во-первых, о том, что у иконы Богородицы действительно собирались не только

²⁴ Mag. Thietmari Peregrinatio. P. 17–18: “...et ut acie cultelli tetigit oleum...statim inde gutte sanguini effuxerunt”.

²⁵ Ibid. P. 18: “Sunt alia plura miracula que per ymaginem ...sancte... Marie operatur omnipotens Deus ».

²⁶ *Ludolphus de Sudheim*. Op. cit. P. 361: “Hec dicitur ycona incarnata, quod dicunt manillas carneas habuisse, ymo utique non est ita”.

²⁷ Ibid.

²⁸ *Jean de Mandeville*. *Le livre des merveilles du monde* / éd. C. Deluz. P.: CNRS, 2000. P. 256.

²⁹ *Libro d'Oltramare di fra Niccolò da Poggibonsi* / ed. A. Bacchi della Lega. Bologna: Presso Gaetano Romagnoli, 1881. T. 2. P. 19–21: “Dietro all'altare... finestra ferrata. e è fatta come carne la detta immagine, della quale esce olio molto santo, e virtudioso; e lo detto olio in capo di VII anni diventa carne; e io ne recai, a è buona a ogni infinità et a fortune di mare”.

христиане, но и исполнявшие там свои обряды мусульмане³⁰, и что, во-вторых, паломников и путешественников более всего вдохновлял особый аспект культа иконы, связанный с ее «воплощением». Видимо, речь идет о наиболее значимой черте культа Богоматери в Саиднайе. Судя по всему, легенда о «воплощении иконы» была чрезвычайно популярна среди западных христиан – фокусируясь на конкретных физических чертах чуда воплощения, она питала народные религиозные чувства. Потому неудивительно, что реликвии из монастыря Саиднайи пользовались необычайным спросом. Как мы могли убедиться, в XII–XIV вв. фиалы с благоуханным маслом, а также с кровью и плотью Богоматери, тамплиеры развозили по всей Европе³¹.

Мультиконфессиональное почитание иконы глазами арабоязычных христиан

Следует иметь в виду, что в почитании иконы в Саиднайе участвовали не только западные, но и арабоязычные христиане. И помимо западно-христианских, известны и восточно-христианские тексты, примерно в то же время описывающие расцвет культа Богоматери. Так, коптский автор XII в. Абу-ль-Макарим ок. 1171 г. в своем сочинении «Церкви и монастыри Египта и соседних земель»³² рассказал, что у иконы встречаются христиане – несториане, мелькиты, сирийцы – и мусульмане – от 4000 до 5000 человек, и все они собирают благоуханное масло в фиалы. Поразительно, что при этом Абу-ль-Макарим, в отличие от западно-христианских авторов, почти ничего не сообщил о чуде «воплощения» иконы. Кроме трактата Абу-ль-Макарима, рассказы об иконе из Саиднайи сохранились еще в нескольких арабоязычных рукописях – из монастыря св. Екатерины в Синае (Mt Sinai Ar. 585), из Национальной библиотеки Франции (Ms. Ar. 262) и библиотеки Ватикана (Vat. lat.44) и др. Американский

³⁰ Порой это удивляло путешественников. Титмар считал, что они приходят в Саиднайю для того, чтобы выпить запрещенное в их ритуалах вино. Mg. Thietmari Peregrinatio / ed. J.C.M. Laurent. Hamburg: Nolet & Köler, 1857. P. 18: “Vinum occulte, quod eis vnum bibere, iuxta ritum suum, non licabt”.

³¹ Об этой практике упоминает и Ги де Ша в своем донесении (Relatio Guidonis). См.: *Devos P. Les premières versions...* P. 273.

³² Abu al-Makarim. Ta'rikh al-Kana 'is wa-al-Adyirah. См. арабский пассаж и перевод на англ. яз.: [Baraz 1995. P. 189].

востоковед Дэниел Бараз, который изучал христианские арабские версии легенды об образе Саиднайи по упомянутым рукописям, пришел к выводу, что рассказы о «воплощении» иконы Богоматери из монастыря Саиднайи практически не встречаются в этих памятниках, хотя о самом чуде они упоминают (также упоминает чудо воплощения сакрального образа)³³. Если западные авторы подчеркивали, что икона не только источала масло, но еще и обрела плоть, то для восточных христиан эта тема явно имела второстепенное значение.

Отмечая последовательное различие между двумя основными традициями рукописей – латинской и христианско-арабской, Д. Бараз объяснял его существованием разных пластов культуры – народной и ученой. С его точки зрения, почитание «воплощенной» иконы является «народной» версией культа, хорошо разработанной на христианском Западе. В отличие от нее, арабские христианские версии были, по мнению историка, более элитарными и учеными. Все дело в том, что, по мнению исследователя, в основу многих западно-христианских рассказов об иконе легли сообщения светских паломников или рыцарей ордена тамплиеров, которые не были искушены в богословии и передавали либо широко распространенные легенды, либо то, что рассказывали хранители святыни [Baraz 1995, p. 184]. Что касается восточно-христианских текстов об иконе, то они, видимо, были написаны клириками, которые сами совершили паломничество в Саиднайю.

Сделанные наблюдения приводят к выводу о том, что особое внимание к этому аспекту культа Богоматери в Саиднайе, видимо, было чрезвычайно характерно именно для западно-христианской традиции, но отнюдь не для восточной.

Легенда о воплощении иконы Богоматери: взгляд мусульман

Поскольку мусульмане также участвовали в почитании святыни, было бы важно понять, как они воспринимали чудо воплощения сакрального образа в Саиднайе. По-видимому, средневековая вера в существование воплощенных объектов является производной

³³ Синайская рукопись, переписанная примерно в конце XII в., по содержанию совпадает с рукописью из Франции Ms. Ar. 262, и обе ссылаются на легенду о воплощении иконы Богородицы. Рукопись из Ватикана (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.44) также упоминает чудо воплощения сакрального образа.

от представления о двойственной природе (божественной и человеческой) Христа³⁴. Значит, для того чтобы понять отношение приверженцев ислама к главному чуду саиднайской иконы, важно иметь в виду специфику мусульманской интерпретации доктрины Воплощения.

В исламе этот догмат не признается и рассматривается как форма многобожия (араб. *شرك*, поскольку трактуется как приписывание Богу сотворищей – равных Ему. Иными словами, это поклонение не Творцу, а Творению, то есть поклонение кому-либо, помимо Аллаха. Те же принципы, видимо, применимы и к случаю почитания иконы Богоматери. В отличие от других чудес, совершенных в Саиднайе, «воплощение» представляет собой объединение божественного и материального в единую субстанцию, что противоречит фундаментальному принципу мусульманской веры – принципу единства Бога таухид (*توحيد*), и ставит под сомнение его неделимость и уникальность. Таким образом, помимо самой невозможности смешения божества с материальным миром – что является непримиримым для ислама – принцип Воплощения также предполагает, что часть божественной субстанции существует самостоятельно как творение, физически отделенное от Творца. Это также противоречит исламским представлениям.

На взгляд мусульман, рассматриваемые сами по себе чудотворные способности, приписываемые иконе, не представляют угрозы для веры. На самом деле, ислам в целом признает возможность совершения чудес в святых местах и святынях. Однако поклонение предмету и обращение с просьбами о божественном вмешательстве через него (как это было в случае с почитанием иконы западными христианами) считаются недопустимыми и рассматриваются как идолопоклонство [Meri 2002, p. 126]. Примечательно, что мусульманские богословы обращали внимание на культ иконы в Саиднайе, среди них известный философ XIV в. ибн Таймия († 1328 г.), который порицал характер почитания иконы. Известно, что он послал в Саиднайю своего ученика вместе с имамом, чтобы тот «разрубил плоть, которую там почитают»³⁵.

Очевидно, что основной целью этого демонстративного акта было осуждение материально-телесного аспекта почитания иконы, ее физического воплощения – того самого элемента культа,

³⁴ С точки зрения народной религии воплощение иконы и зачатие Христа имеют одну и ту же теологическую природу. См.: [Garosi 2015. P. 345 ff.].

³⁵ *Zayyāt H. Khabāyā al-zawāyā min ta'rikh S. aydnāyā*. Beirut: al-Masarra, 1932. P. 150; [Meri 2002, pp. 211–212].

который, как мы выяснили, имел особое значение для западных христиан. Вероятно, для ибн Таймийи «почитание плоти» было величайшим святотатством и, с точки зрения мусульманской веры, одной из самых опасных культовых практик, связанных со святостью. Причем, как мы видим, речь шла не просто о порицании, но о разрушении объекта поклонения.

Отметим, что такое агрессивное отношение к образу сочеталось с почитанием его мусульманами, о чем говорят христианские источники. Можно предположить, что внимание приверженцев ислама к культу Богоматери в Саиднайе объяснялось высоким уважением, которое фигура Марии вызывает в их религиозном учении. Мусульмане почитают Марию/Мариам, мать предпоследнего пророка Иисуса/Иса, и обычно с большим пиететом относятся к христианским святыням, посвященным Деве Марии³⁶. Свидетельство тому – уже упомянутый рассказ Альберика Труафонтена о слепом эмире, который прозрел после посещения святилища и в благодарность за это чудо ежегодно дарил масло для светильников. Однако следует иметь в виду, что, почитая икону Богоматери в Саиднайе, мусульмане вовсе не разделяли культовые практики западных христиан и тем более их представления о воплощении сакрального образа.

Примечательно, что, зная по устным рассказам и полемическим трактатам о расхождениях между мусульманами и христианами по поводу догмата Воплощения, западные прелаты тем не менее призывали мусульман признать этот вероучительный принцип и обратиться в христианство. Так, в 20-е годы XIII в. один из предводителей Пятого крестового похода немецкий прелат Оливер Схоластик вступил в воображаемую полемику с султаном Египта аль-Камилем. Он убеждал мусульманского правителя прежде всего «понять тайну Воплощения», ибо только так, по его словам, возможно признать божественность Христа и поверить³⁷. В качестве довода в пользу обращения султана церковный писатель приводил пример центра паломничества в Саиднайе, где мусульмане наравне с христианами почитали изображение Богоматери и совершали

³⁶ *Hayek M.* Le Christ de l'Islam. P.: Édition du Seuil, 1959, passim.

³⁷ Обращаясь к султану, прелат произносит следующие слова: «О если бы ты признал божественность Христа и мог бы понять тайну Воплощения и то, что он был вознесен на небеса, ты бы поверил...» – “*Utinam cognoscere divinitatem in Christo et misterium incarnationis intellegere valeres... credere posses*” (*Oliverus Thomas.* Die Schriften des Kölner Domscholastikers, späteren Bischofs von Paderborn und Kardinal-Bischofs von S. Sabina Oliverus / Hg. J. Hoogweg. Tübingen: Litterar. Verein in Stuttgart, 1894. P. 297).

свои ритуалы³⁸. Однако если западных христиан в Саиднайе более всего привлекало, как мы видели, чудо «воплощения» икона – им импонировал материально-телесный аспект почитания образа Богоматери, то мусульманские почитатели иконы явно не разделяли эти противоречащие принципам ислама представления. Тем не менее в упомянутой вначале легенде, сложившейся вокруг культа в Саиднайе, сарацин обращался в христианство как раз под воздействием воплощенного образа Девы Марии. Так западные христиане проецировали свои религиозные представления на чуждый им мусульманский мир.

* * *

Рассмотрев отношение разных конфессий к чудотворной иконе Богоматери в Саиднайе, подведем итоги. Итак, мультиконфессиональный характер культа Богоматери в Саиднайе обращал на себя внимание западных паломников и путешественников в Средние века. Подобные примеры не были редким явлением в Святой Земле, где христиане и мусульмане могли иметь общие сакральные историю и топографию. На первый взгляд, образ Богоматери сближал представителей разных конфессий – от католиков и восточных христиан до мусульман. Но при внимательном рассмотрении источников оказывается, что в Сайиднайе каждая из конфессиональных групп – западные христиане, арабоязычные христиане и мусульмане – почитала икону Богоматери, исходя из своих религиозных представлений. Если западные христиане верили в «воплощение» Богоматери и рассматривали «воплощенное масло» и плоть как божественную субстанцию, то восточные христиане не акцентировали этот аспект культа, а мусульмане и вовсе отвергали материальный характер почитания *ycona incarnata* и грубую трактовку идеи воплощения.

При этом западные прелаты использовали опыт мультиконфессионального почитания иконы Богоматери в Саиднайе в целях полемики. В надежде обратить мусульман в христианство они не переставали убеждать их принять догмат о Воплощении, в то время как простые верующие вообще приписывали иноверцам свои представления о «воплощенном» образе саиднайской Богоматери и ее чудотворном воздействии.

³⁸ См.: *Oliverus Tomas*. Op. cit. P. 237–240: “Sarraceni ceremonialia sua illuc offerunt cum maxima devotione”. При этом Оливер Кельнский сознает, что с точки зрения ислама почитание иконы является идолопоклонством (Ibid. P. 296: “Idolatrās nos appellas, quia creaturam veneramus, procul est nobis idolatria...”).

Литература

- Лучицкая 2021 – *Лучицкая С.И.* Рыцари, крестоносцы и сарацины: Запад и Восток в эпоху крестовых походов. М.: Евразия, 2021. 480 с.
- Bacci 2006 – *Bacci M.* A Sacred space for a Holy Icon. The shrine of Our Lady of Saydnaya // Иеротопия: Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси: Материалы Международного симпозиума / ред. А.М. Лидов. М.: Центр восточнохристианской культуры, 2006. P. 1–16.
- Baraz 1995 – *Baraz D.* The incarnated icon of Saidnaya goes West. A reexamination of the motif in the light of a new manuscript evidence // Le Musée. 1995. T. 108. Iss. 1–2. P. 181–191.
- Garosi 2015 – *Garosi E.* The incarnated icon of aydnāyā: light and shade // Islam and Christian-Muslim Relations. 2015. Vol. 26. No. 3. P. 339–358.
- Hamilton 2000 – *Hamilton B.* Our Lady of Saidnaya. An Orthodox shrine revered by Muslims and knights Templar at the time of the Crusades // The Holy Land, Holy Lands, and Christian history / ed. by R.N. Swanson. Woodbridge: Boydell Press. 2000. P. 207–215.
- Hunt 1991 – *Hunt L.-A.* A woman's prayer to St. Sergios in Latin Syria. Interpreting a 13th century icon at mount Sinai // Byzantine and Modern Greek Studies. 1991. Vol. 15. P. 96–145.
- Immerzeel 2007 – *Immerzeel M.* The monastery of Our Lady of Saidnaya and its icon // Eastern Christian Art. 2007. Vol. 4. P. 13–26.
- Kedar 2001 – *Kedar B.Z.* Convergences of Oriental Christian, Muslim and Frankish worshippers. The case of Saydnaya and the knights Templar // The Crusades and the military orders. Expanding the frontiers of Medieval Latin Christianity / ed. by Z. Hunyadi, J. Laszlovszky. Budapest: Central European University. Department of Medieval Studies, 2001. P. 89–100.
- Meri 2002 – *Meri J.W.* The cult of Saints among the Muslims and the Jews in Medieval Syria. Oxford: Oxford University Press, 2002. 350 p.
- Tolan 2003 – *Tolan J.* Veneratio Sarracenorum: dévotion commune entre Musulmans et Chrétiens selon Burchard de Strasbourg, ambassadeur de Frédéric Barberousse auprès de Saladin // Chrétiens et Musulmans en Méditerranée médiévale (VIIIe – XIIIe siècle) / éd. N. Prouteau, Ph. Senac. Poitiers: Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 2003. P. 185–195.

References

- Bacci, M. (2006), “A Sacred space for a Holy Icon. The shrine of Our Lady of Saydnaya”, in Lidov, A.M., ed., *Ierotopiya: Sozdanie sakral'nykh prostranstv v Vizantii i Drevnei Rusi: Materialy Mezhdunarodnogo simpoziuma* [The creation of sacred spaces in Byzantium and Ancient Rus'. Proceedings of the International Symposium, Tsentr vostochnokhristianskoi kul'tury, Moscow, Russia, pp. 1–16.

- Baraz, D. (1995), "The incarnated icon of Saidnaya goes West. A reexamination of the motif in the light of a new manuscript evidence", *Le Museón*, t. 108, éd. 1–2, pp. 181–191.
- Garosi, E. (2015), "The incarnated icon of aydnāyā: light and shade", *Islam and Christian-Muslim Relations*, vol. 26, no. 3, pp. 339–358.
- Hamilton, B. (2000), "Our Lady of Saidnaya. An Orthodox shrine revered by Muslims and knights Templar at the time of the Crusades", in Swanson, R.N., ed., *The Holy Land, Holy Lands, and Christian History*, Boydell Press, Woodbridge, USA, pp. 207–215.
- Hunt, L. (1991), "A woman's prayer to St. Sergios in Latin Syria. Interpreting a 13th century icon at mount Sinai", *Byzantine and Modern Greek Studies*, vol. 15, pp. 96–145.
- Immerzeel, M. (2007), "The monastery of Our Lady of Saidnaya and its icon", *Eastern Christian Art*, vol. 4, pp. 13–26.
- Kedar, B.Z. (2001), "Convergences of Oriental Christian, Muslim and Frankish worshippers. The case of Saydnaya and the knights Templar", in Hunyadi, Z. and Laszlowsky, J. *The Crusades and the military orders. Expanding the frontiers of Medieval Latin Christianity*, Central European University, Department of Medieval Studies, Budapest, Hungary, pp. 89–100.
- Luchitskaya, S.I. (2021), *Rytsari, krestonostsy i saratsiny: Zapad i Vostok v epokhu krestovyykh pokhodov* [Knights, Crusaders, and Saracens. The West and the East during the Age of the Crusades], Evraziya, Saint Petersburg, Russia.
- Meri, J.W. (2002), *The cult of Saints among the Muslims and the Jews in Medieval Syria*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- Tolan, J. (2003), "Veneratio Sarracenorum: dévotion commune entre Musulmans et Chrétiens selon Burchard de Strasbourg, ambassadeur de Frédéric Barberousse auprès de Saladin", in Prouteau, N. et Sénac, Ph., éd., *Chrétiens et Musulmans en Méditerranée médiévale (VIIIe – XIIIe siècle)*, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, Poitiers, France, pp. 185–195.

Информация об авторе

Светлана И. Лучицкая, доктор исторических наук, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Россия; 119334, Россия, Москва, Ленинский пр-кт, д. 32а; svetlana-luchitskaya@yandex.ru

Information about the author

Svetlana I. Luchitskaya, Dr. of Sci. (History), Institute of World History of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; 32a, Leninsky Av., Moscow, Russia, 119334; svetlana-luchitskaya@yandex.ru

УДК 75.046(470)

DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-80-93

Борода: неочевидные роли знака в русской иконографии

Дмитрий И. Антонов

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

Аннотация. Статья описывает роли бороды как иконографического знака древнерусского искусства. Делая краткий обзор древнерусских представлений о бороде, автор переходит к анализу иконографии и демонстрирует, что в разных визуальных контекстах у бороды появляется спектр неочевидных значений. Растительность на лице персонажа маркирует не только его пол (мужской) и возраст (юноша, зрелый муж, старец). В определенном контексте наличие или отсутствие бороды указывает на детско-родительские отношения (царь Соломон чаще всего не имеет бороды, так как изображается рядом со своим отцом царем Давидом). Определенные типы бороды указывают на аскета. Появляясь у души умершего, борода позволяет конкретизировать изображенного, де-анонимизировать фигуру. Борода на лице ангела делает его неоднозначным персонажем (как карающие ангелы на реке Евфрат из Откровения Иоанна Богослова). У демонов борода служит знаком иерархического главенства – так изображаются бесовские «князья», предводители и т. п., в том числе сатана. Наконец, на закате русского Средневековья различных «врагов» начали писать усатыми, с безбородыми лицами. Это отражало негативное восприятие брадобрития в целом и иностранцев, бреющих лица. После петровских культурных реформ тот же знак в старообрядческой миниатюре стал указывать на «еретиков»-никониан, бреющих бороды.

Ключевые слова: русская иконография, иконы, фрески, миниатюры, борода, брадобритие

Для цитирования: Антонов Д.И. Борода: неочевидные роли знака в русской иконографии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 1. С. 80–93. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-80-93

© Антонов Д.И., 2026

The beard. The non-obvious roles of a sign in Russian iconography

Dmitrii I. Antonov

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

Abstract. The article describes the role of the beard as an iconographic sign of the Old Russian art. Making a brief overview of medieval Russian ideas about the beard, the author proceeds to analyze iconography and demonstrates that in different visual contexts, the beard had a range of unobvious meanings. The hair on the character's face marked not only his gender (male) and age (young man, mature man, old man). In a certain context, the presence or absence of a beard indicated a child-parent relationship (King Solomon most often does not have a beard, as he is depicted next to his father King David). Certain types of beard indicated a hermit. When it appeared on face of the soul of the deceased, the beard helped to concretize the depicted, de-anonymize the figure. The beard on the angel's face made him an ambiguous character (like the punishing angels on the Euphrates River from the Revelation of John the Theologian). With demons, the beard served as a sign of hierarchical supremacy – it is the way to depict the demonic “princes”, leaders, etc., including Satan. Finally, at the end of the Russian Middle Ages, various “enemies” began to be painted with moustaches and beardless faces. That reflected the negative perception of shaving in general and foreigners shaving their faces. After Peter the Great's cultural reforms, the same sign in the Old Believer miniature began to indicate “heretics”-Nikonians having their beards shaved.

Keywords: Russian iconography, icons, frescoes, miniatures, beard, shaving

For citation: Antonov, D.I. (2026), “The beard. The non-obvious roles of a sign in Russian iconography”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*. no. 1, pp. 80–93, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-80-93

Разсохатая, тупая, с тремя космачками: древнерусские бороды

В 1910 г. Ф.И. Буслаев опубликовал статью «Древнерусская борода». Это стало первым исследованием не только средневековых русских представлений о бороде, но и особенностей изображения бороды в иконографии (иконе, фреске, миниатюре). Буслаев, в духе времени, с определенным скепсисом относился к иконографи-

ческой стилистике, сопоставляя ее с реалистической живописью и подчеркивая наивность и закостенелость древнерусских художников, которые веками повторяли общие формулы и приемы. Одним из таких приемов было изображение бороды – она относилась к устойчивым знакам, «азбуке» средневековой живописи, поэтому заслуживала исследования и описания: «Как бы то ни было, но борода в глазах иконописца была знаком большей зрелости и духовного совершенства и, следовательно, высшей красоты»¹.

Как отмечал исследователь, в постиконоборческой византийской литературе широко распространились описания ликов святых, которые использовали и в агиографических текстах, и в инструкциях для иконописцев. Эти тексты, с описаниями бород на мужских лицах, циркулировали на Руси. Ф.И. Буслаев провел обзор переводных и оригинальных русских сочинений, перечислив ключевые представления, которые определяли древнерусскую «сакрализацию бороды». С середины XIII в. в бытовавшие на Руси Кормчие книги включали антилатинские статьи, в том числе сочинение, приписываемое Никите Стифату, «О стриженнии брад»². Такие тексты получили особую актуальность в XVI в., когда Стоглавый собор назвал брадобритие ересью и запретил отпевать бритых мужчин. «Ересь брадобрития» резко обличали в анафематизмах (проклятиях еретических заблуждений западных христиан), которые входили в «Свободную редакцию» чина принятия в православие католиков, также составленную в середине XVI в.³ В слове о брадобритии, приписываемом в рукописях патриарху Адриану, утверждалось, что бороду Господь даровал мужчине как «начальнику» над женщиной – женское естество не совершенно, подвластно мужчине, и борода служит очевидным знаком этих иерархических отношений.

В иконописи – византийской постиконоборческой, а затем русской – к бороде было приковано особое внимание. Прежде всего, она определяла облик святого, перекликаясь с литературными описаниями (визуальные и литературные тексты здесь явно влияли друг на друга). Кроме этого, борода подчеркивала то «совершенство» мужской природы, о которой говорили сочинения позднего

¹ См.: *Буслаев Ф.И.* Древнерусская борода // Сочинения Ф.И. Буслаева. Т. 2: Сочинения по археологии и истории искусства. СПб., 1910. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Fedor_Buslaev/sochinenija-po-arheologii-i-istorii-iskusstva-tom-2/7 (дата обращения: 04.10.2025).

² См. о нем: *Попов А.Н.* Историко-литературный обзор древне-русских полемических сочинений против латинян (XI–XV вв.). М.: Тип. Т. Рись, 1875. С. 122–126.

³ См. подробнее: [Акельев 2022, с. 109–111].

русского Средневековья. Толковые подлинники, инструкции для иконописцев, давали множество определений для той или иной бороды, отмечая все особенности ее формы, размера и укладки. Как саркастично отмечал Ф.И. Буслаев, «надобно было войти во вкус этих наивных эстетических представлений, чтоб серьезно постановить целью искусства изображать бороду то космачками, с тремя или пятью, то разсохату, тупую, в наусии раздвоенную и проч.»⁴. В результате бороды определенных типов, изображаемые у известных святых (Ильи Пророка, Иоанна Крестителя, Николая Мирликийского, Власия Севастийского и др.), превратились в иконографические формулы, типовые модели, которые использовали для изображения разных персонажей: «Описывая наружность какого-нибудь священного типа, подлинник иногда употребляет выражение: пиши такого-то с бородою власиевой, козьминой или николиной; или просто: борода козьмина, борода Ильи пророка». Более того: «Иногда даже образцовые типы определяются друг другом: так, борода Ильи пророка бородой Иоанна Богослова; например, по тому же Строгановскому подлиннику: “сед, брада аки Иоанна Богослова; власы долги, по плеча”»⁵.

Подробное исследование древнерусских представлений о бороде несколько лет назад предпринял Е.В. Акельев⁶. Однако анализ этого иконографического знака до недавнего времени не про-

⁴ Буслаев Ф.И. Древнерусская борода...

⁵ Там же.

⁶ [Акельев 2022, с. 100–155]. Запрет брадобрития содержится в ветхозаветной книге Левит – наравне с запретом татуировок и шрамирования «ради умерших»: «Не стригите головы вашей кругом, и не порти края бороды твоей» (Лев. 19:27). Византийские священники отпускали бороду, следуя этой заповеди и уподобляясь Христу. В XI в., в эпоху раскола Восточной и Западной церквей, католиков обвиняли в нарушении ветхозаветной нормы. Осуждения повторялись во множестве средневековых правил и поучений, которые переводили на Руси. Стоглавый собор анафематствовал бритых мужчин. В конце XVII в. ярым противником «лысых лиц» был патриарх Адриан – он жестоко осуждал петровский указ об обязательном брадобритии. Однако в начале XVIII в. церковь начала объяснять пастве, что все прежние осуждения брадобрития были неверными, а правила о ношении бород – неканоничными. Государство не принуждает подданных к смертному греху. Митрополит Димитрий Ростовский писал, что в Библии носить бороды было предписано только священникам; что апостольские правила были некогда искажены ересями, а изначально не включали эту норму; что Никита Студийский, под именем которого на Руси было известно одно из осуждений брадобрития, не причтен к лику святых; что

водился⁷. Кроме рассказа о формах и типах бород, Ф.И. Буслаев упомянул лишь еще одну роль, которую играл этот визуальный атрибут. Борода позволяла отличить на иконах, фресках и миниатюрах сатану от «рядовых» бесов: «Демоны, как падшие ангелы, в упоминают выше рукописной лицевой Библии графа Уварова изображаются безбородыми. Так писаны они в сцене низвержения их с неба во ад. Но сам сатана, как старейшина и князь бесов, отличается от них от всех длинной бородой»⁸.

Я хотел бы рассмотреть те значения, которые приобретала борода в разных визуальных контекстах. Как будет видно, у этого знака был широкий спектр ролей, а смыслы, которые позволяла передавать борода (или ее отсутствие), оказывались довольно разнообразными.

Борода в русской иконографии: визуальные роли

Борода – визуальный знак, указывающий прежде всего на пол (мужской) и возраст (зрелый или старческий). Однако, как и во многих других случаях, у этого знака можно выделить спектр неочевидных значений.

Сначала посмотрим на примеры, связанные с возрастом. Растительность на лице маркирует три разных стадии в жизни персонажа-мужчины. Безбородая фигура в мужской одежде – юноша, борода – зрелый муж, длинная и/или седая борода – знак старца. На иконах русских страстотерпцев Бориса и Глеба бородой наделяют только старшего брата, Бориса, но не юного Глеба. На иконах Рождества Христова три волхва чаще всего представляли три возраста: юность, зрелость и старость, что маркировали бороды – длинная с проседью, окладистая и отсутствующая. Разницу в бородах можно

Стоглавый собор принял абсурдную норму, поставив судьбу бессмертной души человека в зависимость от бороды на его лице; что римский папа Петр Гугнивый, от которого, по рассказу известного на Руси сочинения «Прение Панагиота с Азимитом», «ересь брадобрития» распространилась на Западе, не числится среди пап и, следовательно, вовсе не существовал (персонаж и в самом деле был выдуман средневековыми православными авторами для обличения католиков в различных «ересях») и т. п.

⁷ Этот вопрос я рассматривал в книге 2023 г. [Антонов 2023, с. 134–141]; данная статья основана на дополненных материалах, публиковавшихся в монографии.

⁸ Буслаев Ф.И. Древнерусская борода...

заметить даже на крошечных фигурках, когда волхвы изображались конными в углу композиции. Так же отмечали возраст на иконах, где Борис и Глеб изображались вместе с их отцом, князем Владимиром. Великий князь, отец братьев-страстотерпцев, занимает центральную позицию, а его удлиненная борода указывает на старейшинство (во всех смыслах). Борис стоит по правую руку от отца и носит небольшую темную бороду; младший Глеб – безбородая фигура по левую руку от Владимира.



Ил. 1. Борода как маркер возраста/старшинства:

Владимир, Борис и Глеб в иерархически организованной композиции. Фрагмент иконы «Святые благоверные князя Владимир, Борис и Глеб», втор. пол. XVI в. Владимиро-Суздальский музей, Инв. № В-6300/111

На иконах, где показаны люди всех возрастов, категорий и социальных страт («Хвалите Господа с небес», «О тебе радуется», «Страшный суд» и др.), безбородые и длиннородые мужские фигуры в разных группах демонстрировали возрастную шкалу от юношей до старцев.

Возраст персонажа относителен: одного и того же человека могут изображать в разные моменты его жизни. Соответственно, в сценах юности он будет безбородым, в других сценах – бородатым. Появление бороды маркирует взросление, как появление нимба – обретение святости или начало праведной жизни. Кроме того, старейшинство зачастую понимается не в буквальном, по числу лет, а в метафорическом смысле – по жизненному опыту, духов-

ному статусу или социальному положению. «Старейшина»-правитель может быть (относительно) молодым человеком. Духовных наставников из числа монахов называют «старцами» независимо от реального возраста. Это часто отображается в иконографии. Если святой стал монахом или пустынником в юности, борода может возникнуть у него именно в этот момент (аскеза – путь зрелого подвига). В этом контексте появление бороды (реже – согбенной спины⁹) обозначает духовное, а не биологическое взросление. Если человек был книжником, мудрецом, наставником, священником, в большинстве случаев он также получит этот атрибут.



Ил. 2. Царь Давид изображен анфас и смотрит прямо на зрителя (редкое визуальное решение).

Слева – царь Соломон, безбородая фигура юноши (сын Давида).

Фрагмент иконы «Сошествие во ад», ок. 1497.

Кирилло-Белозерский музей, Инв. № ДЖ-326

Все закономерности предполагают исключения. В пророческом ряду иконостаса и во многих композициях изображают коронован-

⁹ К примеру, именно так, с помощью согбенной спины, современный художник обозначил момент, когда священник Алексей Мечёв († 1923, канонизирован в 2000) принял подвиг старчества. Эту сцену можно увидеть над ракой святого в московской церкви Николая Мирликийского в Клённиках на Маросейке.

ные фигуры царей Давида и Соломона. На иконах Сошествия во ад они стоят справа от Христа. Соломона традиционно пишут безбородым (как и некоторых пророков, в том числе Даниила рядом с ним). Это не имеет четкой связи с историей его жизни. Соломон дожил до преклонных лет, он известен не подвигами юности, а мудростью, строительством первого храма в Иерусалиме, приписываемым ему авторством ряда библейских книг – все это предполагает наличие бороды как знака возраста и статуса. Напротив, Давида, который в юности победил филистимлянского воина-исполина Голиафа, нередко изображали отроком, с пращей. Однако борода появляется именно у него. Благодаря такому контрасту возникает логичное соотнесение: Соломон – сын Давида. Оказываясь рядом с отцом, он может смотреть на него, как младший на старшего. Борода в этом контексте помогает выстроить особую связку между персонажами.

Аналогичная пара – бородатый и безбородый цари – встречается в сложных композициях (см. выше фрагменты икон «Хвалите Господа и небес» и «О тебе радуется»). Это либо анонимные правители разных возрастов, либо, в некоторых контекстах, те же библейские персонажи.

Борода, протянувшаяся до земли, либо (чаще) распадающаяся на отдельные, неуложенные/непричесанные пряди, указывает на аскета. Такая прическа часто дополняется всклокоченными волосами – они не стоят дыбом, как у демонов и грешников, но изображаются с отдельными взлохмаченными прядями сверху и по бокам головы. Происхождение этих знаков понятно – христианская аскетическая литература часто упоминала, что отшельник не расчесывал и не стриг волосы. Характерная прическа указывает на смирение плоти, жизнь в пустыне. Самый частый персонаж иконописи, наделяемый такой прической, – Иоанн Предтеча [Антонов 2023, с. 132–134].

Следующая важная роль бороды связана с бесплотными духами. Без растительности на лице (часто нагими / в набедренной повязке или в белых одеждах – погребальном саване) изображают людские души, которые отходят от тела, проходят посмертные мытарства в воздухе, путешествуют по раю и аду, мучаются в преисподней или пребывают на небесах в ожидании Страшного суда и воскресения тел. Так же, без бороды, изображают ангелов, так как у них не должно быть биологических мужских признаков.

Это кажется логичным – небесные духи и людские души бесплотны. Но как уже понятно, борода имеет более широкий спектр значений. Если у людей она может указывать на духовную зрелость, то, появляясь у ангелов, она резко принижает их образ. Неесте-

ственное сочетание – бесплотный дух и специфические черты живого человека – дает негативный эффект. Это редчайшие случаи. Так изображали персонажей, чей статус был неясным и спорным. В Откровении Иоанна Богослова описаны грозные ангелы, связанные при реке Евфрат, которые умертвят третью часть людей после того, как затрубит шестой ангел (Откр. 9:14–15). В миниатюрах русских Апокалипсисов их писали либо как обыкновенных ангелов, либо как ангелов без нимбов, но с усами и бородами¹⁰. В результате небесные духи превращались не в бесов, но в нечто среднее между Божьими посланниками и земными тварями.

Что касается демонов, «приставлять» им бороду было куда проще и естественней. Хотя эти духи сохранили общую с ангелами бесплотную природу, после падения с небес они уподобились земным созданиям. Уже Аврелий Августин († 430) писал, что бесы приблизились к материальному, вещественному миру. В славянском переводе сочинений афонского монаха, святого Григория Синаита († ок. 1346), можно прочесть, что демоны «вещественную некую дебелисть каждый имеет»¹¹. Демонов изображали в виде звероподобных монстров, гибридных созданий с множеством хищных пастей, глаз, конечностей. В европейском искусстве их фигуры сплетают черты зверей, рыб и насекомых. И хотя в восточно-христианской иконографии бесы чаще всего выглядят как эйдолоны – темные и нагие ангелы с хохлами вместо нимбов, – растительность у них на лице не так удивительна, как у ангелов. Здесь снова актуализируется идея старшинства. Как отмечал Ф.И. Буслаев, борода – знак

¹⁰ Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ). Ф. 299. № 460. Л. 69 об. В Апокалипсисе XVII в., который описывает Ф.И. Буслаев, рядом с четырьмя грозными ангелами без нимбов стоит подпись: «Сия четыре ангели привязани въ весели Божия видения». Это цитата из толкования на Апокалипсис Андрея Кесарийского: «Сия четыре ангелы глаголють нещии Михаила, Гавриила, Урила, Рафаила, иже суть привязани въ весели Божия видения». Интересно, что сам Андрей опровергает такую идею: «Азь же мню, яко сии суть отъ злыхъ демонъ привязанныхъ въ Христове пришествии». В результате между подписью и изображением возникает противоречие. Ангелы показаны без нимбов, как бесы (что соответствует толкованию), но подпись зовет их светлыми ангелами, вырывая фразу Андрея Кесарийского из контекста. См.: *Буслаев Ф.И.* Русский лицевой апокалипсис: Свод изображений из лицевых апокалипсисов по русским рукописям с XVI-го века по XIX-й: В 2 т. Т. 2. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1884. Ил. 259.

¹¹ *Игнатий (Брянчанинов), свт.* Жизнь и смерть: Слово о человеке; Слово о смерти. М.: Держава, 2005. С. 387.

высокого иерархического положения демона. Изредка она может появиться у простого беса, но чаще всего это символ власти, который позволяет выделить бесовских «князей». Сатана часто выделяется среди безбородых духов не только более крупными размерами и атрибутами власти (трон, реже корона), но и растительностью на лице. Главный бес, «предводитель», «воевода» – бородастая фигура в окружении безбородых (см подробнее: [Антонов 2025, с. 85–92; Антонов, Майзульс 2024, с. 33–47]).



Ил. 3. Апостолы Петр и Павел ведут в Царствие небесное людей после Страшного суда. Все фигуры, включая ветхозаветных патриархов, узнаваемы благодаря одеждам, бородам и другим атрибутам.

Их лишены только спасенные души в «лоне Авраама» в левой части фрагмента – эти фигуры анонимны, в их иконографии важна лишь идея смерти и спасения.

Фрагмент иконы «Страшный суд». Кон. XVI в.

Ярославский художественный музей, Инв. № И-13; КП-53403/13

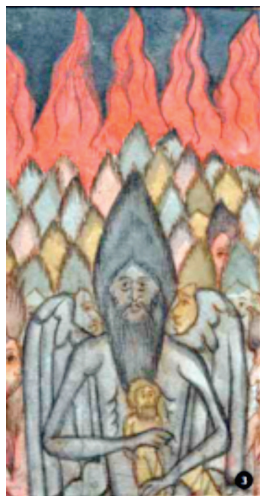
Наконец, бороды возникают и при изображении душ – как праведников в раю, так и пленников ада. Если речь идет об изображениях Страшного суда, это может показаться более логичным – в определенных фрагментах композиции могут иметься в виду не души, а уже воскресшие для Суда люди. Однако зачастую в изображениях нет однозначности: имеются ли в виду посмертные муки до Суда или вечные муки после. Даже в сценах видений, где речь идет о посмертной судьбе душ и где чаще всего фигурируют безбородые фигуры, это правило часто нарушается и возникают бородастые персонажи (самый яркий пример – компо-

зии Сошествия во ад¹²). Дело не в общей, а в контекстуальной логике: если иконописец или миниатюрист хотел подчеркнуть социальный статус персонажа, его прижизненную позицию или возраст смерти, он показывал это одеждой, бородой и другими атрибутами, играющими роль маркеров. Сделать кого-либо узнаваемым, лишив его одежды, знаков пола и возраста, практически невозможно.

Это относится не только к иконографии, но и к письменным или устным историям. В христианских визионерских текстах люди после смерти выглядят так же, как на земле, и ведут образ жизни, который напоминает земной или прямо копирует его: обитают в домах, ходят на службы, едят и пьют. Об условности или реальности таких образов могли спорить, но это не влияло на способы рассказа о незримом. Перенос земных реалий на посмертный мир – естественный язык его описания и изображения. Рай и ад либо буквально осмыслили, либо метафорически представляли в виде квазиземного пространства, где действуют люди, не утратившие своих прежних характеристик. Дидактический рассказ невозможен без наглядных и представимых образов. В этом плане появление бороды у душ или у воскресших людей неудивительно, как и появление у них земной одежды.

Ил. 4. Бородатый сатана в аду держит фигурку бородатого Иуды. В большинстве случаев Искарриота изображали в виде нагого безбородого персонажа, как душу, но изредка у него появлялась борода или одежда.

Фрагмент миниатюры из старообрядческого сборника. Нач. XX в. ОР БАН. Чуван. № 244. Л. 38



¹² О других интересных знаковых особенностях этих композиций см., к примеру: [Шалина 1994; Антонов 2023, С. 226–238].

На закате русского Средневековья возник еще один прием, у которого были любопытные исторические и культурные корни. «Врагов» начали писать усатыми, с безбородыми лицами. На миниатюрах Годуновской псалтири некоторые грешные воины носят усы, в одном случае – огромные и пышные¹³. Так же выглядят язычники на иконе «Великомученик Георгий, с житием» 1669 г.¹⁴ Усатые бесы и усатый Антихрист глядят на зрителей с икон и миниатюр¹⁵. Даже Ад, изображенный в виде огромной зубастой головы, иногда примерял усы.

Такая прическа явно перекликалась с негативным восприятием «голых» (выбритых) лиц иноземцев, которое ярко отразилось в русских текстах XVI в. Безбородые усатые демоны и грешники на изображениях XVI–XVII вв. уподоблялись с еретикам-иностранным.

В начале XVIII в. Петр I радикально изменил эту норму, приказав боярам бриться и установив в стране налог на бороду. В результате наличие или отсутствие бороды разделило общество по социальному принципу, выделив бритую аристократию. С этого времени образ бритых и усатых бесов и грешников в старообрядческой миниатюре явно начал соотноситься с внешним видом дворян и служилых людей. Такие изображения могли служить орудием анти-никонианской полемики¹⁶.

¹³ Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания: В 6 т. Т. 2: Лицевые рукописи XI–XIX вв. Кн. 1: Лицевые рукописи XI–XVII вв. М.: Сканрус, 2010. С. 141 (л. 45), 213 (л. 253), 273 (л. 431 об.). Однако на л. 148 (л. 53) усы появляются уже не у грешника, а у нейтрального персонажа. Ср. усатых грешников в сборнике конца XVII в.: Отдел рукописей Государственного исторического музея (ОР ГИМ). Муз. № 279, л. 222 об., 225.

¹⁴ Оpubл.: Иконы Муром. М.: Северный паломник, 2004. № 40.

¹⁵ Антихрист с длинными усами в сборнике XVIII в.: Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. ОЛДП. Q. 736, л. 144 об. Усатые демоны: София Премудрость Божия: Каталог выставки русской иконописи XIII–XIX вв. из собраний музеев России / Мин. культуры РФ, ГТГ. М.: Радница, 2000. № 118 (см. пятое клеймо); ОР ГИМ. Син. № 114. Л. 88, 85 об., 185; ср. 224 об.; ОР ГИМ. Увар. № 63. Л. 26.

¹⁶ В синодике середины XVIII в. «диявол» несет пьяницу. Сатана представлен в виде человека в красном кафтане и синих сапогах, с большими пышными усами и высоким треугольным хохлом. Внизу дьявол подносит пьянице сосуд – здесь вместо хохла у него возникают длинные, висящие ниже плеч волосы. На другой миниатюре «демон» несет священнику три рыбины: это человек в кафтане и фартуке, в высоком «шлеме» и с большими усами (ОР РГБ. Ф. 344. № 240. Л. 27, 47).

* * *

На примере бороды хорошо видно, что визуальные знаки в иконографии часто имеют целый спектр ролей – даже если у них есть базовое значение. Эти роли могут по-разному сочетаться или накладываться друг на друга, формируя гибкие системы. Они позволяют играть смыслами. Благодаря этому иконография наполняется множеством контекстуальных нюансов.

Литература

- Акельев 2022 – *Акельев Е.В.* Русский Мисопогон: Петр I, брадобритие и десять миллионов «москвитов». М.: Новое литературное обозрение, 2022. 624 с.
- Антонов 2023 – *Антонов Д.И.* Нимб и крест: как читать русские иконы. М.: АСТ, 2023. 304 с. (Искусство. Подарочная энциклопедия)
- Антонов 2025 – *Антонов Д.И.* Падшие ангелы: демонология средневековой Руси. М.: АСТ, 2025. 240 с.
- Антонов, Майзульс 2024 – *Антонов Д.И., Майзульс М.Р.* Анатомия ада: Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. 5-е изд., испр. и доп. М.: Форум: Неолит, 2024. 270 с.
- Шалина 1994 – *Шалина И.А.* Псковские иконы «Сшествие во ад»: О литургической интерпретации иконографических особенностей // Восточнохристианский храм: Литургия и искусство. Сб. статей / ред.-сост. А.М. Лидов. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. С. 230–270.

References

- Akel'ev, E.V. (2022), *Russkii Misopogon: Petr I, bradobritie i desyat' millionov "moskovitov"* [Russian Misopogon: Peter I, shaving and ten million of "Muscovites"], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Antonov, D.I. (2023), *Nimb i krest: kak chitat' russkie ikony* [Halo and Cross. How to read Russian icons], AST, Moscow, Russia. (*Iskusstvo. Podarochnaya entsiklopediya*)
- Antonov, D.I. (2025), *Padshie angely: demonologiya srednevekovoi Rusi* [The fallen angels. Demonology of the Medieval Russia], AST, Moscow, Russia.
- Antonov, D.I. and Maizul's, M.R. (2024), *Anatomiya ada: Putevoditel' po drevnerusskoi vizual'noi demonologii* [Anatomy of hell. A guide to Old Russian visual demonology], Forum, Neolit, Moscow, Russia.
- Shalina, I.A. (1994), "Pskov icons 'Descent into hell'. On the liturgical interpretation of iconographic features", in Lidov, A.M., ed., *Vostochnokhristianskii khran: Liturgiia i iskusstvo. Sbornik statei* [Eastern Christian church. Liturgy and Art. Collected articles], Dmitrii Bulanin, Saint Petersburg, Russia, pp. 230–270.

Информация об авторе

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

Information about the authors

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

Кульτ мощей Даниила Переславского
во второй половине XVII в.
и его визуальное оформление

Людмила Б. Сукина

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

Аннотация. В статье поклонение мощам, распространенное на Руси с первых веков ее христианизации, рассматривается как механизм, способствующий трансформации иеротопии и развитию образной среды интерьера храма. Наблюдения и выводы автора основываются на изучении письменных источников и артефактов, связанных с почитанием останков преподобного Даниила Переславского в Троицком Даниловом монастыре Переславля-Залесского во второй половине XVII в. В исследовании показано, как развитие культа игумена-основателя монастыря стало третьим элементом, определившим, наряду с сохранившимися свое значение культурами Троицы и Иоанна Крестителя, сакральную и образную структуру внутреннего пространства главного монастырского храма – Троицкого собора. Об этом свидетельствуют композиции фрескового ансамбля основного объема этого церковного здания и новых иконостасов центральной части и северного придела, появившихся благодаря поступававшим в монастырь средствам от паломничеств к мощам преподобного Даниила. Образ самого святого занял заметное место в визуальной среде храма: он многократно воспроизведен разными художественными средствами (в стенописи, иконописи, книжной миниатюре), выделен местоположением и посредством других приемов, которые также анализируются в статье. Особая роль отводилась находившемуся в северном приделе собора надгробному комплексу преподобного, который, как можно судить по описям храмового имущества, был обустроен характерным для того времени образом и кроме мощей включал, возможно, старейшую монастырскую икону Даниила Переславского и комплект покровов на гробницу.

Ключевые слова: Россия XVII в., иеротопия храма, кулът мощей, визуальное оформление, Даниил Переславский

Для цитирования: Сукина Л.Б. Кулът мощей Даниила Переславского во второй половине XVII в. и его визуальное оформление // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология». 2026. № 1. С. 94–109. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-94-109

The veneration of the relics
of St. Daniel of Pereslavl-Zalessky
in the second half of the 17th century
and its visual design

Liudmila B. Sukina

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

Abstract. The article considers the veneration of relics which has been widespread in Old Russia since the first centuries of its Christianization, as a mechanism that facilitates the transformation of hierotopy and the development of the figurative environment of the church interior. The author's observations and conclusions are based on the study of written sources and artefacts associated with the veneration of the remains of St. Daniel of Pereslavl in the Trinity and St. Daniel Monastery of Pereslavl-Zalessky in the second half of the 17th century. The study shows how the development of the veneration of the abbot-founder of the monastery became the third element that determined, along with the cults of the Trinity and St. John the Baptist, which retained their significance, the sacred and figurative structure of the interior space of the main monastery church, Trinity Cathedral. It is evidenced by the compositions of the fresco ensemble of the main volume of this church building and the new iconostases of the central part and the northern aisle, which was built thanks to the funds received by the monastery from pilgrimages to the relics of St. Daniel. The image of the saint himself occupied a prominent place in the visual environment of the church: it was repeatedly reproduced by various artistic means (in murals, icon painting, book miniatures), highlighted by location and other techniques, which are also analyzed in the article. A special role was given to the tomb complex of the saint, located in the northern aisle of the cathedral, which as can be judged from the inventories of the church property was arranged in a manner typical of that time and, in addition to the relics, included perhaps the oldest monastery icon of St. Daniel and a set of tomb covers.

Keywords: Russia in the 17th century, temple hierotopy, cult of relics, visual design, St. Daniel of Pereslavl-Zalessky

For citation: Sukina, L.B. (2026), "The veneration of the relics of St. Daniel of Pereslavl-Zalessky in the second half of the 17th century and its visual design", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural studies" Series*, no. 1, pp. 94–109, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-94-109

Поклонение реликвиям, в частности, мощам святых было одним из самых мощных религиозных механизмов, способствовавших развитию образной среды средневековой культуры как в восточ-

ном, так и в западном христианстве. Эта проблема давно интересует ученых, но особенно важные наблюдения и выводы были сделаны в последние десятилетия. Наибольшее значение для нашего исследования имеют работы Дж. Бентли и Дж. Дилленбергера [Bentley 1985; Dillenberger 1999]. Изучению вопроса реликвий в православии посвящены два сборника (первый составлен из научных статей, второй – из публикаций письменных источников), изданных под редакцией А.М. Лидова [Востоčnoхристианские реликвии 2003; Реликвии Византии и Древней Руси 2006]. Итальянский историк Р. де Антига в своих многолетних исследованиях убедительно показал, как перемещение мощей и их частиц из Византии в Венецию превратило этот город в специфическую сакральную территорию и способствовало ее культурному расцвету в эпоху Возрождения и раннее Новое время [Антига де 2021]. Можно привести в пример и множество других публикаций, затрагивающих более частные вопросы связи реликвий и изображений.

На Руси особую роль мощей в повышении духовного статуса храмового пространства осознавали с первых лет христианизации. Известно, что для строящейся в Киеве Десятинной церкви были специально доставлены из Корсуня останки чтимых в восточно-христианском мире святителей Климента, папы Римского, и его ученика Фива¹. В последующее время русские храмы обзаводились не только привозными реликвиями такого рода, но и мощами местных праведников. Вокруг них выстраивались специальные ритуалы, а для сбережения и сохранения создавались сложные надгробные комплексы [Сукина 2024]. К сожалению, интерьеры и даже отдельные элементы убранства древнерусских храмов сохранились, в основном, фрагментарно и дают мало пищи для разговора о влиянии мощей на формирование образной среды. Более продуктивны наблюдения, объектами которых выступают внутренние пространства русских церквей, сложившиеся в XVII в. От этого столетия дошли не только обширные и сохранные комплексы стенных росписей, целые иконостасы и множество отдельных икон, но и церковная утварь, богослужебные книги и т. п. Кроме того, многие особенности и детали храмовых интерьеров того времени зафиксированы в письменных источниках, особую ценность среди которых в рамках нашей проблематики представляют описи церковных зданий и имущества. К примеру, обращение к ним позволило А.Г. Мельнику представить убедительную реконструкцию состава многих надгробных комплексов русских святых в XVII в.

¹ См.: Древняя Русь в свете зарубежных источников / под ред. Е.А. Мельниковой. М., 2000. С. 354.

[Мельник 2023]. В данной статье, используя комплексный подход к ретроспективному изучению интерьера конкретного храма, мы попробуем показать, что специфика культа мощей святого в определенной эпоху влияла не только на оформление гробницы, но и на формирование образной структуры всего внутреннего церковного пространства. Предметом нашего исследования будет иеротопия Троицкого собора Данилова монастыря в Переславле-Залесском, сложившаяся во второй половине XVII в. в контексте почитания преподобного Даниила Переславского.

Культ мощей Даниила Переславского в Троицком Даниловом монастыре

Троицкий Данилов монастырь был основан на юго-восточной окраине Переславля-Залесского архимандритом митрополичьего Успенского Горицкого монастыря Даниилом (ок. 1460–1540) в 1508 г. Даниил Переславский известен в русской истории как один из восприемников от купели будущего царя Ивана IV и его младшего брата, князя Юрия Васильевича, а также как наставник московского митрополита Афанасия. Свидетельством его тесной связи с московской великокняжеской семьей было строительство при нем в Троицком монастыре сразу двух каменных храмов – Троицкого собора и церкви Похвалы Богородицы. Последнюю часть жизни Даниил провел в основанной им обители, став ее игуменом, а после кончины его погребли у северной стены Троицкого собора². Местное почитание преподобного началось почти сразу же после этого. Его могилу посещал царь Иван Грозный во время богомольных поездок в Переславль-Залесский. По распоряжению переславского наместника у гроба Даниила служили панихиды, над ним соорудили «надгробницу входную плинфяную» (что-то вроде небольшого кирпичного мавзолея), а на надгробную плиту положили шитую плащаницу³. Развитие культа было прервано в Смутное время. Монастырь разорили и сожгли тушинцы. Вероятно, при этом пострадал и погребальный комплекс Даниила. Всю первую половину XVII в. монастырь бедствовал и не мог восстановить прежний образ жизни. Благоприятный поворот в его судьбе произошел с

² Подробнее о Данииле Переславском см.: Горикова В.В., Сукина Л.Б. Даниил // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2009. Т. 14. С. 56–61.

³ Смирнов С.И. Житие прп. Даниила, Переславского чудотворца: Повесть об обретении мощей и чуда его М., 1908. С. 74.

обретением мощей Даниила Переславского, которое случилось 17 ноября 1652 г. при попытке привести в порядок место захоронения святого. В конце декабря того же года по распоряжению патриарха Никона останки преподобного были освидетельствованы митрополитом Ростовским и Ярославским Ионой (Сысоевичем), архимандритом Горицкого монастыря Ермогеном, архимандритом Данилова монастыря Тихоном и др. В «Отписке» об этом событии архимандрита Тихона патриарху особо подчеркивалась целостность мощей: «...и мощи, государь, преподобного Чудотворца игумена Даниила лежать вкушѣ, а одежда, государь, на немъ иноческая, обвить мантию и спеленанъ плетцами, а на главѣ куколю; и та, государь, одежда поветчала»⁴. То, что останки под одеждой представляли собой полустлевшие кости, по-видимому, значения не имело, и потому в «Отписке» не отмечено. В это время русская церковь стремилась к унификации обрядов и взглядов на реликвии и святыни с «греческими» церквями, где существовала иная, по сравнению с древнерусской традицией, точка зрения на мощи, и нетленность тела умершего считалась скорее признаком греховности, а не святости [Успенский 2014, с. 46–56]. Более важным казалось то, что мощи Даниила являлись источником засвидетельствованных чудес⁵. Они были признаны истинными, и грамотой 1653 г. патриарх установил праздновать день преставления преподобного и день освидетельствования его мощей⁶. В том же году над погребением Даниила был освящен северный (временный) придел Троицкого собора, а через несколько лет на этом же месте на средства паломников построили новый (постоянный) придел, который освятили в 1660 г. (он сохранился до наших дней) (ил. 1). В нем в специально устроенной раке и находились мощи святого.

В цитированной выше «Отписке» архимандрита Тихона патриарху Никону подчеркнута, что в монастыре и до этого существовали все необходимые для организации местного культа преподобного Даниила атрибуты: «изстари» написанный иконный образ (по-видимому, надгробный), а также весь комплекс богослужебных текстов, включавший канон, тропарь, житие и «стихеры»⁷. Но что кон-

⁴ Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи, археографической экспедицией Имп. Академии наук. СПб., 1836. Т. 4. № 330. С. 493.

⁵ Там же.

⁶ *Добронравов В.Г.* История Троицкого Данилова монастыря в г. Переславле-Залесском. Сергиев посад, 1908. Дополнения. С. 10.

⁷ Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи... С. 493.

кретно имел в виду архимандрит Данилова монастыря, составляя этот перечень, ныне не ясно. До нас дошли списки четырех редакций жития Даниила Переславского, составленных в XVI–XVII вв. При этом в Трефологионе, изданном в Москве в 1638 г., служба святому отсутствует, не обнаружены и ее рукописные варианты раннего времени (она известна только в более поздних редакциях XVIII–XIX вв.)⁸. Иконы, написанные до обретения мощей преподобного, не сохранились. Мы не можем судить о том, не содержал ли текст «Отписки» сознательных преувеличений, касающихся деталей поддержания культа основателя Данилова монастыря, но то, что братия и настоятель обители были серьезно заинтересованы в его официальном утверждении и дальнейшем развитии, несомненно. Письменные и визуальные источники второй половины XVII в. свидетельствуют, что после обретения и освидетельствования мощей этот культ вышел на совершенно новый уровень и повлиял на форматирование образной среды главного монастырского храма – Троицкого собора.



Ил. 1. Троицкий собор 1530–1532 гг. Данилова монастыря в Переславле-Залесском с приделом Даниила Переславского (на фото – одноглавая, с одной абсидой пристройка справа от основного объема храма) 1660 г.

Фото автора

⁸ Подробнее см.: Горшкова В.В., Сукина Л.Б. Указ. соч. С. 56–57, 60.

Образ преподобного Даниила и трансформация иеротопии Троицкого собора во второй половине XVII в.

Троицкий собор был построен при жизни Даниила Переславского в начале 1530-х гг. на средства великого князя Василия III, по-видимому, в благодарность за молитвы преподобного о рождении княжича Ивана Васильевича – будущего царя Ивана Грозного. Главным храмовым культом было почитание Пресвятой Троицы, что должно было сказываться на композиции иконостаса и подборе сюжетов других иконных образов и предметов декоративно-прикладного искусства, присутствовавших в интерьере. Вторым по значению был культ Иоанна Крестителя, тезоименитого наследнику великокняжеского престола Ивану Васильевичу. Этому святому был посвящен придел, организованный в юго-восточной абсиде. Сразу же отметим, что эти два культа сохранили свою роль в иеротопии Троицкого собора и в последующее время. Мы не будем останавливаться на этом вопросе, так как уже рассматривали его ранее [Сукина 2002], а сосредоточимся на тех изменениях, которые последовали за «открытием» мощей игумена-основателя обители.

Более века храм стоял без росписи и, судя по всему, не имел заметных святынь: по крайней мере, таковые нигде не упоминаются. Интерьер собора сильно пострадал в Смуту, поэтому в середине XVII в. речь шла не столько о его восстановлении, сколько о создании заново⁹. В это время только что обретенные мощи Даниила стали главной реликвией храма, и это дало новый идейный импульс формированию его образной среды. Прославление основателя обители привлекло к ней внимание знатных и состоятельных вкладчиков, и на протяжении нескольких десятилетий интерьер главного собора получил фресковую роспись высокого художественного качества, новый иконостас с большим количеством икон, пополнился произведениями шитья и ювелирного искусства, рукописными и печатными книгами. Все эти разнообразные элементы объединяли не только образы Троицы и Иоанна Крестителя, но и образ преподобного Даниила, впервые в это время многократно повторенный на фресках, иконах, предметах прикладного искусства, книжной миниатюре.

⁹ Попытка реконструкции архитектурно-пространственной структуры интерьера собора в XVI в. была предпринята А.Г. Мельником на основе натуральных наблюдений и сопоставления с другими храмами той же эпохи. См.: Мельник А.Г. Интерьер собора Данилова монастыря в Переславле-Залесском // Памятники истории, культуры и природы Европейской России: Тезисы докладов V Всероссийской научной конференции. Н. Новгород, 1994. С. 121–122.

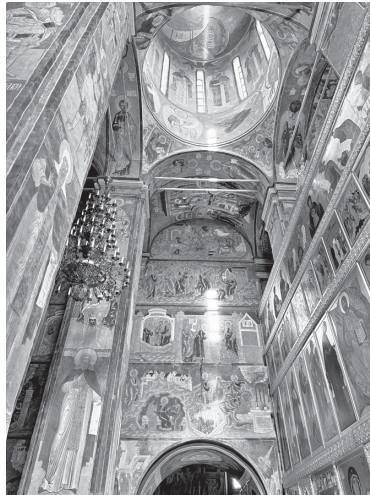


Ил. 2. Фрагмент интерьера Троицкого собора Данилова монастыря с фресковой росписью артели Гурия Никитина 1662 и 1668 гг. Видны некоторые сцены цикла Апокалипсис на западной стене и изображения князя Федора Ярославского с сыновьями Давилом и Константином на столпе.

Фото автора

Приток средств от вкладчиков и паломников позволил монастырю заказать *роспись интерьера* Троицкого собора. Эту работу в два этапа (1662 и 1668 гг.) выполнила артель костромских мастеров во главе с Гурием Никитиным (Кинешемцевым). Программа фрескового комплекса была во многом связана с особенностями подвига преподобного Даниила: ее сквозными темами стало божественное домостроительство (построенная на ассоциациях не только с сюжетами Книги Бытия, но и со сравнительно недавними историческими событиями – основанием монастыря и возведением собора) и эсхатология (Данилова обитель была создана на скудельницах – кладбище с общими могилами для умерших внезапной смертью без церковного покаяния) (ил. 2). Сейчас мы не станем подробно рассматривать эти проблемы, так как в свое время уже обращались к ним [Сукина 2002]. Еще одна особенность программы росписи Троицкого собора – обилие изображений (в алтаре и на опорных столпах основного объема храма) русских святых, особенно региональных, прославляемых в Ростовской мит-

рополии и Переславле-Залесском¹⁰. В составе фрескового комплекса сохранилось и одно из древнейших изображений самого Даниила Переславского (ил. 3). Ростовой образ святого помещен в нижнем ряду северо-западного столпа. Даниил облачен в коричнево-вишневую мантию, охристую рясу, подпоясанную желтым поясом с вишневым орнаментом, зеленовато-синий параман. В левой руке преподобный держит развернутый свиток (ил. 4). На трех других гранях того же столпа представлены преподобные Никита Переславский, Иоанн Лествичник и Симеон Столпник. Их образы олицетворяют важные стороны монашеского подвига Даниила: подобно Иоанну Лествичнику он учил братию монашескому служению и спасению души и был склонен к крайним формам затворничества и уединения, как Никита Переславский и Симеон Столпник (об этом мы еще упомянем в конце статьи).



Ил. 3. Фрагмент интерьера Троицкого собора Данилова монастыря с фресковой росписью артели Гурия Никитина 1662 и 1668 гг.

Видны композиции в барабане и на сводах,
некоторые сцены Троичного цикла на северной стене
и изображение Даниила Переславского на дальнем столпе.

Фото автора

¹⁰ Переславль-Залесский и уезд в плане церковной юрисдикции относились тогда к патриаршей области. Изображения чтимых в Ростовской митрополии святых, по-видимому, были обусловлены тем фактом, что в прославлении Даниила активное участие принимал Ростовский митрополит Иона (Сысоевич), опекавший по поручению патриарха эту часть владений первосвятительского престола.



*Ил. 4. Гурий Никитин с артелью.
Даниил Переславский.
Фреска северо-западного столпа
Троицкого собора. 1668 г.
Фото автора*

Судьба Данилова монастыря в советское время сложилась таким образом, что до нас не дошли *иконы* Троицкого собора и его придела (что с ними произошло, точно неизвестно). Но о том, что в храме было несколько иконописных изображений Даниила Переславского, мы знаем по описям монастырского имущества начала 1670-х гг. и 1701 г.¹¹ В первой из них интересующие нас артефакты охарактеризованы более подробно, поэтому мы будем ориентироваться преимущественно на нее. Судя по данным этого источника, в основном храме было две иконы Даниила Переславского. Главный образ преподобного находился в северной части местного ряда иконостаса («против леваго крылоса»). Это была житийная икона, с изображениями по вызолоченному фону («на золоте»). В описании отмечено, что образ относился к «ветхим» – вероятно, он принадлежал к числу тех, что имелись в монастыре еще до обретения мощей преподобного. Об особом почитании этой иконы свидетельствуют ее дополнительные ценные украшения: у центрального образа преподобного были венец и цапа из белого серебра с «резным» (чеканным и/или просечным) орнаментом; у ангелов, из написанной над головой Даниила композиции Троица, – венчики из золоченого серебра, также «резные». Кроме того, упомянутая выше цапа была обнизана золочеными копейками. Описаны и два драгоценных привеса к иконе: каменная (с неназванным изображением) и костяная (с изображением Николая Чудотворца) панагии, обложенные сере-

¹¹ *Добропоров В.Г.* История Троицкого Данилова монастыря. Дополнения. С. 107–112; РГАДА. Ф. 237. Оп. 1. Д. 60. Л. 358–597.

бряной сканью и украшенные пятью жемчужинами каждая. У иконы имелась еще и подвесная шитая пелена, сюжет которой (если изображение на ней было сюжетным), к сожалению, не упомянут¹². Вероятно, это та же самая пелена, которая три десятилетия спустя была описана как «отласная вишневая опушена тафтою желтого ветха»¹³. Рядом с левым клиросом находилась еще и хоругвь, где на «одной цке» были написаны образы Троицы и преподобного Даниила Переславского «на золоте»¹⁴. Вторая икона святого находилась за правым клиросом – в описях ее точное место не локализовано. Это было одиночное изображение Даниила в рост. Образ преподобного украшали серебряные золоченые венец и цата¹⁵.

Благодаря тем же описям мы вполне уверенно можем рассуждать и о роли культа мощей игумена-основателя монастыря в формировании образной среды северного (надгробного) придела Троицкого собора. Местный ряд его иконостаса состоял из икон святой Троицы и Иоанна Предтечи (вторивших посвящению главного собора и его южного, алтарного, придела), а также Никиты Переславского (единственного из местных святых, имевшего общерусское почитание) и Даниила Переславского. Важнейшую сакральную роль последней иконы, тоже житийной, как и в главном иконостасе, здесь также подчеркивало ее исключительное убранство, еще более роскошное. Образ находился под басменным серебряным золоченым окладом. «Резные» венец и цата у центрального изображения были также вызолочены. Цата унизана золочеными копейками. Серебряные «резные» венчики числом 32 штуки имелись у изображений святых в клеймах. Привесы к иконе были еще более разнообразны: маленькая серебряная «гривенка» (брусочек серебра, который тогда использовали для чеканки монет); обложенные серебром резной костяной крест, резной деревянный крест, каменный крест из аспиды (шунгита), на ветвях которого были закреплены четыре «королька» (по-видимому, кабошоны особо ценившегося красного коралла); панагия из горного хрусталя, также обложенная серебром с четырьмя камешками, порода и ценность которых не указаны¹⁶.

В приделе с правой стороны возле иконостаса находился надгробный комплекс Даниила Переславского. Рака с мощами

¹² *Добронравов В.Г.* История Троицкого Данилова монастыря. Дополнения. С. 108.

¹³ РГАДА. Ф. 237. Оп. 1. Д. 60. Л. 367 об.

¹⁴ Там же. Л. 376.

¹⁵ *Добронравов В.Г.* История Троицкого Данилова монастыря. Дополнения. С. 109.

¹⁶ Там же. С. 111–112.

преподобного тогда была деревянной, обтянутой темно-вишневой камкой. В описи 1670-х гг. указано, что писанный красками надгробный образ Даниила уже тогда был «ветх», то есть ему, вероятно, насчитывалось уже несколько десятков лет. Он был убран серебряным незолоченным («белым») венцом с тремя какими-то камешками и басменной золоченой цатой из серебра. Описаны также два покрыва на раку святого. Один из них лицевой с летописью по периметру. Изображение Даниила на нем шито шелковыми, золотной и серебряной нитями. Шитые нимб святого, образ Троицы над его головой и крест в руке обнизаны по контурам жемчугом. Второй покров был изготовлен из зеленого рытого бархата с мелкотравчатым орнаментом и декорирован серебряным крестом вероятно, сканным («круживной кованой» – на языке составителя описи). Около гробницы были установлены железная луженая решетка и медная луженая лампада на железном подсвечнике¹⁷. Все эти элементы надгробного комплекса не сохранились¹⁸.

Опись позволяет установить примерное время создания интерьера придела, которому в ней дана столь подробная характеристика. В конце ее текста говорится, что это «место» в церкви у чудотворца Даниила было переделано («вновь построено») при архимандрите Гурии (Ярославце), который возглавлял Данилов монастырь в 1670–1673 гг. Тогда же были написаны и новые иконы для ее иконостаса¹⁹. К сожалению, последние листы описи полностью не сохранились, и мы не можем судить в деталях о том, кем, когда и как был переоборудован надгробный комплекс преподобного.

Опись 1701 г. свидетельствует о том, что в последующие годы надгробный комплекс снова переделывали. К тому времени рака была обита уже «отласом китайским лазоревым золотным». На надгробной иконе появился серебряный золоченый венец (возможно, был вызолочен прежний). Над ракой соорудили деревян-

¹⁷ Там же. С. 112.

¹⁸ Покров XVII в., хранящийся в Переславль-Залесском музее-заповеднике, который в музейных инвентарных документах и каталогах связывается с ракой Даниила Переславского, в действительности не принадлежал его надгробному комплексу, так как относится к другому святому – Антонию Свирскому. Об этом свидетельствует иконография изображенного и текст «летописи» на кайме. Атрибуции этого произведения русского средневекового шитья мы посвятим отдельную публикацию, так как этот любопытный и запутанный сюжет «подмены» реликвий выходит за рамки проблематики данной статьи.

¹⁹ *Доброправов В.Г.* История Троицкого Данилова монастыря. Дополнения. С. 112.

ную сень, на барочный манер украшенную золоченой флемской («флямовой») резьбой, с витыми столпами и капителями. Поверху сени были закреплены резные золоченые рамы-клейма с писанными на холсте образами Спаса, Богородицы, Иоанна Крестителя, архангела Гавриила и преподобного Даниила Переславского²⁰.



Ил. 5. Заставка с изображением Даниила Переславского в Синодике Троицкого Данилова монастыря. Неизвестный ярославский мастер книжной миниатюры. 1672/1673 г. Переславль-Залесский музей-заповедник. ПЗМ–4288. [Л. 23 второй пагинации]

С именем упомянутого ранее архимандрита Гурия связано также создание нового списка Синодика Троицкого собора Данилова монастыря²¹. Гурий был вкладчиком этой рукописи вместе с посадским человеком, переславцем Федотом Мартьяновым сыном Шамаханским²². Книга богата украшена – в ней 74 миниатюры и несколько заставок-рамок гротескового орнамента и заставок старопечатного стиля (подробнее см.: [Сукина 2023]). Но из внесенных в нее родов знати и духовенства художественными средствами

²⁰ РГАДА. Ф. 237. Оп. 1. Д. 60. Л. 403.

²¹ Переславль-Залесский музей-заповедник. ПЗМ–4288.

²² Там же. Лист без первой пагинации и об. (Л. 23–23 об. второй пагинации).

выделено только поминание рода Даниила Переславского. В эту запись включены и имена его учеников – видных духовных деятелей XVI в. В верхней части листа с поминанием Даниила помещена заставка старопечатного стиля, в центре которой находится медальон с ростовым изображением святого, написанным акварелью (ил. 5).

* * *

Итак, открытие мощей Даниила Переславского оказало важное влияние на формирование новой иеротопии Троицкого собора Данилова монастыря во второй половине XVII в. Наряду с традиционно сохраняющимся почитанием Троицы и Иоанна Крестителя, развитие культа игумена-основателя стало третьим элементом, определившим сакральную и образную структуру внутреннего пространства храма. Об этом свидетельствуют композиции фрескового ансамбля основного объема собора и новых иконостасов центральной части и северного придела, появившихся благодаря поступавшим в монастырь средствам от паломничеств к мощам Даниила. Образ самого святого занял заметное место в визуальной среде храма: он многократно воспроизведен разными художественными средствами (в стенописи, иконописи, книжной миниатюре), выделен местоположением и с помощью драгоценных предметов, «привешенных» к иконописным изображениям, или выразительным орнаментом в общем объеме книги. Несомненно, особая роль отводилась надгробному комплексу преподобного, который был обустроен характерным для того времени образом и кроме мощей включал, возможно, старейшую монастырскую икону Даниила Переславского и комплект покровов на гробницу.

В эти же десятилетия культ Даниила Переславского вышел за стены собора и нашел свое выражение в иеротопии всей обители в целом. В описи 1701 г. отмечены иконы святого в Покровской и Всехсвятской церквях, первые здания которых тоже были построены при жизни преподобного²³. В южной стене новой каменной Всехсвятской церкви, возведенной в 1687 г. на месте деревянного Даниилова храма того же посвящения, была устроена келья-затвор («склеп»). Она отмечала расположение древнего помещения аналогичной функции, в котором, согласно монастырскому преданию, молился склонный к затворничеству игумен-основатель, слушая церковную службу через специальное оконце, выходящее внутрь церкви²⁴. Но это уже тема другого исследования.

²³ РГАДА. Ф. 237. Оп. 1. Д. 60. Л. 411 об., 418.

²⁴ См.: История российской иерархии, собранная иером. Амвросием. М., 1815. Ч. 6. С. 446.

Литература

- Антига де 2021 – *Антига Р., де*. Венеция. Гавань Святых / под общ. ред. Ю.Р. Савельева; пер. с ит. О.Э. Цырлиной. СПб.: Алетейя, 2021. 156 с.
- Восточнохристианские реликвии 2003 – Восточнохристианские реликвии = Eastern Christian Relics / ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 656 с.
- Мельник 2023 – *Мельник А.Г.* Гробница святого в пространстве русского храма XVII века // Одиссей: Человек в истории. 2023. № 2 (31): История науки. С. 134–162.
- Реликвии Византии и Древней Руси 2006 – Реликвии Византии и Древней Руси: Письменные источники / ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2006. 440 с.
- Сукина 2002 – *Сукина Л.Б.* Троицкий собор Данилова монастыря в Переславле-Залесском. М.: Северный паломник, 2002. 72 с. (Памятники художественной культуры Древней Руси)
- Сукина 2023 – *Сукина Л.Б.* Синодик Троицкого Данилова монастыря 1672/1673 года – памятник ярославской книжности // Книжная культура Ярославского края – 2022: Сборник статей и материалов XVII научной конференции (Ярославль, 5–6 апреля 2022 г.) / под ред. Н.В. Беловой. Ярославль: Ярославская областная универсальная научная библиотека им. Н.А. Некрасова, 2023. С. 132–141.
- Сукина 2024 – *Сукина Л.Б.* Древнерусский городской собор: реликварий и некрополь // Восточнославянский город в период Средневековья и Нового времени (к 1050-летию Витебска): Сб. материалов международного круглого стола / отв. ред. А.А. Субботин. Витебск: УО «ВГТУ», 2024. С. 146–151.
- Успенский 2014 – *Успенский Б.А.* Русская духовность и иконопочитание // Факты и знаки: Исследования по семиотике истории. М.: Нестор-История, 2014. Вып. 3. С. 38–71.
- Bentley 1985 – *Bentley J.* Restless bones. The story of relics. L.: Constable, 1985. 245 p.
- Dillenberger 1999 – *Dillenberger J.* Images and relics. Theological perceptions and visual images in sixteenth-century Europe. N.Y.; Oxford: Oxford University Press, 1999. 248 p. (Oxford Studies in Historical Theology)

References

- Bentley, J. (1985), *Restless bones. The story of relics*, Constable, London, UK.
- D'Antiga, R. (2021), *Venetsiya. Gavan' Svyatykh* [Venice. Harbor of Saints], Aleteiya, Saint Petersburg, Russia.
- Dillenberger, J. (1999), *Images and relics. Theological perceptions and visual images in sixteenth-century Europe*, Oxford University Press, New York, Oxford, USA. (*Oxford Studies in Historical Theology*)

- Lidov, A.M., ed., (2003), *Vostochnokhristianskie relikvii* [Eastern Christian relics], Progress-Traditsiya, Moscow, Russia.
- Lidov, A.M., ed., (2006), *Relikvii Vizantii i Drevnei Rusi: Pis'mennye istochniki* [Relics of Byzantium and Old Russia. Written sources], Progress-Traditsiya, Moscow, Russia.
- Mel'nik, A.G. (2023), "The tomb of a Saint in the space of a Russian church of the 17th century", *Odissei: Chelovek v istorii* [Odysseus. Man in History], vol. 31, no. 2, pp. 134–162.
- Sukina, L.B. (2002), *Troitskii sobor Daniloza monastyrya v Pereslavle-Zaleskom* [Trinity Cathedral of the St. Daniel Monastery in Pereslavl-Zalesky], Severnyi palomnik, Moscow, Russia. (*Pamyatniki khudozhestvennoi kul'tury Drevnei Rusi*)
- Sukina, L.B. (2023), "The Synodic of the Trinity and Saint Daniel Monastery 1672/1673's as Yaroslavl booklore monument", in Belova, N.V., ed., *Knizhnaya kul'tura Yaroslavskogo kraia – 2022: Sbornik statei i materialov XVII nauchnoi konferentsii (Yaroslavl', 5–6 aprelya 2022 g.)* [Book culture of the Yaroslavl region – 2022. Collected articles of the 17th Scientific Conference (Yaroslavl', 5–6 Apr. 2022)], Yaroslavskaya oblastnaya universal'naya nauchnaya biblioteka imeni N.A. Nekrasova, Yaroslavl, Russia, pp. 132–141.
- Sukina, L.B. (2024), "Old Russian city cathedral. Reliquary and necropolis", in Subbotin, A.A., ed., *Vostochnoslavianskii gorod v period Srednevekov'ya i Novogo vremeni (k 1050-letiyu Vitebska): Sbornik materialov mezhdunarodnogo kruglogo stola* [East Slavic city in the Middle Ages and New Time (on the 1050th anniversary of Vitebsk). Proceedings of the International Round Table], UO "VGTU", Vitebsk, Belarus, pp. 146–151.
- Uspenskii, B.A. (2014), "Russian spirituality and icon veneration", in *Fakty i znaki: Issledovaniya po semiotike istorii* [Facts and signs. Studies in the semiotics of history], Nestor-Istoriya, Mosco, Russia, iss. 3, pp. 38–71.

Информация об авторе

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

Information about the author

Liudmila B. Sukina, Dr. of Sci. (History), associate professor, The Program Systems Institute of RAS, Pereslavl-Zalesky, Russia; 4 "a", Petr Pervyi St., Veskovo, Pereslavl-Zalesky, Yaroslavl region, Russia, 152021; lbsukina@gmail.com

УДК 75.046(470)

DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-110-122

Некоторые размышления о русских иконах XVI в. с многочисленными клеймами

Софья Н. Аитова

*Центральный музей древнерусской культуры и искусства
имени Андрея Рублева, Москва, Россия, soniaaitova@mail.ru*

Аннотация. Иконы с многочисленными клеймами, расположенными в два и более ряда вокруг средника, демонстрируют отход от классических принципов устройства житийного образа. В статье предлагаются размышления о становлении такого типа житийных икон в русском искусстве XVI в. (преимущественно в эпоху Ивана IV Грозного) и композиционных особенностях изобразительного цикла в его отношении к образу в среднике. Автор опирается на уже имеющиеся в науке положения, дополняя их своими наблюдениями о композиционном и образном строе подобных икон. На примере конкретных памятников, среди которых особое место занимают икона преподобного Александра Свирского с житием в 129 клеймах середины XVI в. и частично сохранившийся комплекс икон праздников с евангельскими сценами 1560–1570-х гг. из Успенского собора Московского Кремля, показывается, что экстенсивное развитие цикла, приводящее к умножению клейм, вызвано не только подробным иллюстрированием лежащего в основе изображения текста, но и, по-видимому, стремлением к максимально полному переживанию евангельских событий или деяний русских святых. Обновление композиционного решения изобразительного повествования приводит к появлению новых особенностей моленного образа.

Ключевые слова: житийная икона, многочисленные клейма, иллюстрирование, композиция, моленный образ, повествовательный цикл, визуальный нарратив, грозненское искусство, новые чудотворцы, Александр Свирский

Для цитирования: Аитова С.Н. Некоторые размышления о русских иконах XVI в. с многочисленными клеймами // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 1. С. 110–122. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-110-122

© Аитова С.Н., 2026

Some reflections on Russian icons of the 16th century with numerous scenes

Sofia N. Aitova

*The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art,
Moscow, Russia, soniaaitova@mail.ru*

Abstract. Icons with numerous scenes (klejma) arranged in two or more rows around the centerpiece demonstrate a variation from the norm of classical principles of the vita icon composition. The article offers some reflections on the specifics of their development in the 16th century Russian art (primarily in a time of Ivan IV) and the compositional features of their pictorial cycle in relation to the central image in the middle panel. The author refers to the widely known findings on this subject, supplementing them with his own observations on the pictorial and figurative structure of such icons. Using specific monuments as examples, among which the icon of St. Alexander of Svir with his life story in 129 scenes from the mid-16th century and a partially preserved group of the holiday icons with Gospel scenes” from the 1560s – 1570s from the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin, the author discovers that the extensive development of the cycle, leading to the multiplication of scenes, is caused not only by the detailed illustration of the text underlying the image, but also, apparently, by the desire to experience the events of the Gospels or the deeds of Russian saints as fully as possible. The new compositional solution of the pictorial narrative leads to the emergence of new features of the prayer image.

Keywords: Vita icon, numerous scenes, illustration, composition, prayer image, narrative cycle, visual narrative, Ivan the Terrible art, new miracle workers, Alexander of Svir

For citation: Aitova, S.N. (2026), “Some reflections on Russian icons of the 16th century with numerous scenes”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, pp. 110–122, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-110-122

Классическая схема житийной иконы, появившаяся в Византии и получившая распространение в русском искусстве, подразумевает размещение вокруг средника одного ряда клейм, каждое из которых соответствует одному эпизоду. «Портрет» святого в среднике с обрамляющими его клеймами житийного цикла (полного, от рождения до смерти, или начинающегося с иного момента) – композиционный замысел, связанный с идеей жизнеописания святого. Житийный цикл характеризует показанного в центре персонажа, доказывает его святость, выявляет его индивидуальность и вместе с тем – черты, типичные для определенной категории святых.

Подробность изобразительного повествования, направленная на формирование целостного представления об образе святого, сопоставляется исследователями с литературными описаниями типа иконисмоса и экфрасиса¹. Средник и житийный цикл, напоминающий раму², соотносятся так, что «портрет» святого на беспредметном фоне находится во вневременном измерении (молящийся человек взаимодействует прежде всего именно с этим образом), а в клеймах он показан как персонаж истории, в которой рассказывается о его жизненном пути на земле.

Изменения традиционной житийной иконы обнаруживаются в русском искусстве с конца XV – начала XVI в. и систематически распространяются с середины – второй половины XVI столетия. Ученые отмечали модификации житийной иконы в рамках усиления «повествовательности» русской живописи этого времени³: увеличение числа клейм, расположение нескольких и более эпизодов в одном клейме. Осмысление этой проблемы, как правило, замыкается на выводе о более подробном, чем раньше, иллюстрировании текста⁴, лежащего в основе изобразительного цикла, что выражается в более достоверной и даже буквальной передаче сюжета. Однако вызовы современного научного дискурса приводят к необходимости раздвинуть границы проблемы расширения повествования и увеличения количества клейм в русской иконописи позднего Средневековья⁵.

¹ См. подробнее об этой аналогии: [Бельтинг 2002, с. 311; Chatterjee 2014, pp. 12, 48]. Об иконисмосе в подобном ключе пишет Ж. Дагрон: [Дагрон 1996, с. 23–24].

² Рама в изобразительном искусстве имеет разные семантические значения. В данном случае она является обрамлением центрального образа, а также границей между средником с образом святого и внешним миром. Именно на полях, то есть на пересечении с пространством зрителя, располагаются сюжеты, имеющие отношение к земной реальности. Эта проблема рассматривается в монографии: [Тарасов 2007, с. 31].

³ См. об этом, например: *Комашко Н.И., Саенкова Е.М.* Русская житийная икона. М.: Книги WAM, 2007. С. 10.

⁴ Логика анализа житийных икон – соотнесение изобразительного цикла и фабулы текста жития – вызвана спецификой объекта исследования. В связи с этим см. работы И.А. Кочеткова: *Кочетков И.А.* Житийная икона в ее отношении к тексту жития: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1974; [Кочетков 1981].

⁵ Последние исследования демонстрируют новые возможности изучения житийных икон классического типа [Chatterjee 2014]. Специфику житийных икон с подробным циклом в русском искусстве позднего Средневековья выявляет О.Ю. Тарасов [Тарасов 2007, с. 57].

Иконы с многочисленными клеймами, скомпонованными в два ряда вокруг средника, появляются в русском искусстве не позднее рубежа XV–XVI вв.⁶ От этого времени сохранилась одна подобная икона – образ «Иоанн Богослов с Прохором на острове Патмос, с хождением» конца XV в. (ЦМиАР)⁷. Необычная масштабность цикла (44 клейма) лишь отчасти объясняется тем, что это храмовый образ несохранившейся Иоанно-Богословской церкви Борисоглебского монастыря в Дмитрове. Г.В. Попов связывает появление обширной серии клейм с особым отношением к фигуре Иоанна Богослова и его «хождению» в преддверии ожидаемой кончины мира в 1492 (7000) г. и не без оснований рассматривает этот образ вместе с современной ему иконой «Апокалипсис» из Успенского собора Московского Кремля [Попов 1975, с. 66]⁸. Таким образом, увеличение количества сцен вызвано не только более подробным иллюстрированием житийного текста и не просто зависимостью иконописца от литературной основы⁹, но и глубиной чувств, испытываемых верующими

⁶ К этому композиционному решению приближается икона «Похвала Богоматери с Акафистом в клеймах» третьей четверти XIV в. из Успенского собора (ММК), хотя там нет двух полных «колец» с клеймами, цикл не житийный, а порядок чтения сцен неклассический.

⁷ Икона исследована Г.В. Поповым в контексте московской живописи конца XV – начала XVI в. См.: *Попов Г.В.* Иллюстрации «Хождения Иоанна Богослова» в миниатюре и станковой живописи конца XV в. // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 22. М.; Л.: Наука, 1966. С. 208–221; Иконы XIII–XVI вв. в собрании Музея имени Андрея Рублева. М.: Северный паломник, 2007. Кат. № 20. С. 132–139.

⁸ Хотя сравниваемые иконы типологически не похожи – в одном случае линейный цикл, в другом композиция со множеством сцен на общем фоне – обе демонстрируют новые возможности организации обширного изобразительного цикла (более ранние аналоги подобного изображения Апокалипсиса в иконописи не сохранились). Симптоматично, что на рубеже XV–XVI вв. в московском искусстве появляются еще три житийных образа Иоанна Богослова: икона из Троицкой единоверческой церкви у Салтыкова моста в Москве (ГТГ), из церкви во имя Иоанна Богослова на реке Тошне близ Вологды (ВГИАХМЗ) и из собрания И.С. Остроухова (ГТГ). В отличие от дмитровской иконы, они имеют классическую композицию с одним рядом клейм вокруг средника.

⁹ Тем же временем, что и икона из ЦМиАР, датируются миниатюры Хождения святого апостола и евангелиста Иоанна Богослова в составе сборника из собрания Н.П. Лихачева (Архив СПб ИИ РАН. Кол. 238. Оп. 1. № 71. Л. 1–103 об.). При близости обоих памятников, в рукописи гораздо больше сцен, чем на иконе. Поэтому если иконописцы и копиро-

в ожидании страшного события. В отличие от композиции с одним рядом клейм, создающим эффект цикла, то есть «закольцованности» истории (вокруг центрального образа выстраивается «кольцо» сцен), структура с многочисленными клеймами в несколько концентрических «окружностей» задает «строчное» направление повествования.

В отсутствие других подобных прецедентов мы не знаем, была ли схема с двумя рядами клейм вокруг средника востребованной в искусстве конца XV – первой половины XVI в., или образ Иоанна Богослова из Дмитрова являлся единственным случаем ее использования. Судя по всему, тогда этот тип житийной иконы еще был редкостью. Он получает систематическое развитие в искусстве середины – второй половины XVI в. в связи с почитанием «новых чудотворцев»¹⁰. Так, среди сохранившихся житийных икон преподобного Варлаама Хутынского, активное почитание которого началось с периода правления князя Василия III, большая часть следует традиционному типу с одним рядом клейм вокруг средника, но исключение из этого правила составляет образ второй половины XVI в. с житием в 36 клеймах¹¹. Биография русских чудотворцев в ряде произведений второй половины XVI в. значительно дополняется посмертными чудесами, свидетельствующими о присутствии святого в реальной повседневной жизни верующих. Причем сцены прижизненных и посмертных чудес занимают не три-четыре клейма, а треть или почти половину всего цикла, в результате чего увеличивается общее количество клейм¹², что мы и видим на ярославской иконе

вали изобразительный протограф в виде цикла миниатюр, то делали это не механически, а отбирали сюжеты.

¹⁰ Житийные иконы русских святых распространялись постепенно. До XV в. мы знаем только одну подобную икону – образ князей Бориса и Глеба второй половины XIV в. из Коломны (ГТГ). Это не исключает того, что могли существовать житийные образы других местночтимых святых (см.: [Пуцко 2016, с. 117–118]). На рубеже XV–XVI вв. появляются житийные образы преподобных Сергия Радонежского, Кирилла Белозерского, Дмитрия Прилуцкого, митрополитов Петра и Алексия. Названные иконы представляют собой классический тип с рядом клейм по периметру.

¹¹ Иконы Ярославля XIII – середины XVII в.: Шедевры древнерусской живописи в музеях Ярославля. М.: Северный паломник, 2009. Т. 1. № 76. С. 416–427.

¹² Если бы при такой подробности ряд был один, получились бы очень мелкие клейма вокруг очень большого средника. При количественном умножении клейм и их организации в два концентрических ряда сохраняется известное равновесие центра и периферии, и при этом подчеркивается важность клейм.

преподобного Варлаама Хутынского. Здесь изображены девять чудес, совершенных до его преставления, и восемь чудес, случившихся после обретения мощей, – всего 17, что уже больше, чем общее количество клейм во многих стандартных циклах. Это не единственный подобный случай в русском искусстве середины – второй половины XVI в.: два ряда клейм вокруг средника имеют икона преподобных Зосимы и Савватия Соловецких последней четверти XVI в. (ГИМ), образ «Ярославские чудотворцы князя Феодор, Давид и Константин» 1560-х гг. (Ярославский музей-заповедник) и др. Житийный цикл ярославских святых включает историю от момента рождения Феодора Ростиславовича до сцены обретения мощей князей (два верхних ряда), остальные 20 сцен посвящены чудесам исцеления у их мощей. Зрительно эти эпизоды похожи друг на друга, ни один из них не выделен как самоценное событие. Напротив, много раз повторяется узнаваемая и заметная издали формула, включающая условное изображение раки с телами трех святых на фоне ярославского Спасо-Преображенского монастыря.

Икона преподобного Александра Свирского середины XVI в. из Успенского собора Московского Кремля (ММК) содержит самый обширный житийный цикл¹³ (ил. 1). История жизни «нового чудотворца» (Александр умер в 1533 г.) занимает 129 клейм, составляющих двенадцать горизонтальных рядов. Окружающие средник клейма в этой композиции формируют строчное направление рассказа. Исследователи обоснованно полагают, что создание этой иконы стало «одним из ключевых звеньев глубоко продуманной программы прославления преподобного», обладавшего при жизни духовным авторитетом¹⁴. Этим может быть обусловлен такой масштабный замысел цикла.

С одной стороны, очевидно, что произведение тщательно иллюстрирует житие¹⁵. Причем технический компонент работы

¹³ См. об иконе: [Журавлева 1998, с. 118–144; Тарасов 2007, с. 57]; а также: Иконы Успенского собора Московского Кремля: Вторая половина XV–XVI в.: Каталог / сост. Т.В. Толстая. М., 2016. Кат. № 17. С. 204–215.

¹⁴ Усилиями преподобного Александра Свирского и его преемников далекий северный монастырь стал известен при великокняжеском дворе. Подробнее см.: [Соловьева 2002, с. 129]. Есть сведения о вкладах митрополита Макария и Ивана IV Грозного в монастырь на Свири, см.: [Журавлева 1998, с. 120]. Северо-восточный придел церкви Покрова на Рву был освящен в память о преподобном.

¹⁵ И.Д. Соловьева пишет о тексте жития, составленном около 1545 г. преемником и учеником Александра игуменом Иродионом Кочевым: «несмотря на традиционность изложения и многочисленные сюжетные



Ил. 1. Икона «Преподобный Александр Свирский, с житием в 129 клеймах», середина XVI в., из Успенского собора Московского Кремля, ММК

с текстом сложно не заметить – мастер включает в каждое клеймо фрагменты литературного источника, делая надписи в несколько строк. С другой стороны, в основе изобразительного цикла лежит художественный замысел, предполагающий оформление разнообразных, пусть и выстроенных по хронологии сцен в общую композицию. Особенность организации цикла состоит в том, что после четырех верхних рядов клейм повествование продолжается сначала в правой, а затем – в левой части обрамления. Зрительно это не улавливается, а объяснить такой принцип распределения сюжетов затруднительно. Можно было бы предположить, что мастер хотел показать таким образом определенные части жития в виде автономных циклов, однако водораздел между разными фазами жизни преподобного внутри общего повествования не совпадает с границами левой и правой частей иконы¹⁶. При этом на уровне средника с «портретом» святого размещаются наиболее важные события его жизни, известные в иконописи второй половины XVI–XVII в. и как

займствования, содержит многие указания на конкретные факты, даты и участников событий», см.: [Соловьева 2001, с. 124–125]. Заметим, что сохранившиеся лицевые рукописи жития Александра Свирского относятся к XVII в.

¹⁶ О тематическом составе цикла см.: [Журавлева 1998, с. 124–125].

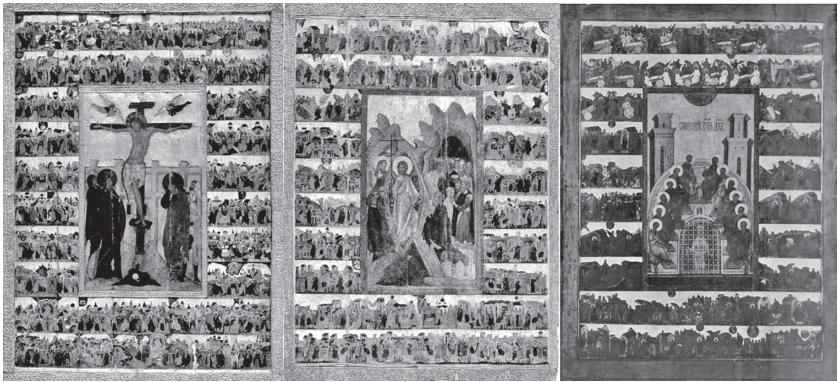
самостоятельные сюжеты. Так, история явления Александру Святой Троицы (клейма 55–57) показывается справа от центрального образа, а слева представлено строительство монастыря. На нижнем поле по центру (клейма 97–102) – чудо явления Богоматери на основании церкви. Значит, некий принцип распределения отдельных сюжетов и их групп внутри столь обширного цикла и их взаимодействия с центральным образом святого все же предполагался.

Вместе с тем подробность обусловлена не только последовательным переводом текста в изобразительное повествование, что является скорее инструментом, но и настойчивостью идейного посыла, желанием добиться определенного впечатления. Интересно, что изложение истории с большим количеством эпизодов препятствует доходчивости и ясности самого рассказа, потому что зрителю сложно разглядеть мелкие сюжеты. Столь обширный цикл клейм заставляет усомниться в том, что житийные сцены, расположенные в хронологической последовательности, предполагают лишь только считывание их содержания. Ввиду того, что клейм настолько много, можно говорить скорее о симультанном восприятии всего цикла как целостной композиции, поражающей зрителя именно числом деяний и чудес святого [Тарасов 2007, с. 57]. Об этом принципе постижения произведения, правда, выявляя особенности средника, упомянула И.А. Журавлёва: «Главный образ святого теряет силу основного воздействия и переживается через изображения явленных деяний» [Журавлева 1998, с. 118]. Точнее говоря, это двусторонний процесс: в свою очередь, и обширные поля с клеймами воспринимаются через образ Александра Свирского, изображение которого сохраняет роль композиционного центра, несмотря на небольшой размер средника.

Схема с клеймами используется в это время и для евангельских сюжетов. В эпоху Ивана Грозного детальное осмысление евангельской истории было обусловлено идеологией, лейтмотивом которой являлось восприятие Московской Руси в масштабе всемирной истории (в связи с этой темой можно вспомнить Лицевой летописный свод). В позднегрозненское время (1560–1570-е гг.) появляется грандиозный комплекс, созданный для Успенского собора Московского Кремля и, судя по описям, состоявший из 22 икон. Из них сохранилось не менее трех памятников: «Распятие, с евангельскими сценами» (ММК), «Сошествие во ад, с евангельскими сценами» (ГТГ)¹⁷, «Сошествие Святого Духа с евангельскими

¹⁷ Об иконах см.: [Маркина 1998, с. 145–173; Кочетков 2005, с. 63–79]; а также: Иконы Успенского собора Московского Кремля. Вторая половина XV–XVI в. Кат. 20. С. 234–243; Кат. 3. Прил. 1. С. 273–275.

сценами» (Покровский собор при Рогожском кладбище)¹⁸ (ил. 2). Эти произведения построены по типу житийной иконы со средником, где помещена лаконичная сцена праздника, и клеймами, иллюстрирующими евангельский текст. Оформление состоит из десяти рядов сливающихся друг с другом сцен. Тем не менее они воспринимаются как клейма, потому что привязаны к продольным и поперечным сторонам средника, то есть клеймо, почти исчезнув, все же сохраняет роль модуля. Н.Ю. Маркина писала об иконах «Распятие» и «Сошествие во ад»: «Оба произведения свидетельствуют о том, что традиционный тип житийной иконы терпел в грозненскую эпоху существенные изменения. Стала заметно ослабевать доминирующая роль средника, клейма получили самостоятельную нагрузку» [Маркина 1998, с. 148].



*Ил. 2. Иконы 1560–1570-х гг.
из Успенского собора Московского Кремля:
«Распятие, с евангельскими сценами» (ММК);
«Сошествие во ад, с евангельскими сценами» (ГТГ),
«Сошествие Святого Духа, с евангельскими сценами»
(Рогожское кладбище)*

Обширное повествование на иконах соответствует небольшому промежутку времени – Страстной седмице. В клеймах иконы Распятия изображены проповеди и богословские споры Христа

¹⁸ Об иконе см.: Древности и духовные святыни старообрядчества: Иконы, книги, облачения, предметы церковного убранства Архиерейской ризницы и Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве / ред. Е.М. Юхименко. М.: Интербук-бизнес, 2009. С. 60–61.

с иудеями, имевшие место после Входа в Иерусалим и до Тайной вечери; на иконе Сошествия во ад – беседы Христа с учениками на Тайной вечере и начало цикла Страстей до суда Пилата включительно. В пределах одного регистра сцены не отделяются друг от друга разгранками, в результате чего создается впечатление единого многофигурного действия, непрерывно развивающегося линейно слева направо. Поэтому евангельский цикл в десяти регистрах образует скорее фон, а не обрамление для размещенных в средниках образов. По сравнению с житийной иконой преподобного Александра Свирского в этом комплексе нет акцентов внутри цикла, напротив, важен эффект плавного рассказа.

По замечанию И.А. Кочеткова, особенность этих произведений состоит в том, что они иллюстрируют сразу четыре Евангелия [Кочетков 2005, с. 68]. Сводный изобразительный нарратив, с одной стороны, максимально точно соответствует текстовому источнику, и в результате возникает совершенная «линейность» и идеальная полнота истории спасения. С другой стороны, контаминация четырех версий Евангелия в единый визуальный «текст» приводит к тому, что единое повествование разделяется на хронологические блоки сюжетов, «закольцованные» вокруг средника той или иной иконы. Именно этот принцип позволяет ясно обозначить основную сюжетную канву, представленную сценами в средниках («Распятие», «Сошествие во ад», «Сошествие Святого Духа на апостолов»), не дает потеряться во времени и в пространстве такого обширного цикла и, что немаловажно, делает иконы с многочастной композицией моленными образами, позволяя сосредоточиться на главном событии. Иными словами, масштабный комплекс из двух десятков икон с подробным линейным повествованием разбили на части и каждую снабдили центром – сценой праздника, причем довольно лаконичной относительно многофигурного цикла в клеймах. Комплекс икон из Успенского собора демонстрирует еще одну особенность распространенного изобразительного цикла: несмотря на свою протяженность и сюжетную однородность, каждая икона является обособленным закольцованным «пространством», в которое попадает человек при взаимодействии с образом.

Таким образом, экстенсивное развитие цикла можно описать как следствие сознательного стремления к более подробному иллюстрированию пространного текста (при этом следует учитывать роль протографов в виде иллюстрированных рукописей с обширными циклами миниатюр, характерными для рассматриваемого периода) в условиях конкретного заказа (например, в связи с развитием почитания «нового чудотворца»). Однако подробность изобразительного нарратива может отражать не только содержание и структуру лежа-

щего в основе текста, но и отношение верующего к представленным событиям, которые нужно пережить в деталях, испытав при этом ощущение полноты знания о жизни святого или евангельской истории. Появление развитых серий сцен было результатом не механического иллюстрирования текста, а усилий мастера, который придавал изобразительному циклу определенную структуру и соотносил его с образом в среднике. Как было показано на примере иконы преподобного Александра Свирского и евангельских образов из Успенского собора, циклы из многих десятков сцен можно воспринимать и как целостные композиции, чему способствует сохранение традиционной роли средника. Именно житийные иконы с многочисленными клеймами, а не евангельские образы, которые все же созданы в рамках особого заказа, получили дальнейшее развитие в искусстве XVII в. Можно сказать, что применение этой композиционной схемы стало для XVII столетия обычным явлением.

Литература

- Бельтинг 2002 – *Бельтинг Х.* Образ и культ: История образа до эпохи искусства / пер. с нем. К.А. Пиганович. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 752 с.
- Дагрон 1996 – *Дагрон Ж.* Священные образы и проблема портретного сходства / пер. П.Е. Лукина // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Мартис, 1996. С. 19–43.
- Журавлева 1998 – *Журавлева И.А.* Образ Александра Свирского с житием и чудесами из Успенского собора Московского Кремля // Русская художественная культура XV–XVI вв. М.: Внешторгиздат, 1998. С. 118–144. (Материалы и исследования / Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»; вып. 11)
- Кочетков 1981 – *Кочетков И.А.* Иконописец как иллюстратор жития // Труды Отдела древнерусской литературы. Л.: Наука, Ленинградское отд-ние, 1981. Т. 36. С. 329–347.
- Кочетков 2005 – *Кочетков И.А.* «Сводное Евангелие» в живописи эпохи Грозного // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. 2005. № 1 (19). С. 63–79.
- Маркина 1998 – *Маркина Н.Ю.* О двух памятниках времени Ивана Грозного из Успенского собора Московского Кремля // Русская художественная культура XV–XVI вв. М.: Внешторгиздат, 1998. С. 145–173. (Материалы и исследования / Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»; вып. 11)
- Попов 1975 – *Попов Г.В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI в. М.: Искусство, 1975. 336 с.
- Пуцко 2016 – *Пуцко В.Г.* Житийные иконы русских святых (XIV–XVI в.) // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. 2016. № 1 (63). С. 117–138.

- Тарасов 2007 – *Тарасов О.Ю.* Рама и образ: Риторика обрамления в русском искусстве. М.: Прогресс-Традиция, 2007. 447 с.
- Соловьева 2001 – *Соловьева И.Д.* Материалы к истории Троицкого Александро-Свирского монастыря в XVI–XVII вв. // Книжные центры Древней Руси: Севернорусские монастыри / ред. С.А. Семячко. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 124–144.
- Соловьева 2002 – *Соловьева И.Д.* Житийные иконы преподобного Александра Свирского: агиографические источники и анализ иконографии // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. 2002. № 1 (7). С. 74–82.
- Chatterjee 2014 – *Chatterjee P.* The living icon in Byzantium and Italy. The Vita image, 11th to 13th centuries. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2014. 297 p.

References

- Belting, H. (2002), *Образ и кул'т: Istoriya obraza do epokhi iskusstva* [Image and cult. A history of the image before the era of art], Progress-Traditsiya, Moscow, Russia.
- Chatterjee, P. (2014), *The living icon in Byzantium and Italy. The Vita image, 11th to 13th centuries*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, USA.
- Dagron, G. (1996), “Holy images and likeness”, in Lidov, A.M., ed., *Chudotvornaya ikona v Vizantii i Drevnei Rusi* [Miracle-working icon in Byzantium and Old Rus], Martis, Moscow, Russia, pp. 19–43.
- Kochetkov, I.A. (1981), “The icon painter as illustrator of the life of a saint”, in *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury* [Works of the department of Old Russian literature], Nauka, Leningradskoe otdelenie, Leningrad, USSR, vol. 36, pp. 329–347.
- Kochetkov, I.A. (2005), “‘The combined Gospel’ in the painting of the Ivan the Terrible era”, *Drevnyaya Rus'. Voprosy medievistiki*, vol. 19, no. 1, pp. 63–79.
- Markina, N.Yu. (1998), “About two monuments from the time of Ivan the Terrible in the Assumption cathedral of the Moscow Kremlin”, in *Russkaya khudozhestvennaya kul'tura XV–XVI vv.* [Russian artistic culture of the 15th – 16th centuries], Vneshtorgizdat, Moscow, Russia, pp. 145–173. (*Materialy i issledovaniya / Gosudarstvennyi istoriko-kul'turnyi muzei-zapovednik “Moskovskii Kreml”*; iss. 11)
- Popov, G.V. (1975), *Zhivopis' i miniatyura Moskvy serediny XV – nachala XVI v.* [Moscow painting and illumination of the mid-15th – beginning 16th century], Iskusstvo, Moscow, USSR.
- Putsko, V.V. (2016), “Vita icons of the Russian saints (14th – 16th centuries)”, *Drevnyaya Rus'. Voprosy medievistiki*, vol. 63, no. 1, pp. 117–138.
- Solov'eva, I.D. (2001), “Materials on the history of the Troitsk Alexander-Svirsky Monastery in the 16th – 17th centuries”, in Semyachko, S.A., ed., *Knizhnye tsentry Drevnei Rusi: Severnorusskie monastiri* [Book centers of Old Rus. Northern Russian monasteries], Dmitrii Bulanin, Saint Petersburg, Russia, pp. 124–144.

- Solov'eva, I.D. (2002), "Vita icons of Saint Alexander of Svir. Hagiographic sources and iconographic analysis", *Drevnyaya Rus'. Voprosy medievistiki*, vol. 7, no. 1, pp. 74–82.
- Tarasov, O.Yu. (2007), *Rama i obraz: Ritorika obramleniya v russkom iskusstve* [Frame and image. The rhetoric of framing in Russian art], Progress-Traditsiya, Moscow, Russia.
- Zhuravleva, I.A. (1998), "The icon of St. Alexander Svirsky with the Life scenes and miracles from the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin", in *Russkaya khudozhestvennaya kul'tura XV–XVI vv.* [Russian artistic culture of the 15th – 16th centuries], Vneshtorgizdat, Moscow, Russia, pp. 118–144. (*Materialy i issledovaniya / Gosudarstvennyi istoriko-kul'turnyi muzei-zapovednik "Moskovskii Krem'* "; iss. 11)

Список сокращений

- ВГИАХМЗ – Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
- ГИМ – Государственный исторический музей
- ГТГ – Государственная Третьяковская галерея
- ММК – Музеи Московского Кремля
- ЦМиАР – Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва

Информация об авторе

Софья Н. Аитова, Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва, Россия; 105120, Россия, Москва, Андроньевская пл., д. 10; soniaaitova@mail.ru

Information about the author

Sofia N. Aitova, The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, Moscow, Russia; 10, Andronyevskaya Sq., Moscow, Russia, 105120; soniaaitova@mail.ru

Культурная антропология и исследования актуальных традиций

УДК 398.4(571.15)

DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-123-135

Приписываемая эмоция и квазитело:
невербальная семиотика вещей и духов на Алтае

Дмитрий Ю. Доронин

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, demetra2@mail.ru*

Аннотация. На материале алтайской актуальной мифологии в статье рассматривается невербальная семиотика коммуникации с «не-человеками» (духами, божествами). Основное внимание уделяется феномену приписываемой эмоции, то есть тому, как различные эмоциональные состояния (гнев, благорасположение, обида и пр.) приписываются духам, предметам и природным объектам, распознаются и интерпретируются в качестве эмоционального ответа через невербальные каналы коммуникации. Автор вводит и раскрывает понятия «квазитела» и «квазижеста», важные для понимания процессуальности приписываемой эмоции, описывая, как духи и другие нуминозные агенты используют для выражения своих реакций не собственное (отсутствующее или невидимое) тело, а элементы окружающего мира. В качестве таких «квазител» могут выступать ритуальные предметы (например, шаманский бубен, алтайский музыкальный инструмент *топшуур*, чаша), природные стихии (огонь, вода, воздух), а также животные и даже люди. Их специфические изменения (деформация ритуального предмета, усиление тока воды, особенности горения пламени, волнение воздуха или появление определенных животных) прочитываются как «квазижесты», несущие эмоциональный ответ. Статья структурно описывает основные стратегии этой невербальной коммуникации с «не-человеками», выделяя артефактный, акциональный и природно-стихийный пути кодирования эмоционального ответа. Подчеркивается, что подобные практики распознавания приписываемых и распределенных эмоций основаны на мифологизации объектов повседневности, когда практически любая вещь или явление могут стать ситуативным воплощением («квазителом») нуминозного агента и носителем его эмоционального сообщения.

© Доронин Д.Ю., 2026

Ключевые слова: алтайский шаманизм, духи, «не-человеки», невербальная семиотика, мифологическая коммуникация, приписываемая эмоция, квазижест, квазитело

Для цитирования: Доронин Д.Ю. Приписываемая эмоция и квазитело: невербальная семиотика вещей и духов на Алтае // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 1. С. 123–135. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-123-135

Attributed emotion and the quasi-body. Non-verbal semiotics of objects and spirits in Altai

Dmitrii Yu. Doronin

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, demetra2@mail.ru*

Abstract. Drawing on the material of contemporary Altai mythology, the article considers the non-verbal semiotics of communication with “non-humans” (spirits, deities). The primary focus is on the phenomenon of attributed emotion – that is, how various emotional states (anger, benevolence, resentment, etc.) are ascribed to spirits, objects, and natural phenomena, and are subsequently recognized and interpreted as an emotional response through non-verbal channels of communication. The author introduces and elaborates the concepts of the “quasi-body” and “quasi-gesture,” which are crucial for understanding the processual nature of attributed emotion. The article describes how spirits and other numinous agents express their reactions not through their own (absent or invisible) bodies, but through elements of the surrounding world. Such “quasi-bodies” can include ritual objects (e. g., a shaman’s drum, the Altai musical instrument topshuur, a ritual chalice), natural elements (fire, water, air), as well as animals and even people. Their specific alterations (the deformation of a ritual object, an increase in a water current’s flow, particular patterns in a flame’s burning, agitation in the air, or the appearance of certain animals) are read as “quasi-gestures” carrying an emotional response. It is emphasized that such practices of recognizing attributed and distributed emotions are based on the mythologization of everyday objects, whereby virtually any thing or phenomenon can become a situational embodiment (a “quasi-body”) of a numinous agent and a vehicle for its emotional message.

Keywords: Altai shamanism, spirits, “non-humans”, non-verbal semiotics, mythological communication, attributed emotion, quasi-gesture, quasi-body

For citation: Doronin, D.Yu. (2026), “Attributed emotion and the quasi-body. Non-verbal semiotics of objects and spirits in Altai”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, pp. 123–135, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-123-135

Согласно мифологическим представлениям алтайских шаманистов и бурханистов (а также, во многих случаях, алтайских христиан и буддистов), божества и духи, их изображения (иконические и аниконические), некоторые природные объекты и явления (например, горы, родники, деревья, камни, огонь, ветер), ритуальные предметы (шаманские бубны, одеяния, посохи и пр.) и даже повседневные вещи (ножи, ружья, электроприборы, автомобили или просто любые старые вещи) способны к эмоциональной реакции в коммуникации с людьми, животными и другими акторами – например, горы могут сердиться друг на друга¹. Представления об эмоциях вещей и духов могут быть почерпнуты из актуальной мифологии алтайцев: весьма частотными являются, например, мифологические нарративы о гневающихся и наказующих духах-хозяевах (*ээзи*) какого-либо природного локуса (горы, перевала, водоема, почитаемого родника-*аржана*) или артефакта (бубна, ножа и пр.). Представления об эмоциях подобных «не-человеков»² содержатся также в формулах шаманских ритуальных обращений и в формулах *алкышей* (ритуальных благословений) шаманистов и бурханистов, а также в сказках, эпических сказаниях и эсхатологических текстах.

В ряде публикаций я уже описал различные аспекты мифологической коммуникации с «не-человеками» на Алтае [Доронин 2013; Доронин 2016; Доронин 2017; Доронин 2019; Doronin 2015], исследуя в том числе «живые» (*ээлү, табышту, көрмөстү*) вещи

¹ О проявлениях эмоциональной активности алтайских «не-человеков» см., например: [Батьянова 2005, с. 81; Яданова 2006, с. 86]. Из более ранних работ см. также: *Дыренкова Н.П.* Материалы по шаманству у телеутов // Сборник музея антропологии и этнографии / отв. ред. С.П. Толстов. М.; Л., 1949. Т. 10. С. 171, 177, 178; *Каруновская Л.Э.* Представления алтайцев о вселенной // Советская этнография. 1935. № 4–5. С. 168. О структуре и сценариях коммуникации с «не-человеками» в шаманских мифо-ритуальных системах см. прежде всего: [Новик 1984; Христофорова 1998].

² Используемое нами понятие «не-человеки» является русской калькой понятия “non-humans” (известны также варианты перевода «не-люди», «нечеловеческие субъекты» и пр.), введенного в антропологии «онтологического поворота», «антропологии-за-пределами-человеческого» и концептуально близкими авторами (Эдуарду Вивейруш де Кастру, Эдуардо Кон, Филипп Дескола, Тим Ингольд, Анна Лёвенхаупт Цзин, Бруно Латур) для признания агентности (agency), активности и роли животных, растений, духов, артефактов и природных сил в создании социальных миров. Даже воображаемые, мифологические «не-человеки» способны влиять на события, создавать отношения и формировать социальные миры.

алтайских шаманов и шаманистов. Эта статья посвящена краткому структурному описанию алтайской *невербальной семиотики «не-человеков»*, значимой при коммуникации с ними. Чтобы не повторять постоянно в статье этот термин, иногда я называю этих мифологических «эмоционирующих собеседников» *нуминозными агентами*. Как будет показано ниже, способы проявления их эмоциональной реакции довольно разнообразны.

Квазижест и квазитело: приписываемая эмоция

Духам мертвых и, в особенности, недавно умершим с большей легкостью, чем божествам, духам-хозяевам (*ээзи*), природным объектам или артефактам приписывается эмоциональное поведение. Например по устному сообщению Е.П. Батьяновой, среди телеутов в 1990-е гг. ею была услышана шаманская легенда о шамане (*каме*), пытавшемся вылечить тяжело заболевшую девочку. Этот шаман смог выяснить, что причиной болезни была умершая мать. Он смог услышать, как плачет ее *жула* («душа-двойник», могущая существовать без тела человека) – она плакала, жаловалась, испытывала страх. Эта *жула* умершей матери похитила и не хотела отдавать *жула* живой дочери, потому что ей одной было плохо (одинок и страшно). Все это слышал не только приглашенный шаман, но и сама больная дочь, которая и рассказала после выздоровления об этом этнографу.

Среди эмоций и эмоциональных состояний, приписываемых нуминозным агентам, – тревога, обида, веселье, печаль, и, как наиболее значимые, визуализируются гнев и удовлетворение. Этим, в частности, определяется проблема их иконографии: визуальное воплощение в основном получают те «не-человеки», кто обладает патронажной, охранительной, карательной функциями.

Вне зависимости от наличия изображений у нуминозных агентов их эмоциональный ответ может считываться двумя основными способами:

- а) *камдар* (шаманы) как визионеры в своих психических состояниях часто имеют дело с прямым – вербальным ответом (эмоционально насыщенной речью духов или артефактов в шаманском трансе или сновидениях);
- б) *жарлыкчылар* (жрецы в алтайском бурханизме) и рядовые верующие, как правило, прочитывают эмоции духов опосредованно – через невербальные сообщения.

Таким образом, различается прямой (вербальный) и опосредованный (косвенный, невербальный) ответ в эмоциональной коммуникации с «не-человеками». В этой статье нас прежде всего

интересует опосредованный ответ, то есть – невербальная семиотика в коммуникации с «не-человеками».

Основные пути кодирования эмоционального ответа в невербальной семиотике алтайских нуминозных агентов таковы:

- а) внешнее изменение/поведение онгонов³ или ритуальных предметов;
- б) стихии-посредники как выразители эмоциональной реакции: огонь, вода, погода;
- с) трансформация тела/поведения животных, человека.

В одних случаях человек может распознавать эмоцию нуминозного агента через те или иные звуки, «определяя» в каком-то артефакте или явлении «звуковое поведение» духа. В других – человек распознает эмоцию через проявляющиеся изменения (пятна, трещины и пр.) в ритуальном предмете. Во многих ситуациях нет ни жестов, ни мимических или эмоциональных звуковых сигналов, подобных человеческим или животным, но тем не менее люди распознают эмоциональную реакцию – парадоксальным образом эмоции «не-человеков» могут существовать без слов, без мимики, без жеста.

Здесь, вероятно, следует говорить о *приписывании эмоций* не только духам, но предметам и явлениям, не имеющим способности, в силу отсутствия лица / тела, к их выражению вербально, аудиально, мимически или через жест. Безликость божеств – повторяющийся мотив визионерских текстов о коммуникации с могущественными нуминозными персонажами. Это не столько реализация мифологического мотива о взаимной невидимости обитателей разных миров (людей и духов), сколько специфика прагматики конкретной коммуникативной ситуации, например, с гневным божеством. Его лицо и проявленные на нем эмоциональные состояния (особенно через глаза) часто считаются смертельно опасными для человека. Это одна из причин, почему в мифо-ритуальных системах развиты практики косвенного, опосредованного распознавания эмоционального поведения нуминозных агентов. При этом можно говорить о феномене *распределенных эмоций* – среди предметов и явлений мира, групп людей и/или об эмоциях, *приписываемых* специальным религиозным артефактам.

Феномен приписываемых эмоций связан с проблематикой квазитела и квазижеста духов, когда «жестикуляция» происходит

³ Онгон – бурят-монгольское слово, принятое среди шамановедов для общего обозначения разнообразных артефактных воплощений (изображений, скульптур, особенных природных объектов, например, камней или костей особой формы и пр.) божеств и духов в разных шаманских традициях.

через деформацию или трансформацию их квазитела, в качестве которого может выступать какая-то вещь, огонь или водный источник. Наблюдаемые артефактные и акциональные признаки играют при этом роль обращенных к человеку квазижестов «не-человеков».

Распространенность практик распознавания распределенных и приписываемых эмоций связана, по всей видимости, с весьма распространенной мифологизацией повседневных предметов – поэтому эмоции легко «прилепляются» к ним. Многие повседневные предметы воспринимаются алтайцами как опасные акторы (ружье, нож, автомобиль, электрические приборы и пр.). Потому их значение может выходить далеко за границы повседневного: в определенных ситуациях они могут становиться ритуально-нагруженными предметами или нуминозной причиной несчастий и пр. – например, нож может обидеться и зарезать человека:

Ну, вообще, сама вещь, наверное – <дух>-хозяин ли или чё: у алтайцев, например, не дарили ножи, а давали за это хотя бы там пять копеек или ещё что. Оружие почему-то нельзя ведь перешагивать. Я, помню, я вот маленький был, у меня бабушка к ружью даже близко меня не подпускала! Вот, чтобы дотронуться. Сама не этовала и меня не подпускала. <...> Не подпускали меня ещё к охотничьему ножу. <Но это, может быть, боялись, что ты поранишься или застрелишься?> Да нет, ну там, ружьё же, оно без патрона. Нож, как тебе сказать? Ну, это вещь, которую нельзя дарить. Он может как бы обидеться что ли, что ты его даришь. Его нужно покупать. Видишь? <Обидится и что будет?> Ну, плохо будет тебе – может зарезать или еще чё-нибудь (ТЭГ).

По мнению некоторых наших собеседников, любая вещь потенциально обладает способностью проявить агентность, а следовательно, и коммуникативные особенности своей невербальной семиотики.

Ну, еще я вот, знаешь, вот такое слышал: в каждой вещи как бы свое чё-то такое есть. Эммм... Как бы это тебе... Ну, типа духа что ли. И вот, знаешь, недаром же их, когда отправляют <в мир мертвых при похоронах>, рвут. И она, знаешь, не в живом таком виде. Но если вот этот дух в ней не будет, то вещь начнет разрушаться. И именно, когда уходят в другой мир ее, ее же не зря ломают. То есть значит ээ́лэ́ все ж, чё-то такое в алтайской культуре есть, связанное с вещами. Если так уходит в потусторонний мир – рвут, ломают (ТЭГ).

Ниже мы более подробно рассмотрим основные стратегии эмоционального ответа в невербальной семиотике мифологических «не-человеков» на Алтае.

Визуализация ответа: артефактный и акциональный каналы коммуникации

Как уже было сказано, эмоциональные сообщения в невербальной семиотике мифологических «не-человеков» задействуют чаще всего артефактный или акциональный каналы коммуникации. Визуализация их эмоционального ответа кодируется языком различных признаков и состояний, например:

1. Через внешнее изменение / поведение онгонов или сакральных предметов, связанных с духами.

Гнев и не-расположение невидимых «не-человеков» распознается в случаях частичного саморазрушения предмета-ээлү – ‘обладающего хозяином’ (алт.), например:

- когда трескается чаша или ложка для ритуальных кормлений;
- когда во время камлания надрывается кожаная мембрана бубна или отлетает какая-то из его подвесок;
- когда лопается струна на музыкальном инструменте *топшууре* во время исполнения героических сказаний или ритуального обращения к духу.

Топшуура струна бы не должна рваться, допустим. Если при игре струна порвется – это очень плохо, допустим. Если б от бубна что-нибудь отлетает, допустим, пуговица, может, или лента – вот это плохо! Ну, вот этот, как бы – предметы какие-нибудь железные или что-нибудь. Ну, это, если б она отлетела – значит, что-то неправильное получилось, но это очень плохо доньне. <Это *түнүрдин* ээзи так говорит?> Но <утвердительная частица, синонимичная частице «да»>, ему <шаману>говорит, да. Хозяин бубна, *түнүрдин* ээзи, вот, ага. Даже это может тем кончиться, что шаман потом умирает (АОК).

Заинтересованность, благорасположение к человеку ээзи – ‘духа-хозяина’ (алт.) ритуального предмета узнается, например, по рисункам, которые проявляются на кожаной мембране шаманского *топшуура*, или по ритуальным лентам-*жалама*, которые во время камлания не отрываются, а наоборот, сами собой завязываются на *орбо* – колотушке челканского шамана.

О характере эмоциональной реакции духов-хозяев местности в конце *мүргүүля* – весеннего или осеннего ‘общинного моления’ (алт.) – алтайцы судят по «поведению» чашки, трижды подкидываемой в ритуальном гадании-*белге*. Если чашка дважды или трижды падает *көнкөрө* – ‘кверху дном’ (алт.), то считается, что духи гневаются, злятся из-за того, что в молении были допущены

какие-то нарушения. Если чаша хотя бы дважды падает *алчайта* – ‘дном вниз’ (*алт.*), то духи удовлетворены, рады и благорасположены людям.

Важно заметить, что визуальным признакам, сообщающим об эмоциональной реакции духов, часто предшествуют признаки, сигнализирующие об их приходе. Поэтому визионеры или даже обычные люди реализуют практики распознавания дважды. Иногда одни и те же признаки выполняют разные функции: самопроизвольная активность шаманского бубна (сам собою дрожит, скачет, стучит) может свидетельствовать как о присутствии духа-хозяина бубна (например, в рассказах о «беспокойных вещах» в музейной экспозиции), так и о его гневе, злобе и угрозе (например, в нарративе об нквэдэшнике, который в 1930-е гг. пытался отобрать бубен у шамана).

2. Через визуальные трансформации языков пламени и сгорающих в нем поленьев или жертвы.

Через огонь прочитывается, прежде всего, эмоциональная реакция духа-хозяина очага – *От эне* – ‘матери огня’ (*алт.*). Самый яркий признак ее радости и благорасположения – это видение танцующей в языках пламени девушки.



Ил. 1. В пламени жертвенного костра алтайцы могут видеть фигуры разных существ и духов и опираются на это при коммуникации с миром невидимых нуминозных акторов (термальный ключ Джумалу, Кош-Агачский район Республики Алтай, сентябрь 2012 г.).

Фото автора

Если огонь ведет себя беспокойно, часто и громко щелкая сгораемыми дровами, это, по сообщению улаганского шамана, свидетельствует о том, что дух сердится или даже гневается из-за того, что обряд совершается недолжным образом. Огонь или/и *От эне* выступают здесь как визуализирующие посредники между людьми и духами Алтая: распознавание через огонь эмоционального ответа духов – обязательное занятие на общинном *мүргүүле* шаманистов и бурханистов. Сначала они получают свидетельство правильности проведения ритуала, видя в струях и клубах дыма духов-хозяев гор, прибывающих (чаще верхом на конях) на праздник. Затем люди узнают об эмоциональной реакции духов Алтая через «поведение» сжигаемой жертвы: например, кош-агачские теленгиты указывали мне на задранный кверху нос сжигаемой в огне вареной бараньей головы как на знак того, что духи в хорошем настроении, удовлетворены и благорасположены к участникам ритуала.

Важно отметить, что и здесь сходные акциональные признаки в разных ситуациях могут выполнять разные функции: например, слишком «разговорчивый огонь» в тайге сообщает охотнику не о гневе духа, а о скорой встрече с болтливым попутчиком. Сообщением о скором госте (в доме или в тайге) становится и уголек, который при сгорании полена как бы «встает» в огне вертикально.



Ил. 2. В дыму жертвенных костров шаманисты и бурханисты видят духов-хозяев (*ээлер*) гор Алтая, прибывающих на общинный ритуал *Сары Бүр* (гора Кара-Кая, с. Улаган, Улаганский район Республики Алтай, сентябрь 2003 г.).

Фото автора

Образы в огне и дыме также могут прочитываться по-разному, в зависимости от прагматики ситуации. Видение в пламени лисицы, например, предупреждает о неприятности или о скорой встрече с хитрым человеком. В этих случаях в большей степени проявляется прагматика приметы.

3. Через движение воздуха.

Волнения воздуха разного типа может свидетельствовать о приходе духа и становится его квазижестом в невербальной коммуникации. Так, например, В.П. Дьяконова пишет о явлении духов болезни, входящих в человека, которую алтайцы определяли по дрожанию (рефракции) воздушных струй над пламенем [Дьяконова 1981, с. 147]. В этой же статье, рассуждая о камлании с опахалом (куском ткани, как правило, белого цвета), она описывает его машущие движения как вызывающие и свидетельствующие о прибытии духов-хозяев природы (*ээзи*) во время лечебного камлания против духов болезни или несчастий.



Ил. 3. Трепетание на ветру ритуальных лент-жалама – знак присутствия и квазижест собирающихся на обряд духов (плато Укок, Кош-Агачский район Республики Алтай, сентябрь 2012 г.). Фото автора

4. Через особое «поведение» текущей воды.

Важным локусом почитания духов природы и проведения традиционных лечебных практик алтайцев, как и у многих других народов Евразии, является целебный источник, который на

Алтае называется *аржан*. Такие источники используются не для повседневного забора воды, на них приезжают группами, а на особо почитаемых, *сильных аржанах* проводят по нескольку дней, к такой поездке люди тщательно и загодя готовятся. Этой, по всей видимости, весьма древней лечебной практике сопутствует детально прописанный календарно-ритуальный регламент посещения источников, с ограничениями, запретами и предписаниями. За время существования этих практик сложился особый язык общения между людьми и духом-хозяином *аржана*. Так, по мнению моих алтайских собеседников, если после ритуального обращения к источнику и умывания на *аржане* человек, желая набрать воды, видит, что вода в нем начинает бить сильнее, это означает радость и благорасположение его духа-хозяина – *Аржанын ээзи*. Если же вода, наоборот, начинает течь слабее, то дух-хозяин чем-то недоволен или даже гневается. Происходит это, в частности, при неосторожном поведении людей или в случае нарушения предписаний о ритуальной чистоте посетителями *аржана*: например, на источник нельзя приезжать людям, похоронившим недавно родственников, и женщинам во время месячных. В этих случаях ответное сообщение духа может быть усилено материализацией устрашающей, гневной ипостаси *Аржанын ээзи* – например, он показывается в виде плывущей по воде змеи, которая может сильно испугать или даже ужалить человека, оскорбившего почитаемое место. Видение духа-хозяина *аржана* в виде девочки, бабочки или цветка, наоборот, подчеркивает его благорасположение к человеку.

5. Животные и человек также могут служить языком эмоционального отклика духов.

Если кого-то из участников общинного моления начинает трести – считается, что так визуализируется гнев духов-хозяев местности из-за какого-то допущенного нарушения. Весьма частотными признаками в сообщениях эмоциональной реакции духов являются звери и птицы. Например: встреченная лисица по пути на место обряда означает нерасположение духов, их предупреждение или даже гнев; встреченная кабарга, заяц или белый марал – визуальное свидетельство благорасположения *Тайгадын ээзи* – ‘таежного хозяина’ (*алт.*), знак «белой, открытой дороги», например, по пути на охоту или к месту проведения обряда.

В описанных коммуникативных стратегиях вода, огонь, дым, воздух, ритуальный артефакт, человек или животное ситуативно становятся квазителом нуминозных агентов, а их специфические состояния распознаются как квазижест в эмоциональном ответе духов и других мифологических «не-человеков» на Алтае.

Респонденты

- АОК – Асканаков Олег Кимович, 1964 г. р., теленгит, сөөк Сойон, шаман, с. Улаган Улаганского района Республики Алтай.
- ТЭГ – Торусhev Эркem Геннадьевич, 1971 г. р., алтаец, сөөк Сойон, г. Горно-Алтайск Республики Алтай.

Литература

- Батьянова 2005 – *Батьянова Е.П.* Телеутская версия бурханизма // Этнографическое обозрение. 2005. № 4. С. 70–85.
- Доронин 2019 – *Доронин Д.Ю.* «Правым, ласковым глазом взгляни!»: глаза и взгляд в актуальной мифологии народов Алтая // *Сила взгляда: глаза в мифологии и иконографии*. 2-е изд., испр. и доп. / сост. Д.И. Антонов. М.: РГГУ, 2019. С. 217–281. (Традиция – текст – фольклор: типология и семиотика)
- Доронин 2017 – *Доронин Д.Ю.* Сила и угроза: стратегии защиты от сакральных образов на Алтае // *Изображение и культ: сакральные образы в христианских традициях: Материалы научной конференции (Москва, РАНХиГС, 16–17 июня 2017 г.)* / отв. ред., сост. Д.И. Антонов. М.: Издат. дом «Дело», 2017. С. 38–47.
- Доронин 2016 – *Доронин Д.Ю.* Белый конь на гребне горы: структура и маркеры коммуникации в визионерских практиках алтайцев // *Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение»*. 2016. № 12. С. 115–134.
- Доронин 2013 – *Доронин Д.Ю.* Между медведем и ангелом: типология обликов горного хозяина у народов Алтая // *In Umbra: Демонология как семиотическая система: Альманах* / отв. ред., сост. Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. Вып. 2. М.: Индрик, 2013. С. 245–296.
- Дьяконова 1981 – *Дьяконова В.П.* Предметы к лечебной функции шаманов Тувы и Алтая // *Материальная культура и мифология: Сборник музея антропологии и этнографии* / отв. ред. Б.Н. Путилов. Л.: Наука, 1981. Т. 37. С. 138–152.
- Новик 1984 – *Новик Е.С.* Обряд и фольклор в сибирском шаманизме: Опыт сопоставления структур. М.: Наука, 1984. 304 с.
- Христофорова 1998 – *Христофорова О.Б.* Логика толкований: Фольклор и моделирование поведения в архаических культурах. М.: РГГУ, 1998. 112 с.
- Яданова 2006 – *Яданова К.В.* Несказочная проза теленгитов. М.: Режанс, 2006. 128 с.
- Doronin 2015 – *Doronin D.Yu.* “Fifty shades of Toyota”. The life of a car in an Altai city // *Anthropology & Archeology of Eurasia*. 2015. Vol. 54. No. 1. P. 36–52.

References

- Bat'yanova, E.P. (2005), “The Teleut version of Burkhanism”, *Etnograficheskoe obozrenie*, no. 4, pp. 70–85.
- Doronin, D.Yu. (2019), “‘Look at me with a soft glance’. Eyes in Altai current mythology”, in Antonov, D.I., comp., *Sila vzglyada: glaza v mifologii i ikonografii* [The

- power of the gaze. Eyes in mythology and iconography], RGGU, Moscow, Russia, pp. 217–281. (*Traditsiya – tekst – fol'klor: tipologiya i semiotika*)
- Doronin, D.Yu. (2017), “Power and threat. Strategies of protection from sacred images in Altai”, in Antonov, D.I., ed., *Izobrazhenie i kul't: sakral'nye obrazy v khristianskikh traditsiyakh: Materialy nauchnoi konferentsii (Moskva, RANKhiGS, 16–17 iyunya 2017 g.)* [Image and cult. Sacred images in Christian traditions. Proceedings of the Scientific Conference (Moscow, RANEPa, June 16–17, 2017), Izdatel'skii dom «Delo», Moscow, Russia, pp. 38–47.
- Doronin, D.Yu. (2016), “On the crest of the mountain. Structure and markers of communication in Altaic visionary practices”, *RSUH/RGGU Bulletin. “History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies” Series*, no. 12, pp. 115–134.
- Doronin, D.Yu. (2015), “Fifty shades of Toyota. The life of a car in an Altai city”, *Anthropology & Archeology of Eurasia*, vol. 54, no. 1, pp. 36–52.
- Doronin, D.Yu. (2013), “Between the bear and the angel. The typology of mountain-master images by Altai folks”, in Antonov, D.I. and Khristoforova, O.B., eds., *In Umbra: Demonologiya kak semioticheskaya sistema: Al'manakh* [In Umbra: Demonology as a Semiotic System. Almanac], iss. 2, Indrik, Moscow, Russia, pp. 245–296.
- Dyakonova, V.P. (1981), “Objects related to the healing function of shamans in Tuva and Altai”, in Putilov, B.N., ed., *Material'naya kul'tura i mifologiya: Sbornik muzeya antropologii i etnografii* [Material culture and mythology. Collection of the Museum of Anthropology and Ethnography], vol. 37, Nauka, Leningrad, USSR, pp. 138–152.
- Khristoforova, O.B. (1998), *Logika tolkovanii: Fol'klor i modelirovanie povedeniya v arkhaiskikh kul'turakh* [The logic of interpretations. Folklore and behavior modeling in archaic cultures], RGGU, Moscow, Russia.
- Novik, E.S. (1984), *Obryad i fol'klor v sibirskom shamanizme: Opyt sopostavleniya struktur* [Ritual and folklore in Siberian shamanism. An experience of structural comparison], Nauka, Moscow, USSR.
- Yadanova, K.V. (2006), *Neskazochnaya proza telengitov* [Non-fairytale prose of the Telengits], Rezhans, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Дмитрий Ю. Доронин, кандидат исторических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; demetra2@mail.ru

Information about the author

Dmitrii Yu. Doronin, Cand. of Sci. (History), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; demetra2@mail.ru

УДК 75.046(470)

DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-136-147

Реставрация советских фольговых икон и исследование артефактов

Анастасия И. Завьялова

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

Аннотация. Советские иконы – кустарно изготовленные моленные образы с декором из фольги – были самыми массовыми религиозными артефактами в эпоху СССР. Сейчас эти объекты выходят из употребления и перестают участвовать в религиозных практиках. Однако к ним приковано пристальное внимание исследователей, которые не только изучают и экспонируют эти предметы, но и занимаются их коллекционированием, хранением, реставрацией. Статья посвящена методике реставрации – необходимого этапа в процессе комплексного изучения советских икон. Рассматривая эти бриколажные артефакты как «контейнеры памяти», хранящие информацию о материальной культуре и повседневности своей эпохи, автор описывает поэтапную стратегию изучения артефактов в процессе их консервации. Минимальное вмешательство, обеспечивающее сохранность объекта, при максимальном выявлении его исходных характеристик и скрытых «информационных слоев» предлагается в качестве основной цели подобной реставрации. Создание фото-досье, документирующего все этапы работы, представляется как важнейшая составляющая методики. Такой подход позволяет не только сохранить уникальные предметы советского религиозного быта, но и извлечь содержащуюся в них историко-культурную информацию, а также реконструировать «биографию» артефакта, выявить следы позднейших обновлений и установить локальные традиции советских «фолежек».

Ключевые слова: христианство, фолежная икона, советская икона, реставрация

Для цитирования: Завьялова А.И. Реставрация советских фольговых икон и исследование артефактов // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 1. С. 136–147. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-136-147

© Завьялова А.И., 2026

Restoration of Soviet foil icons and the study of the artifacts

Anastasia I. Zav'yalova

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

Abstract. Soviet icons – handmade devotional images decorated with foil – were the most widespread religious artifacts of the USSR era. Those objects are now falling out of use and ceasing to participate in religious practices. Nevertheless, they have attracted considerable interest from scholars who are engaged not only in their study and exhibition but also in their collection, preservation, and restoration. The article focuses on restoration methodology as a necessary stage in the comprehensive study of Soviet icons. Viewing the bricolage artifacts as “containers of memory” that hold information about the material culture and everyday life of their time, the author describes a step-by-step strategy for studying the artifacts during their conservation. Minimal intervention, ensuring the object’s preservation, and the maximal revelation of its original characteristics and hidden “information layers” are proposed as the primary goal of such restoration. The creation of a photo dossier documenting all stages of the work is presented as a crucial component of the methodology. Such an approach allows not only for the preservation of unique items of Soviet religious life but also for the extraction of the historical and cultural information they contain, enabling the reconstruction of an artifact’s “biography”, the identification of traces of later modifications, and the establishment of local traditions of Soviet “foil icons”.

Keywords: Christianity, foil icon, Soviet icon, restoration

For citation: Zav'yalova, A.I. (2026), “Restoration of Soviet foil icons and the study of the artifacts”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, pp. 136–147, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-136-147

Иконы-киотки – моленные образа, помещенные в деревянный киот, украшенные фольгой и сложным декором из разных материалов, – один из самых массовых религиозных артефактов, которые в советские годы кустарно изготавливали по всей стране. До недавнего времени это явление было кратко описано в работах немногочисленных исследователей [Горюшкина 2021; Стомаченко 2003]. Однако в 2021 г. сотрудники Центра визуальных исследований Средневековья и Нового времени начали проект по комплексному изучению рукодельных моленных образов периода СССР, которые в их трудах получили название «советские иконы» [Антонов 2022].

За четыре года существования проекта его участниками (в число которых входит автор настоящей работы) было опубликовано около 20 статей и две монографии [Антонов, Доронин 2022; Антонов, Доронин 2023; Доронин, Завьялова 2023]. В них советские иконы как явление тайной религиозной жизни в Советском Союзе было концептуализировано, связано с историей икононого промысла XIX в.¹ [Антонов 2024б; Антонов 2024г; Доронин 2022; Доронин 2024а; Доронин 2024б], Средних веков [Антонов 2024а], а также с современными религиозными практиками [Антонов, Завьялова 2024; Антонов, Тюнина 2022].

При участии студентов факультета культурологии РГГУ в 2021–2025 гг. было отреставрировано более 300 советских икон из коллекции сотрудников УНЦ ВИСИНВ РГГУ. Многие из них были экспонированы на федеральных и региональных выставочных площадках (прошло 13 выставок в разных городах).

Исследуя эти артефакты, особое внимание исследователи уделяют морфологии советских икон, которые являются «контейнерами памяти», хранящими информацию об эпохе [Антонов 2024в]. В этой статье мы рассмотрим, как процесс реставрации по типу консервации, необходимый большинству советских икон сегодня, оказывается одним из ключевых этапов в их изучении.

О реставрации писаных икон (работе с доской, красочным слоем и т. п.) написано немало, однако при консервации фольговых киоток приходится иметь дело с другими материалами. Этому и посвящена настоящая статья. Тем не менее, если в основе киотки – писаная икона, требующая реставрации, правила работы можно найти в специальных изданиях².

¹ О фолезных иконах XIX в. как предшественниках советских киоток см. подробнее: [Вальчак 2021]; *Гольцшев И.А.* Богоявленская слобода Мстёра, Владимирской губернии, Вязниковского уезда: История ея, древности, статистика и этнография // Труды Владимирского губернского статистического комитета. Владимир: Губернская тип., 1865. Вып. 4. С. 76–106; *Он же.* Производство фольговых икон в сл. Мстёре // Владимирские губернские ведомости. 1871. № 47. С. 1–4; *Он же.* О фольговых иконах // Владимирские губернские ведомости. 1874. № 3. С. 1–2; *Он же.* Фолезное заведение в сл. Мстёре // Владимирские губернские ведомости. 1880. № 31. С. 1–2; *Кондаков Н.П.* Современное положение русской народной иконописи. СПб.: Тип. Скороходова, 1901.

² Реставрация икон: Методические рекомендации / под ред. и с ил. М.В. Наумовой. М.: Изд-во ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря, 1993; *Петров В.А.* Практическая реставрация икон. М.: Изд. Московской Патриархии, 2012.

Общие принципы реставрации советских икон

Советские иконы – композитные артефакты. Они состоят из киота, закрытого стеклом, убора из фольги, бумаги, воска и других материалов, а также моленного образа (чаще всего на бумажном носителе). Поэтому реставрационная практика включает внимательную работу с каждой из составных частей, с применением соответствующих каждому типу материала техник.

Кроме того, советские «фольжки» (эмное название, распространенное с XIX в. применительно к иконам с фольговым декором) – это объекты, созданные с использованием непрочных, а порой недолговечных материалов. Чаще всего сегодня они попадают в руки исследователям в крайне плохом состоянии – без стекла, с помятыми, разорванными и утраченными элементами, с расклеившимися бумажными и оплывшими восковыми/парафиновыми цветами, в киотах, подточенных жучком и т. п. Зачастую такие иконы невозможно восстановить: без доработки с использованием новых материалов им не вернуть первоначального облика. Однако цель нашей работы с советскими иконами прежде всего научная. Изучение морфологического устройства советских икон оказывается настолько же важной задачей, как и предотвращение дальнейшего разрушения артефактов. Учитывая, что любая доработка с применением современных материалов изменит морфологию икон, она может применяться в рамках исследовательской деятельности в минимальных масштабах: крупные утраченные элементы и сильные повреждения не восстанавливаются, мелкие замещаются с использованием аутентичных материалов (от других руинированных икон, не подлежащих реставрации) или современных материалов, если они оказываются не видны после реставрации.

Реставрация проводится нами по принципу консервации. Ее ключевые шаги сводятся к избавлению объекта от загрязнений и к возвращению на место / фиксации тех элементов, которые сохранились. Кроме того, в процессе работы проводится изучение материалов и техник создания советских икон. Это позволяет понять принципы изготовления артефакта, последовательность, в которой мастер закреплял элементы, способ нанесения орнамента на фольгу и т. п. Анализ этих принципов помогает установить приемы, характерные для локальных традиций и отдельных мастеров.

Во время реставрации также проводится вскрытие и изучение невидимых слоев. Их наличие всегда подразумевается, так как однажды созданная советская икона могла быть дополнена и «переубрана» в разные периоды. Так, в 1980-е гг. и далее владельцы икон могли интегрировать под стекло пластиковые цветы, елочную

мишуру или дождик, которые частично или полностью скрывали предыдущие элементы декора. Кроме того, могли заменять выцветавшие от времени фотографические лики, размещая новый образ поверх старого, не вынимая последний. Выявление различных исторических слоев внутри одной иконы способствует реконструкции «биографии» артефакта.

Учитывая, что многие советские иконы отличаются гибридной, гетерогенностью, бриколажностью, во время реставрации важно сохранять как изначальные слои, так и позднейшие напластования. В случае, когда обнаруженные «внутренние» элементы оказываются смыслоносущими и показательными, при реставрации их желательно оставить (при)открытыми, чтобы многоуровневое устройство иконы было наглядным.

Все культурные и технологические слои иконы, несущие информацию, по возможности должны быть сохранены в неизменном виде. Не следует привносить ничего нового, кроме скрытых элементов крепежа (гвозди, клей, нити и т. п.). В отдельных случаях при необходимости можно использовать материалы, аналогичные утраченным, для восстановления небольших простых элементов: цветов, фрагментов фольговой ризы, обклейки, простилки, боковин и проч. Для этой цели следует применять не современные материалы, а те, которые обнаруживаются на иконах той же локальной традиции и времени создания – элементы, снятые с руинированной киотки схожего типа.

Этапы реставрации

Для реставрации советских икон по принципу консервации не обязательно обладать опытом профессиональной реставрации и специальными знаниями. Зачастую можно обойтись подручными средствами (ватными дисками, палочками, кисточками). Работы по консервации иконы мы советуем вести параллельно с созданием реставрационного фото-досье. Весь процесс такой реставрации сводится к нескольким этапам:

0. *Фотофиксация иконы.* Инициальная фотография – необходимый элемент реставрационного фотодосье, она играет важную роль для реставрации, так как позволяет определять расположение элементов после того, как они будут сняты для изучения и прочистки/восстановления. Фотографирование проводится до и после вскрытия киота – со стеклом и без него. Второе фото будет качественнее и четче благодаря отсутствию стекла, что позволит видеть мелкие детали и точнее определять исходное расположение

элементов. Однако в ходе вскрытия плохо закрепленные элементы могут расфиксироваться и выпасть, поэтому в некоторых случаях сверяться приходится с первым фотоснимком.

1. *Вскрытие киота.* Первым делом необходимо определить, как можно вскрыть икону и вынуть стекло. Мастер, как правило, предусматривали возможность вскрытия киотки (для ее периодической прочистки, обновления и т. п.). Самый распространенный способ, к которому прибегали советские стюарды, – выточить в боковых стенках киота пазы и вставить в них стекло. Один из торцов киота (реже верхний, чаще нижний) в этом случае дополняется вынимающимся штапиком, закрепленным гвоздями или клеющим веществом. Необходимо аккуратно вынуть гвозди, снять штапик и выдвинуть стекло. При этом следует маркировать стекло, чтобы знать, как вставлять его обратно после прочистки. Это оказывается важным в тех случаях, когда приходится иметь дело с вырезанным вручную стеклом, неровные края которого затрудняют вхождение в пазы при изменении его положения. Перед началом работ следует сделать второй фотоснимок иконы.

2. *Обеспыливание иконы.* Вскрыв икону, прежде всего следует убрать, насколько возможно, мусор, который со временем оказался внутри киота – пыль, грязь, части полностью разрушенных и не подлежащих восстановлению элементов. Среди мусора важно внимательно искать целые, но отклеившиеся мелкие детали. Обеспыливание иконы проводится кисточкой или специальным пылесосом, на режимах втягивания и выдувания. После завершения этого этапа должны быть сняты и отложены в сторону все отвалившиеся элементы.

3. *Анализ морфологии иконы.* Все элементы, какие возможно, следует снимать или отгибать без повреждения иконы, чтобы определить, как они закреплены и что скрывается под ними. На этом этапе проводится анализ морфологии иконы и поиск информации на всех ее деталях. Текст на газетах / листах тетрадей, использованных в качестве основы для боковин и уголков, выстилки киота и т. п., часто позволяет датировать икону, устанавливая *terminus post quem* (как правило, газеты и использованные тетради не хранили годами в деревенских домах, а использовали быстро, поэтому зазор между выходом газеты, использованием бумаги и созданием иконы в большинстве случаев будет минимальный). Все открывшиеся элементы фотографируются. В случаях, когда икона состоит из нескольких скрывающих друг друга напластований (дореволюционные элементы, декор середины и конца XX в.), приходится ситуативно определять, какие из них оставить (при)открытыми и видимыми, чтобы максимально ин-

формативно представить морфологию иконы после завершения реставрации.

4. *Промывка элементов.* Фольговые элементы – как снятые, так и оставленные на иконе – следует протирать раствором дистиллированной воды с поверхностно-активное веществом (ПАВ), обмакивая в него ватный тампон (ватный диск/палочку). На втором этапе ПАВ смывается дистиллированной или кипяченой водой комнатной температуры. То же следует проделать со всеми элементами, кроме бумажных, не пропитанных воском. Если фольга покрыта красителем или гальванизирована (в случае, когда советский мастер использовал дореволюционную фольгу), работу следует начинать с мелкого фрагмента, проверяя, не смывается ли нанесенное вещество. В последнем случае влажную прочистку следует минимизировать или заменить сухой.

5. *Подклеивание плохо закрепленных элементов.* После исследования морфологии и промывки советской иконы следует проверить, все ли элементы надежно держатся на ней. При необходимости их нужно закрепить, если это возможно, максимально мягкими типами клея с нейтральным уровнем pH, желательно – природными и обратимыми (какими являются, например, глютиновые клеи), которые не нанесут вреда другим материалам.

6. *Возвращение отклеившихся элементов.* Все элементы и фрагменты, снятые в ходе реставрации или отвалившиеся от времени, после изучения, прочистки и фотографирования возвращаются на места. По следам оригинального клея или другого крепежа можно определить, где изначально были расположены отвалившиеся элементы. В начале детали декора располагаются на иконе, с использованием инициальных фотографий иконы проводится проверка: верно ли воссоздана общая архитектура декора. Только после сверки с инициальными кадрами начинается фиксация.

7. *Очистка стекла.* Стекло прочищается с помощью специального средства для стекол или спирта. Пятна воска, краски, лака и т. п. удаляются механически деревянными или металлическими инструментами.

8. *Закрытие иконы.* Прочищенное стекло возвращается на место, фиксируется штапиком. Если стекло было закреплено другим способом – к примеру, проклеенной по периметру бумагой или оконной замазкой, и зафиксировать его без использования новых материалов (новой бумаги/замазки) невозможно, фиксация проводится с помощью минимально заметных новых элементов: как правило, в каждую боковину вокруг стекла вбиваются небольшие гвоздики.

Создание реставрационного фото-досье

Фото-досье создается параллельно с реставрацией и позволяет сохранить важные сведения о структуре и устройстве артефакта, его скрытых элементах, а также о том, какие манипуляции были произведены с ним в ходе консервации.

До реставрации:

- 1) фотография аверса и реверса иконы проводится до того, как начнется ее реставрация. Это позволит зафиксировать, среди прочего, первоначальное состояние стекла, киота, обклейки киота (если таковая имеется). На задней стенке киота к тому моменту уже должен быть приклеен ярлычок с инвентарным номером. Фотографии аверса и реверса одной иконы хранятся вместе для идентификации артефакта в фотоархиве;
- 2) следующую фотографию следует делать после того, как было снято стекло. Как уже говорилось, это позволяет наиболее четко, без пыли и бликов, зафиксировать морфологию иконы в том виде, в котором она сохранилась;
- 3) ключевые элементы иконы фотографируются до их прочистки и реставрации. Отдельно следует снимать каждый тип орнамента: цветы разных типов, рисунки и узоры на боковинах, уголках и т. п. Дефекты, подлежащие восстановлению, фотографируются отдельно.

В процессе реставрации:

- 4) Снимки следует делать каждый раз, когда в процессе реставрации убираются / приподнимаются элементы и раскрываются слои иконы. Все, скрытое под прочно зафиксированными боковинами и другими элементами, которые не будут сняты, фотографируется сквозь щели, с освещением фонариком. Это позволяет получить представление о внутренней структуре артефакта;
- 5) когда все элементы сняты, а икона остается в максимально разобранном состоянии, проводится фиксация отдельно снятых элементов и отдельно иконы. Элементы следует фотографировать на белом или другом нейтральном фоне. Отдельное внимание уделяется принципам изготовления и крепления деталей: важно снимать, обернуты ли цветы ниткой или проволокой, на какую часть бутона был нанесен клей и т. п. Крупно фиксируются орнаменты на очищенных фолежных элементах – боковинах, уголках, ризах, венцах;
- 6) следующие кадры проводятся по мере возвращения на место каждого слоя. Так, если сняты все элементы, в том числе

образ, необходимо сделать несколько фотографий: после возвращения выстилки киота (газеты, лыка и т. п.); моленного образа; ризы (при наличии); валиков для боковин (при наличии); боковин; уголков; цветов и проч.

После реставрации:

- 7) когда все элементы возвращены на место, делается общий снимок иконы;
- 8) после того, как киот закрыт стеклом, подклейка киота возвращена на место (при наличии), делается финальный кадр.

По окончании реставрации фотографии сохраняются в реставрационном фото-досье в электронном архиве. Папка для фото-досье отреставрированной иконы называется в соответствии с инвентарным номером иконы.

Таким образом, работы по реставрации советских икон имеют результатом не только законсервированный для дальнейшего хранения, изучения или экспонирования артефакт, но и его цифровое досье, отражающее этапы реставрации и совершенные реставрирующим манипуляции. В процессе реставрационных работ с артефактами как «информационными контейнерами» собираются важнейшие сведения о материалах, техниках создания, морфологии советских икон-киотов. Полученные данные позволяют судить о материальных и культурных реалиях эпохи, в которую создавались советские фолежные иконы, и проводить дальнейшую научную работу.

Литература

- Антонов 2022 – Антонов Д.И. Советские иконы как исследовательский проект // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2022. № 9. С. 155–165.
- Антонов 2024а – Антонов Д.И. Икона-«гнездо»: История комплексных святынь: от храмовых икон до советских «киотов» // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2024. № 3 (42). С. 60–99.
- Антонов 2024б – Антонов Д.И. Новогодняя елка и фолежная икона: неочевидное родство и социальные биографии // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2024. № 3 (42). С. 232–248.
- Антонов 2024в – Антонов Д.И. Советские иконы и материальная религия эпохи коммунизма // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2024. № 3 (42). С. 7–26.
- Антонов 2024г – Антонов Д.И. Фольговые иконы XIX в.: к вопросу о стратегиях мастеров // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 4. С. 55–69.

- Антонов, Доронин 2022 – Антонов Д.И., Доронин Д.Ю. Советская икона: от рождения до «похорон» // Живая старина. 2022. № 1 (113). С. 29–33.
- Антонов, Доронин 2023 – Антонов Д.И., Доронин Д.Ю. Советские иконы: история и этнография Нижегородской традиции. М.: Индрик, 2023. 263 с.
- Антонов, Завьялова 2024 – Антонов Д.И., Завьялова А.И. Советские иконы и семиотические идеологии: что руководит людьми, когда они руководят иконами // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2024. № 3 (42). С. 136–163.
- Антонов, Тюнина 2022 – Антонов Д.И., Тюнина С.М. Постсоветская судьба «советских икон» // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2022. № 4. С. 94–109.
- Вальчак 2021 – Вальчак Д. Икона в сияющем окладе в каждом доме: Подокладные (фолежные) иконы в России на рубеже XIX–XX вв. // Studia Humanitatis. 2021. № 4. URL: https://st-hum.ru/sites/st-hum.ru/files/pdf/walczak_6.pdf. (дата обращения: 01.11.2025).
- Горюшкина 2021 – Горюшкина Л.П. Украшение икон: люди и традиции (по материалам Тамбовской экспедиции 2018–2020 гг.) // Деревенские святыни: сб. статей, интервью и документов / публ. подгот. Е.В. Воронцова, А.Н. Алленов, В.С. Елагина, Е.А. Коршикова. М.: Изд-во ПСТГУ, 2021. С. 59–66.
- Доронин 2022 – Доронин Д.Ю. Советская икона нижегородского юго-запада: генезис и локальные традиции // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 4. С. 70–93.
- Доронин 2024а – Доронин Д.Ю. Массовая крестьянская икона в России: история критики и семиотические идеологии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 2. С. 35–60.
- Доронин 2024б – Доронин Д.Ю. Сияющие святыни: промысел расхожей иконы и его аффордансы в XIX–XX вв. // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2024. № 3 (42). С. 100–135.
- Доронин, Завьялова 2023 – Доронин Д.Ю., Доронин Д.Ю., Завьялова А.И. Цветы Липовки: ардатовская фолежная икона советского времени // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2023. № 2. С. 32–55.
- Стомаченко 2003 – Стомаченко К.В. Народный обычай фолежного ображения икон: По полевым наблюдениям в Воронежской и Липецкой областях // Традиции и современность. 2003. № 2. С. 98–102.

References

- Antonov, D.I. (2022), “Soviet icons as a research project”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 9, pp. 155–164.
- Antonov, D.I. (2024), “The ‘nest’ icon. The history of complex shrines. From temple icons to Soviet ‘klotkis’” (kiotic icons), *Gosudarstvo, religiya, tserkov’ v Rossii i za rubezhom*, vol. 42, no. 3, pp. 60–99.

- Antonov, D.I. (2024), “The New Year tree and the foil icon. Non-obvious kinship and social biographies”, *Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii i za rubezhom*, vol. 42, no. 3, pp. 232–248.
- Antonov, D.I. (2024), “Soviet icons and the material religion of the Communist era”, *Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii i za rubezhom*, vol. 42, no. 3, pp. 7–26.
- Antonov, D.I. (2024) “Foil icons of the 19th century. On the issue of the craftsmen’s strategies”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 4, pp. 55–69.
- Antonov, D.I. and Doronin, D.Yu. (2022), “Soviet icon. From birth to ‘funeral’”, *Zhivaya starina*, vol. 113, no. 1, pp. 29–33.
- Antonov, D.I. and Doronin, D.Yu. (2023), *Sovetskie ikony: istoriya i etnografiya Nizhegorodskoi traditsii* [Soviet icons. History and ethnography of the Nizhny Novgorod tradition], Indrik, Moscow, Russia.
- Antonov, D.I., Zav'yalova, A.I. (2024) “Soviet icons and semiotic ideologies. What guides people when they guide icons”, *Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii i za rubezhom*, vol. 42, no. 3, pp. 136–163.
- Antonov, D.I. and Tyunina, S.M. (2022), “The post-Soviet fate of ‘Soviet icons’”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 4, pp. 94–109.
- Doronin, D.Yu. (2022), “Soviet icons of the Nizhny Novgorod Southwest region. Genesis and local traditions”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 4, pp. 70–93.
- Doronin, D.Yu. (2024) “Mass peasant icon in Russia. The history of criticism and semiotic ideologies”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 35–60.
- Doronin, D.Yu. (2024), “Shining shrines. The craft of popular icons and its affordances in the 19th – 20th centuries”, *Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii i za rubezhom*, vol. 42, no. 3, pp. 100–135.
- Doronin, D.Yu. and Zav'yalova, A.I. (2023), “Flowers from the village of Lipovka. Soviet foil icons of the Ardatov region”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 32–55.
- Goryushkina, L.P. (2021), “Icon decoration. People and traditions (based on the materials of the Tambov expedition 2018–2020)”, in Vorontsova, E.V., Allenov, A.N., Elagina, V.S. and Korshikova, E.A., eds., *Derevenskie svyatyini: sbornik statei, interv'yu i dokumentov* [Village shrines. Collected articles, interviews and documents], Izdatel'stvo PSTGU, Moscow, Russia, pp. 59–66.
- Stomachenko, K.V. (2003), “The folk tradition of the foliated decoration of icons. According to field observations in the Voronezh and Lipetsk regions”, *Traditsii i sovremennost'*, no. 2, pp. 98–102.
- Walczak, D. (2021), “Icon in a shining framework in every house. Linen icons (folezh) in Russia at the turn of the 19th and 20th centuries”, *Studia Humanitatis*, no. 4, available at: https://st-hum.ru/sites/st-hum.ru/files/pdf/walczak_6.pdf (Accessed 1 Nov. 2025).

Информация об авторе

Анастасия И. Завьялова, соискатель, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; zavialovanastasia@yandex.ru

Information about the author

Anastasia I. Zav'yalova, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; zavialovanastasia@yandex.ru

Фольговые иконы XIX в.:
тверские и вологодские традиции

Дмитрий И. Антонов

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

Дмитрий Ю. Доронин

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, demetra2@mail.ru*

Аннотация. Авторы статьи рассматривают фольговые иконы-киотки, которые создавали в Российской империи во второй половине XIX – начале XX в. В это время возникли и начали динамично развиваться крупные и мелкие ремесленные центры создания икон-киоток. Мастера работали в монастырях, городах и селах. Более дешевые артефакты шли на широкую продажу, дорогие и качественные изготовляли для более состоятельных покупателей – чаще всего из среды купечества и мещанства. Крупнейшим центром производства стал Вязниковский уезд Владимирской губернии – села Палех, Мстера и Холуй. Вторым известнейшим центром была Борисовская слобода – фольговые киотки создавали в Богородице-Тихвинском монастыре и в слободе Борисовка Белгородской области. Борисовские иконы отличались высоким качеством, характерной живописью и сложной работой с фольгой, бумагой, бархатом и другими материалами. Однако кроме этих известных центров, в стране действовали другие, до сих пор не привлекавшие внимание исследователей. Как показывают авторы, интереснейшими в художественном и ремесленном плане были иконы, создававшиеся в Тверской и Вологодской губерниях. Местные мастера создали собственные характерные стили, которые были тесно связаны с традициями русского искусства и икононого дела XVI–XVIII вв. При этом иконы тверских и вологодских мастеров были родственны и в плане материалов, и в плане художественно-технологических решений. Исследование этих неописанных традиций – важная научная задача.

Ключевые слова: фольговые иконы, фолёжные иконы, иконы-киотки, XIX век, локальные традиции, вологодская традиция, тверская традиция

Для цитирования: Антонов Д.И., Доронин Д.Ю. Фольговые иконы XIX в.: тверские и вологодские традиции // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 1. С. 148–165. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-148-165

Foil icons of the 19th century. Tver and Vologda traditions

Dmitrii I. Antonov

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

Dmitrii Yu. Doronin

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, demetra2@mail.ru*

Abstract. The authors describe foil icons, which were created in the Russian Empire in the second half of the 19th – early 20th century. It was the period when large and small craft centers for creating kiot icon appeared in Russia and began to develop dynamically. The craftsmen worked in monasteries, towns and villages. Cheaper artifacts were widely sold, while expensive and high-quality ones were made for wealthier buyers, most often from the merchant class and urban commoners. The largest production center was the Vyaznikovsky district of the Vladimir province (the villages of Palekh, Mstera and Kholui). The second famous center was Borisov Settlement (Borisovskaya Sloboda) – foil icons were created in Bogoroditse-Tikhvin monastery and in Borisovka settlement of the Belgorod region. Borisov icons were distinguished by their high quality, specific paintings, and intricate work with foil, paper, velvet, and other materials. However, there were other large craft-centers in the Russia, centers that have not yet attracted the attention of researchers. As the authors show, most interesting in artistic and craft terms were the icons created in the Tver and Vologda provinces. Local craftsmen set their own distinctive styles, which were closely linked to the traditions of Russian art and icon painting of the 16th–18th centuries. The icons of the Tver and Vologda masters were kindred in terms of materials, as well as artistic and technological solutions. The study of those undescribed traditions is an important task.

Keywords: foil icons, kiot icons, 19th century, local traditions, Tver traditions, Vologda traditions, Tver traditions

For citation: Antonov, D.I. and Doronin, D.Yu. (2026), “Foil icons of the 19th century. Tver and Vologda traditions”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, pp. 148–165, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-148-165

В середине XIX в. в Российской империи, благодаря распространению относительно дешевой фольги, произошло рождение иконы нового типа. Писаный или печатный (хромолитографический) образ помещали в деревянный киот и украшали ризой, и богатым декором из фольги, материи, бумаги, воска, бисера и т. п. Так рождалась сложная композитная икона, по своей морфологии и облику подобная богатым иконам в окладах из драгоценных металлов, камней, жемчуга и т. п. Иконы такого типа, *киотки* или *фолезки*, стали самым массовым, популярным и востребованным типом икон во второй половине XIX в. – и оставались таковым вплоть до революции.

О фольговых иконах-киотках упоминают многие публикации. Особое внимание привлекали, прежде всего, борисовские иконы, создававшиеся монахинями Богородице-Тихвинского монастыря и мастерами из крестьян слободы Борисовка (Белгородской губ.) [Охрименко 2001; Парасоцкая 2015; Припачкин 2006; Припачкин 2009]. Эти иконы отличались высоким качеством, их часто изготавливали для состоятельных людей из крестьянских и городских слоев, а также для храмов.

Как ни парадоксально, исследователи традиционно игнорировали сложнейшие декоры икон, которые и составляли особенность каждой традиции. В фокусе внимания были исключительно изображения, которые для самих мастеров, заказчиков, покупателей были лишь компонентом богатой комплексной, композитной иконы. Декор чаще всего упоминается вскользь, как нечто мало-значимое. Иногда речь в публикациях идет о ремесле, о промыслах, которые позволяли создавать иконы-киотки [Злотникова 2023]. Однако сами фольговые иконы до недавнего времени не были исследованы как отдельное художественное, культурное и религиозное явление – хотя явление это было масштабным, значимым и удивительно многообразным (см. наши публикации последних лет: [Антонов 2024а; Антонов 2024б; Доронин 2024]).

В нашей статье мы поговорим о некоторых общих процессах, развивавшихся во второй половине XIX в., а затем обратимся к двум почти не описанным до сих пор традициям фольговой иконы – тверской и вологодской.

Рождение фольговой киотки

Во второй половине XIX в. экономика русского иконного дела усложнилась: крупные мастерские-артели иконщиков поглотили более мелкие, а затем возникли иконные фабрики с разными по

специализациям цехами¹. Эти производители ориентировались на «сорта особо расхожих, пользующихся массовым спросом икон», на наиболее экономные технологии и устойчивые стандарты типов изображений [Брюсова 1984, с. 95–96].

Фольга была важнейшим материалом в бурном развитии производства расхожих икон в XIX в.: икончики создавали разные типы фольговых икон. Фольгу, например, могли использовать не только для создания риз и декора киота, но и для нанесения на нее изображения – лика святого². После изобретения Бориса Якоби в 1838 г. технологии гальванизации в распоряжении иконщиков поступает новый вид качественной (серебряной, золоченой, медной и пр.) фольги. Сначала, однако, из-за дороговизны гальванизированной фольги как модного материала новая фольговая икона оказалась в помещичьих усадьбах [Коровин 2024]. Для крестьян мастера продолжали обрывать иконы дешевой прокатной фольгой из станиоля, латуни и меди [Вальчак 2021; Доронин, Коровин 2025].

Позже иконы с гальванизированной фольгой, но более простые и дешевые в украшении, приходят и к крестьянам. К концу XIX в. они необычайно популярны среди простого народа. На дешевых небольших иконах кусок золоченой фольги просто накладывали на икону и прибавляли к ней гвоздиками. По фольге прорисовывали стилем и накаткой основные линии скрытого под ней изображения (фигуры святых).

На иконах для более состоятельных людей фольгу использовали для создания пышных, ажурных окладов, риз и сложных (составных и накладных) элементов декора. Такой оклад окружал писанную, реже хромолитографическую иконку, которую закрепляли в центре киота. Внутри киота фольговые украшения имитировали храмовые ризы и декор церковных образов. В ход шла не только фольга, но бумага, воск, ткань, бисер, бусины и стеклярус; по периметру крепили свечи, сухоцветы и искусственные цветы. Так родились «киотки», или «фолежки», XIX в.

¹ Более подробно о капитализации иконного дела и связанных с ним производств и предприятий (в контексте нашей статьи это – фольгоуборные мастерские, фольговые заводы и ризочеканные заведения) см.: *Кондаков Н.П.* Современное положение русской народной иконописи. СПб.: Тип. Скороходова, 1901; *Леонтьев П.Ф.* Иконопись // Материалы для оценки земель Владимирской губернии: Вязниковский уезд: Промыслы крестьянского населения. Владимир, 1903. Т. 4. Вып. 3. С. 30–42; [Борисов 2019; Доронин 2022; Доронин 2024].

² Методом отпечатка или чеканкой. См. об этом подробнее: [Доронин, Коровин 2025].

Фольговые иконы-киотки стремительно завоевали рынок, причем в двух своих формах – более дорогой и более доступной для крестьян и городской бедноты. Более дорогие фольговые иконы-киотки создавали из более качественной толстой фольги с использованием украшений, завозимых зачастую из-за границы (стеклянные бусы, бисер). Для декора применяли вставки из бархатных тканей, витые нити и кисти из серебряной канители и трунцала, а помимо бус могли использовать и жемчуг.

Можно говорить о городской моде на такую икону в некоторых регионах, таких как Тверская, Новгородская, Вологодская губерния. Примечательно, что и дешевая фольговая киотка для крестьян привела к значительным трансформациям в иконном промысле. «В последнее время фольговые иконы стали значительно вытеснять обыкновенные. Убранные фольгою иконы гораздо красивее простых, а потому гораздо привлекательнее для народа», – писал автор-аноним Н.Н.Е. на страницах Санкт-Петербургского «Церковного вестника»³.

Именно фольгопрокатные и фольгоуборочные заведения приносили в те годы наибольший доход. Фольговая промышленность переживала расцвет – только в Мстёре, согласно рукописи «Описание фабрик, заводов и торгово-промышленных заведений Вязниковского уезда 1911 г.», фольгопрокатных и фольгоуборных мастерских насчитывалось 24⁴ [Борисов 2019, с. 58].

Благодаря моде и высокому спросу во многих регионах Российской империи сложились разные оригинальные стили оформления фольговых икон-киоток. Они отличались и декором, и материалами. К примеру, тверские мастера создавали копии роскошно украшенных храмовых икон. С помощью серебряной фольги, бисера и трунцала они имитировали не только оклады храмовых икон, но даже интерьер барочных церквей – колонны с канелюрами, матерчатые занавеси с кистями. Похожие иконы, украшенные бисером и трунцалом, делали в Вологодской и Новгородской губерниях.

³ Н.Н.Е. Иконопись и выделка медноотливных и фольговых икон во Владимирской губернии // Церковный вестник, издаваемый при С.-Петербургской духовной академии. Часть неофициальная. 1878. № 16. 29 апр. С. 3.

⁴ Одна из крупнейших мстёрских иконных фабрик на рубеже XX–XIX вв. – это фабрика В.С. Крестьянинова и его наследников. Крупное фольгопрокатное предприятие, оснащенное передовыми механическими и химическими технологиями, например, гальванизацией, принадлежало И.Е. Мумрикову. Подробнее об этом см.: Кондаков Н.П. Указ. соч.; [Борисов 2003; Доронин 2022].

Чуть южнее находилась зона влияния «суздальщины» – так назывался крупнейший ремесленный центр дешевых («расхожих») икон в Вязниковском уезде Владимирской губернии (села Мстёра, Палех, Холуй). Вязниковские иконы-киотки выглядели проще, чем тверские или вологодские: мастера обычно покрывали фольговые уголки и боковины пробивным и чеканным орнаментом. Они предпочитали золоченую фольгу.

Иконщики южных российских губерний, как и их северные коллеги, делали сложные и качественные «фолежки». Они работали с золоченой фольгой, украшая иконы искусственными цветочками, прорезным и накладным орнаментом. Лики святых утопали в ажурных фольговых кружевах и «облачках», тонули в богатом растительном декоре. Самый крупным и знаменитым южным центром промысла фольговых икон была уже упомянутая нами слобода Борисовка.

Вологодские, тверские и поволжские (ульяновско-саратовские) традиции фольговых икон-киоток до сих пор не были серьезно исследованы. Они практически не представлены в музеях. Несколько больше повезло тверским фольговым иконам – но опять-таки не из-за фольги, а из-за деревянных резных фигурок св. Нила Столобенского, которые часто помещали в киот вместо писанных или печатных изображений. Таким образом, в основном благодаря антикварам и коллекционерам, стал известен только один из типов тверской фольговой иконы (эти киотки хорошо представлены в коллекции музея Нило-Столобенской пустыни), в то время как другие до недавнего времени оставались неизвестными и неопианными.

Эта ситуация может показаться странной, учитывая, что иконы всех трех традиций очень яркие в художественном плане, интересные и сложные в ремесленно-технологическом аспекте. Они привлекают внимание своими материалами: гальванизированная под золото и серебро фольга, бисер и бусины, жемчуг, бархат... Каким образом такое богатое наследие оказалось в тени и не привлекло внимание специалистов? Ответ на этот вопрос связан с низким статусом фольги, на которую в силу определенных причин, смотрели как на низкостатусный материал (см. об этом подробнее: [Антонов, Завьялова 2024]). Борисовские иконы при экспонировании или публикации часто вовсе лишали сложного убранства из множества материалов – фольги, тканей, бумаги, сухоцветов и т. п. – чтобы показать лишь образ, написанный на доске. Это, казалось бы, странное отношение к иконе, которую буквально лишали всего сложнейшего убранства, диктуется общим негативным отношением к иконным ризам и окладам. Оно родилось в начале XX в., после открытия

(расчистки) русских икон в результате научной реставрации и превращения икон в музейные экспонаты, где они демонстрировались как «чистые изображения». Пересборка понятия «икона», произошедшая в это время, привела к тому, что под этим словом стали понимать исключительно живопись, а не комплексный, композитный объект – какими русские иконы были на протяжении веков своего существования в храмовой среде (см. подробно: [Антонов 2024]). Неудивительно, что исследовать иконы в ризах и окладах, тем более созданных не из драгоценных металлов, а из фольги, казалось ненужным (см. об этом также: [Стерлигова 1994; Стерлигова 2000]). Несмотря на высочайший художественно-ремесленный уровень многих фольговых икон, их статус в кругах искусствоведов и историков был низким, что определялось «музейной» семиотической идеологией и специфической оптикой, родившейся в начале XX в. Однако это, безусловно, неверный подход – игнорирование огромного пласта искусства, материальной, религиозной культуры XIX – начала XX в. привело к исчезновению уникальных артефактов. Спасение и изучение сохранившегося материала – актуальная научная задача.

Вологодские фольговые иконы

В Вологодской области наши экспедиции 2024–2025 гг. выявили несколько видов фолешной иконы XIX в. Их оклад и ризы напоминают тверские – основным их материалам была качественная гальванизированная (серебрёная и золоченая) медная фольга того же типа, что фольга тверских киоток. Некоторые элементы декора тоже оказываются общими: декор из скрученной канители и трунцала, крупные бусины из цветного (бирюзового, голубого, зеленого, красного, розового, перламутрового) стекла, бисер, блески, стразы и иногда жемчуг. Все это явно роднит вологодские и тверские киотки.

О тверских фольговых иконах, их особенностях и нескольких видах, речь уже шла в публикации 2025 г. [Антонов 2025]. Для них характерны крупные элементы в углах – как правило, это фольговые цветы, реже – «древесные листья» из золоченой фольги. Мастера использовали разноцветный бисер и бусины, делая из них окантовки фигур и нимбов (часто – окантовки одежды, фольговой ризы). Кроме того, активно использовали трунцал, часто изготавливая из него боковые ажурные колонны, а также окантовки нимбов. В оформлении многих икон мастера копировали убранства барочных храмов.

Аналогичные приемы были характерны для вологодских икон. Тот же бисер и бусины (включая специфические, качественные, поставляемые из-за рубежа), тот же трунцал, те же окантовки фигур и нимбов. Точно так же опорным элементом икон оказывались крупные элементы в четырех углах киотки. Однако вместо цветов вологодские мастера помещали туда специфические «веточки», которые мы опишем ниже (ил. 1, 2).



Ил. 1. Вологодская икона-киотка, конец XIX в. Для создания оклада мастерицы выбирали гальванированную фольгу разных типов – посеребрённую, золоченую или фольгу, окрашенную под золото. Богоматерь Знамение, фольговая икона-киотка, рубеж XIX–XX вв. Фото авторов

При всем сходстве, морфология фолежного убора вологодских икон отличалась по многим параметрам. Вместо барочных колонн, завесей, кистей тверского убора большинство вологодских мастеров обращались к традициям северной объемной вышивки. Узоры вологодских фольговых икон напоминают декор, который встречался на церковной утвари, на вышивке и на иконах XVI–XVII вв. Подтверждением тому служат, например, многочисленные артефакты орнаментального и лицевого шитья XVII–XIX вв. из экспозиции корпуса «Архимандричьи кельи» Кирилло-Белозерский историко-архитектурного музея-заповедника. Эти артефакты (облачения духовенства, комплекты покровцов, оклады икон и т. п.) изготовляли московские мастерицы, а также мастера Кирилло-Белозерского, Горицкого,

Ферапонтова и других монастырей. Помимо сажения по бели, в их изделиях присутствовали фольговые и парчовые вставки, элементы декора из тунцала, канители, бус и бисера. Все это, но в более дешевом варианте, использовали при создании фольговых икон-киоток XIX в.

Очевидно, деятельность вологодских ремесленных изб и работы местных мастериц могли дать начало локальным традициям фольговой иконы XIX в. Они были предназначены уже не только для князей и богатейших храмов, но и для менее богатого покупателя из купеческих, мещанских и зажиточных крестьянских слоев. Как и в более южных центрах иконного дела, на Русском Севере сформировалась своя экономика производства фольговых икон.

Говоря о распределении локальных традиций в Вологодской губернии (не только иконного, но и других промыслов и ремесел) необходимо иметь в виду историко-экономическую разнородность региона: в разные века и десятилетия его районирование различалось, а часть современных районов относилось к Новгородской, Архангельской и другим губерниям. До 1918 г. Вологодская губерния доходила до Уральских гор, включала в себя значительную часть современной территории Республики Коми (Усть-Сысольский уезд). Мы исследовали не все регионы, на востоке ограничившись пока Великоустюгским, Нюксенским, Бабушкинским и Тотемским районами. Однако география экспедиций была широкой и позволила выявить два типа икон в рамках вологодской традиции.

Вологодский запад

В юго-западных уездах Вологодской губернии (Вологодский, Грязовецкий, Кадниковский) в большей степени было развито сельское помещичье хозяйство. Этот регион был в большей степени связан с Москвой, Ярославлем и другими богатыми историко-культурными регионами России. Здесь, под влиянием Москвы, складывались монастырские ремесленные центры женского рукоделья. Исторически наиболее значимым таким центром был Горичский монастырь: в середине XVI в. золотошвейные мастерские создала здесь Ефросинья Старицкая – насильно постриженная в 1563 г. княгиня, тетя Ивана IV.

Начало XIX в. связано с новым возрождением деятельности этих мастерских под управлением игуменьи Маврикии. Вероятно, в этот период и возникла расхожая фольговая икона вологодского

запада. В «Летописи Горицкого монастыря»⁵ есть скудные сведения о фольговых иконах, например: «Так замечательна икона по правую сторону царских врат Воскресения Христова, с изображением на ней же сошествия Господа во ад и Вознесения Его на небо. Риза на ней *шита по фольге жемчугом*, а сияния золотом»⁶.

В другом месте летописи сообщается о чуде с одной из икон: «пред нашеством Наполеона появились слезки из очес сей Царицы Небесной». Эти слезки были собраны, и от них «потом получались исцеления», а иконе «усердием сестер сооружена была *фольговая риза* на нее»⁷.

Согласно данным о монастырских мастерских середины XIX в., почерпнутым из государственного архива Вологодской области, оклады из фольги делали и в Вологодском Горне-Успенском женском монастыре⁸. Так, в «Донесении игуменьи Вологодского Горнего Успенского женского монастыря Раисы епископу Вологодскому и Устюжскому Евлампии о занятиях монахинь ремеслами» от 10 марта 1848 г. сообщается следующее: «Вследствие словесного приказанья вашего преосвященства о доставлении мною сведения о том, какими мастерствами занимаются сестры во вверенном управлении моему Успенском девичьем монастыре, честь имею почтеннейше донести, что они занимаются различными мастерствами, а именно: а) шьют жемчугом...» Далее следуют поименные списки монахинь, которые шьют жемчугом (3 чел.), шьют золотом (3 чел.), шьют шерстями (1 чел.), шьют ризы и другие различного рода портницы (более 4 чел.), занимаются прядением и окрашиванием ниток (8 чел.), тканьем различного рода тканей (20 чел.), вязанием чулков (6 чел.). Приведем здесь имена инокинь, которые были связаны с промыслом фольжных икон: итак, «облагают образа фольговыми ризами: Катерина Ильина, Александра Попова, Елена Ильина, Таисия Воронина, Марья Андреева, Катерина Васильева, Надежда Алексеева, Елена Павлова»⁹.

⁵ Рукописная летопись хранится в фондах Кирилло-Белозерского музея-заповедника под названием «Сведения о Горицком женском монастыре». Составители летописи неизвестны, время ее ведения предположительно указывается как 1896–1913 гг. Подробнее см.: <http://www.kirmuseum.ru/issue/article.php?ID=2161> (дата обращения: 04.11.2025).

⁶ Там же. Здесь и далее курсив наш – *Авт.*

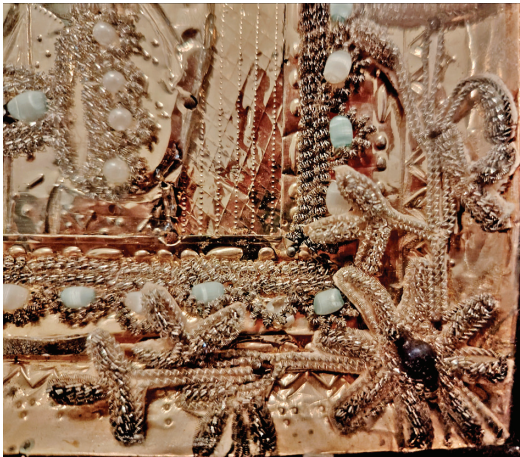
⁷ Там же.

⁸ Старая Вологда: XII – начало XX в.: сб. документов и материалов. Вологда: ИПЦ «Легия», 2004. С. 407.

⁹ Гос. архив Владимирской обл. (ГАВО). Ф. 496. Оп. 1. Д. 11740. Л. 1–2: Донесение игуменьи Вологодского Горнего Успенского женского монастыря Раисы епископу Вологодскому и Устюжскому Евлампии о занятиях монахинь ремеслами 10 марта 1848 г. (Подлинник. Рукопись)

Наши исследования на вологодском центральном западе (прежде всего в Вологодском, Кирилловском, Сокольском и Усть-Кубенском районах) позволили обнаружить десятки фольговых икон XIX в., украшенных местными мастерами в схожей декоративной манере. Большинство из них были сделаны если не самими мастерами-инокинями, то под несомненным влиянием мастерских Горицкого и Вологодского монастырей. Как показывают примеры других регионов, прежде всего Борисовской слободы, успешное монастырское ремесло быстро подхватывали и развивали жители окрестных сел и деревень.

Главным элементом декора этих фолезек были уголки, выполненные в старинной технике «сажения по бели». «Бель», то есть шнур или толстую нитку, обшивали трунцалом, бисером, бусинами, а затем завивали в разные узоры. В каждом из четырех углов киота украшенный таким образом шнур вологодские мастера сворачивали, создавая крупный, легко узнаваемый элемент – многолучевой цветок-звезду с двумя расходящимися от него ветвями-«побегами» (ил. 2).



Ил. 2. Многолучевой цветок-звезда с двумя расходящимися от него ветвями-«побегами» – характерный элемент украшения икон на XIX в. на западе Вологодской области, выполненный в технике сажения по бели. Алексей, человек Божий, фольговая икона-киотка, рубеж XIX–XX вв. Фото авторов

В центре цветка и по концам ветвей вшивались крупные цветные бусины. Бель нашивали на основание из картона – его вырезали фигурно, под форму самого «цветка», так, что основание не было видно из-под трунцала и бисера. В похожей технике объемной вышивки они могли украшать не только уголки иконы, но и другие ее элементы – нимб или ризы святого. Выполнение этих элементов было весьма вариативным и зависело, видимо, как от творческого решения мастерицы, так и от стоимости создаваемой фолержки: например, основой «ветвей» уголков мог быть струнцал или просто шнур-бель, с нашитыми на концах бусинами, или же плотные низки бисера и пр.

Еще один характерный прием вологодских мастериц – имена святых, написанные темно-фиолетовыми чернилами на кусочках белой бумажной ленты (ил. 3). Эти бумажные надписи вклеивали в фолержный убор, копируя таким образом накладные металлические пластины с надписями на крупных храмовых иконах XVI–XVII столетий.



Ил. 3. В технике сажения по бели вологодские мастерицы украшали и другие элементы иконы, прежде всего нимб или ризы святого.

Справа и слева на уровне плеч святого видны бумажные вставки с чернильными надписями:
«Св. Николай» (слева) «Чудотворецъ» (справа).

Николай Чудотворец, фольговая икона-киотка, рубеж XIX–XX вв.

Фото авторов

Вологодский восток

Восточнее находились труднодоступные таежные территории с рискованным земледелием (Устюгский, Вельский, Никольский, Тотемский, Сольвычегодский уезды), здесь помещичье хозяйство было нерентабельным, крепостного права не было. В северо-восточных уездах (Усть-Сысольский, Яренгский) местами преобладало инородческое (коми-зыряне) население¹⁰. Государственные крестьяне на вологодском востоке были больше заняты ремеслами и промыслами – отхожими и местными (например, дёгтекурение, изготовление предметов быта). Селилось крестьянское население посреди лесов «кустами», «углами». В каждом «углу» развивались свои локальные формы народных промыслов и ремесел (резьбы, росписи и пр.), изделия которых успешно конкурировали между собой даже на крупных ярмарках Москвы и Нижнего Новгорода. Для этих «кустов» была характерна соревновательность, основанная на хорошо осознаваемой мастерами самобытности их ремесел. Это, по всей видимости, могло относиться не только к разнообразным стилям, «пошибам» в росписях прялок, сундуков и т. п., но и к традициям местных фольговых икон. Однако на настоящий момент мы выявили только один специфический тип икон вологодского востока.

В Великоустюгском и соседних районах мы обнаружили фольговые иконы, подобные по качественной гальванизированной фольге западно-вологодским, но отличные по основным элементам декора. Уголки в технике сажения по бели с бисером здесь были редки. Вместо этого мастера делали накладные уголки, выполненные из листовой фольги. Форма осталась общей – как и на вологодском западе, каждый уголок имитировал цветок с двумя ветвями-побегами. Однако технология была совсем иной – ветви с цветком-сердцевинкой вырезали из фольгового листа и покрыты чеканным узором. Такие ветки напоминали либо дубовые листочки, либо, в других случаях, побеги с остроконечными листочками. Чаще всего их закрепляли в киоте, прибывая к фольговому окладу мелкими гвоздиками.

О мастерских востока Вологодчины, в которых украшали фольговые иконы, известно пока крайне мало. Согласно архивным данным середины XIX в., оклады из фольги делали в великоустюгском Иоанно-Предтеченском монастыре¹¹. В документе «Об имею-

¹⁰ Дружинин Н.М. Государственные крестьяне и реформа Киселева. Т. 1: Предпосылки и сущность реформы. М.; Л., 1946. С. 380.

¹¹ Там же.

щихся в мужских и женских монастырях мастерских. По запросу хозяйственного Управления при Святейшем Синоде» № 8787 от 4 марта 1914 г. (Л. 3 об.) был получен ответ: «В Устюжском Иоанно-Предтеченском иконописные, шитье золотом, шелком, синелью гладью и шерстями, *украшения святых икон фольгою*, тканье ковров, вязанье из шерсти платков и женской обуви, ремесла красильное, столярное, сапожное и пчеловодство»¹². В подобной сводке по монастырским мастерским за 1915 г. сообщается: «В Устюжском Знаменно-Филипповском монастыре: живописная, *фольговая*, белошвейная, шитье шелком и шерстями, башмачное, столярное, красильное. Помещаются мастерские в кельях сестер»¹³. Какие еще ремесленные центры функционировали в этом регионе, покажут будущие исследования.

Как возникло родство вологодских и тверских фольговых икон – отдельный вопрос. Совпадения материалов и технологий слишком очевидны, чтобы предполагать случайное совпадение – тем более на фоне фольговых икон других регионов, которые явно отличались своей морфологией от тверских и вологодских. Каналы влияния, взаимосвязь ремесленных центров еще предстоит выявить и описать. Однако уже сейчас очевидно, что иконы обеих традиций занимают важнейшее место в истории российских фольговых икон XIX – начала XX в. наравне с вязниковскими и борисовскими киотками.

Благодарности

Авторы выражают благодарность старшему научному сотруднику Вологодского музея-заповедника Е.А. Виноградовой, а также заведующему научно-экспозиционного отделом Архитектурно-этнографического музея Вологодской области «Семёново» Д.А. Мухину.

Acknowledgements

The authors would like to thank Elena Vinogradova, senior researcher at the Vologda Museum, and Dmitriy Mukhin, head of the scientific and exposition department of “Semenkovo” Architectural and Ethnographic Museum of the Vologda Region

¹² ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Д. 19 520. Л. 1914.

¹³ Там же. Д. 19 623. Л. 5.

Литература

- Антонов 2024а – *Антонов Д.И.* Икона-«гнездо»: История комплексных святынь: от храмовых икон до советских «киоток» // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2024. № 3 (42). С. 60–99.
- Антонов 2024б – *Антонов Д.И.* Новогодняя елка и фолежная икона: неочевидное родство и социальные биографии // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2024. № 3 (42). С. 232–248.
- Антонов 2025 – *Антонов Д.И.* Фольговые иконы XIX в.: к вопросу о стратегиях мастеров // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 4. С. 55–69.
- Антонов, Завьялова 2024 – *Антонов Д.И., Завьялова А.И.* Советские иконы и семиотические идеологии: что руководит людьми, когда они руководят иконами // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2024. № 3 (42). С. 136–163.
- Борисов 2003 – *Борисов В.В.* Промышленные и торговые заведения слободы Мстёры в 1911 г. // История населенных мест Владимирской области: Материалы областной краеведческой конференции. Владимир, 2003. С. 64–69.
- Борисов 2019 – *Борисов В.В.* Промышленные предприятия и торговые заведения слободы Мстёры в 1911 г. // Гольшевские чтения: материалы 7-й и 8-й краеведческих конференций (Мстёра, 10 декабря 2017 г. и 16 декабря 2018 г.) / сост. Т.Е. Коткова. Мстёра; Владимир: Транзит-ИКС, 2019. Вып. 7–8. С. 55–62.
- Брюсова 1984 – *Брюсова В.Г.* Русская живопись XVII века. М.: Искусство, 1984. 337 с.
- Вальчак 2021 – *Вальчак Д.* Икона в сияющем окладе в каждом доме: Подокладные (фолежные) иконы в России на рубеже XIX–XX вв. // *Studia Humanitatis*. 2021. № 4. URL: https://st-hum.ru/sites/st-hum.ru/files/pdf/walczak_6.pdf (дата обращения: 15.10.2025).
- Доронин 2022 – *Доронин Д.Ю.* Советская икона нижегородского юго-запада: генезис и локальные традиции // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 4. С. 70–93.
- Доронин 2024 – *Доронин Д.Ю.* Сияющие святыни: промысел расхожей иконы и его аффордансы в XIX–XX вв. // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2024. № 3 (42). С. 100–135.
- Доронин, Коровин 2025 – *Доронин Д.Ю., Коровин В.Ю.* Копченая икона: сажа и святость // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2025. № 4. С. 70–104.
- Злотникова 2023 – *Злотникова И.В.* Иконопись и народные промыслы: их связь и взаимное влияние // Иконопись и народные промыслы: их связь и взаимное влияние: Материалы научной конференции, 24–25 июня 2022 г. М.: Северный паломник, 2023. С. 7–39.
- Коровин 2024 – *Коровин В.Ю.* Фолежные иконы в Воронежском крае: к постановке вопроса этнографического изучения // Народная культура и проблемы ее

- изучения: Афанасьевский сборник: Материалы XII научной региональной конференции. Воронеж: Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2024. С. 101–105.
- Охрименко 2001 – *Охрименко И.Г.* Иконный промысел в Борисовке (XIX–XX вв.) // Белгородский краеведческий вестник. Вып. 1. Белгород: Изд-во БГУ, 2001. С. 90–94.
- Парасоцкая 2015 – *Парасоцкая А.И.* Иконопись слободы Борисовка: история и современность // Актуальные проблемы историко-краеведческих исследований. Сб. научных трудов / отв. ред. Е.Ю. Болотова. Волгоград: ИП Головченко Е.А., 2015. С. 233–236.
- Припачкин 2006 – *Припачкин И.А.* О борисовском иконообделчестве // Известия Тульского государственного университета. Серия «История и культурология». 2006. Вып. 5. С. 112–117.
- Припачкин 2009 – *Припачкин И.А.* Иконописание слободы Борисовки. Курск: Полстар, 2009. 208 с.
- Стерлигова 1994 – *Стерлигова И.А.* О литургическом смысле драгоценного убора русской иконы // Восточнохристианский храм: Литургия и искусство / ред.-сост. А.М. Лидов. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. С. 220–229.
- Стерлигова 2000 – *Стерлигова И.А.* Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV вв.: Происхождение, символика, художественный образ. М.: Прогресс-Традиция, 2000. 264 с.

References

- Antonov, D.I. (2024) “The ‘nest’ icon. The history of complex shrines. From temple icons to Soviet ‘kiotki’ (icons in image cases)”, *Gosudarstvo, religiya, tserkov’ v Rossii i za rubezhom*, vol. 42, no. 3, pp. 60–99.
- Antonov, D.I. (2024) “The New Year Tree and the foil icon. Non-obvious kinship and social biographies”, *Gosudarstvo, religiya, tserkov’ v Rossii i za rubezhom*, vol. 42, no. 3, pp. 232–248.
- Antonov, D.I. (2025), “Foil icons of the 19th century. On the issue of the craftsmen’s strategies”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 4, pp. 55–69.
- Antonov, D.I. and Zav’yalova, A.I. (2024), “Soviet icons and semiotic ideologies. What guides people when they guide icons”, *Gosudarstvo, religiya, tserkov’ v Rossii i za rubezhom*, vol. 42, no. 3, pp. 136–163.
- Borisov, V.V. (2003), “Industrial and commercial establishments of the settlement of Mstyora in 1911”, in *Istoriya naseleennykh mest Vladimirskoi oblasti: Materialy oblastnoi kraevedcheskoj konferentsii* [Proceedings of the regional local history conference “The history of settlements in the Vladimir region”], Vladimir, Russia, pp. 64–69.
- Borisov, V.V. (2019), “Industrial establishments and commercial establishments of the settlement of Mstyora in 1911”, in Kotkova, T.E, ed., *Golyshevskie chteniya: materi-*

- aly 7-i i 8-i kraevedcheskikh konferentsii (Mstera, 10 dekabrya 2017 g. i 16 dekabrya 2018 g.)* [Golyshev Readings. Proceedings of the Local Lore, Mstyora, December 10, 2017, December 16, 2018], Tranzit-IKS, Vladimir, Russia, pp. 55–62.
- Bryusova, V.G. (1984), *Russkaya zhivopis' XVII veka* [Russian painting of the 17th century], Iskusstvo, Moscow, USSR.
- Doronin, D.Yu. (2022), “Soviet icons of the Nizhny Novgorod Southwest region. Genesis and local traditions”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 4, pp. 70–93.
- Doronin, D.Yu. (2024), “Shining shrines. The craft of popular icons and its affordances in the 19th – 20th centuries”, *Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii i za rubezhom*, vol. 42, no. 3, pp. 100–135.
- Doronin, D.Yu. and Korovin, V.Yu. (2025), “Smoked icon. The soot and the holiness”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 4, pp. 70–104,
- Korovin, V.Yu. (2024), “Foil icons in the Voronezh region. On the issue of ethnographic study”, in *Narodnaya kul'tura i problemy ee izucheniya: Afanasievskii sbornik: Materialy XII nauchnoi regional'noi konferentsii* [Folk culture and the issue of its study. Afanasiev collection. Materials and research], Izdatel'sko-poligraficheskii tsentr “Nauchnaya kniga”, Voronezh, Russia, pp. 101–105.
- Okhrimenko, I.G. (2001), “Icon craft in Borisovka (19th – 20th centuries), *Belgorodskii kraevedcheskii vestnik* [Belgorod Regional History Bulletin], iss. 1, Izdatel'stvo BGU, Belgorod, Russia.
- Parasotskaya, A.I. (2015), “Iconography of the Borisovka settlement. History and the present”, in Bolotova, E.Yu., ed., *Aktual'nye problemy istoriko-kraevedcheskikh issledovaniy. Sbornik nauchnykh trudov* [Current issues of historical and local history research. Collected scientific papers, IP Golovchenko E.A., Volgograd, Russia, pp. 233–236.
- Pripachkin, I.A. (2006), “About Borisov icon-making”, *Izvestiya Tul'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya “Istoriya i kulturologiya”*, iss. 5, pp. 112–117.
- Pripachkin, I.A. (2009), *Ikonopisanie slobody Borisovki* [Iconography of the Borisovka settlement], Polstar, Kursk, Russia.
- Sterligova, I.A. (1994), “On the liturgical meaning of the precious embellishment of the Russian icon”, in Lidov, A.M., ed. *Vostochnokhristianskii khram: Liturgiya i iskusstvo* [Eastern Christian church. Liturgy and art], Dmitrii Bulanin, Saint Petersburg, Russia, pp. 220–229.
- Sterligova, I.A. (2000), *Dragotsennyi ubor drevnerusskikh ikon XI–XIV vv.: Proiskhozhdenie, simvolika, khudozhestvennyi obraz* [The precious headdress of Old Russian icons of the 11th – 14th centuries. Origin, symbolism, artistic image], Progress-Traditsiya, Moscow, Russia.
- Walczak, D. (2021), “Icon in a shining framework in every house. Linen icon (folezh) in Russia at the turn of the 19th and 20th centuries”, *Studia Humanitatis*, no. 4, available at: https://st-hum.ru/sites/st-hum.ru/files/pdf/walczak_6.pdf (Accessed 15 Oct. 2024).

Zlotnikova, I.V. (2023), "Iconography and folk crafts. Their connection and mutual influence", in *Ikonopis' i narodnye promysly: ikh svyaz' i vzaimnoe vliyaniye: Materialy nauchnoi konferentsii, 24–25 iyunya 2022 g.* [Iconography and folk crafts. Their connection and mutual influence. Proceedings of the Scientific Conference, June 24–25, 2022], Severnyi palomnik, Moscow, Russia, pp. 7–39.

Информация об авторах

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

Дмитрий Ю. Доронин, кандидат исторических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; demetra2@mail.ru

Information about the authors

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

Dmitrii Yu. Doronin, Cand. of Sci. (History), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; demetra2@mail.ru

«Новое искусство» и культура XX в.

УДК 792

DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-166-181

Очуждение и историзация: феноменальное тело в современных постановках Брехта

Елена Ю. Нагаева

*Российская академия народного хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации (РАНХиГС),
Москва, Россия, shepes_anh@mail.ru*

Аннотация. Бертольт Брехт известен как теоретик эпического театра, связанного прежде всего с эстетикой остранения (эффект очуждения). Как мы показываем в статье, остранение в его теории подчинено базовому требованию историзации: представлять действия и характеры как соотносящиеся с исторически унаследованной или проживаемой средой. Внимание к фундаментальной для Брехта позиции историзации театрального действия заставляет задуматься о потенциале феноменального тела актера для раскрытия этих задач. Так, мы берем различие феноменального и семиотического тела актера (Эрика Фишер-Лихте) и показываем, что различие в эстетике современных интерпретаций Брехта может быть связано с разными решениями о репрезентации историчности среды: через семиотическое или через феноменальное тело. В случае перформативного прочтения Брехта значительно помогает понять новые категоризации истории на сцене понятие Возвышенного опыта Ф.Р. Анкерсмита. Для Анкерсмита подлинное переживание истории – это опыт травматично проживаемого радикального разрыва между прошлым и настоящим. Последняя часть текста посвящена тому, как в «Барабанах в ночи» Бутусова создается опыт Жуткого (являющийся маркером аутентичного исторического опыта по Анкерсмицу).

Ключевые слова: Брехт, эпический театр, историческая репрезентация, перформативность, возвышенный опыт, Жуткое

Для цитирования: Нагаева Е.Ю. Очуждение и историзация: феноменальное тело в современных постановках Брехта // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 1. С. 166–181. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-166-181

© Нагаева Е.Ю., 2026

Alienation and historicization.
The phenomenal body
in contemporary Brechtian plays

Elena Yu. Nagaeva

*Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration (RANEPA), Moscow, Russia,
shepes_anh@mail.ru*

Abstract. Bertolt Brecht is widely regarded as a theorist of epic theatre, primarily associated with the concept of alienation (*Verfremdungseffekte*). As demonstrated in the article, the concept of alienation in Brecht's theoretical framework is subject to the basic requirement of historicity: to present actions and characters as related to a historically inherited or lived environment. Our analysis of Brecht's fundamental position of historicization within the theatrical action reveals the potential of the actor's phenomenal body to reveal these tasks. In this regard, the present study draws upon the concept of the phenomenal and semiotic body of the actor (Erika Fischer-Lichte) to demonstrate how the aesthetic differences in contemporary interpretations of Brecht can be attributed to divergent approaches to representing the historicity of the social environment, namely through the semiotic or the phenomenal body. In the case of performative readings of Brecht F.R. Ankersmit's notion of Sublime Experience greatly helps to understand new categorisations of history on stage. For Ankersmit, the genuine experience of history is the experience of a traumatically lived radical rupture between the past and the present is a salient one. The final part of the text deals with the manner in which Butusov's *Drums in the Night* creates an experience of the Eerie (which is a marker of authentic historical experience according to Ankersmit).

Keywords: Brecht, epic theatre, historical representation, performativity, sublime experience, *Unheimlich*

For citation: Nagaeva, E.Yu. (2026), "Alienation and historicization. The phenomenal body in contemporary Brechtian plays", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 1, pp. 166–181, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-166-181

Наследие Бертольта Брехта традиционно связывают с усиление аналитической программы в театральной коммуникации. Таким, к примеру, видит развитие зрительских стратегий в XX в. Жак Рансьер [Рансьер 2018]: на одном конце спектра возможностей по коммуникации между зрителем и постановкой эпический театр Брехта, на другом – крютический театр Антонена Арто. В этой

статье мы обращаемся к принципу историзации, о котором пишет в своих теоретических работах Брехт, и показываем, что эффект очуждения в теории эпического театра подчинен требованию историзации. Внимание к фундаментальности принципа историзации помогает расширить представления о способах производства эффекта очуждения и выйти за границы аналитических конструкций. Как мы показываем во второй части статьи, исследования способов овещствления истории внутри брехтовской эстетики могут быть созвучны дискуссиям об эпистемологических возможностях и ограничениях репрезентации истории. Понятые в таком ключе исторические импликации Брехта оказываются открыты для перформативного театра. Мы проблематизируем эту связь в последней части статьи, где связываем постановки Юрия Бутусова с концепцией возвышенного исторического опыта Ф.Р. Анкерсмита.

* * *

Основой эстетики эпического театра стала разработанная Брехтом система вовлечения зрителя в игровое театральное пространство с целью выработки у него специфической критической позиции по отношению к увиденному. Такая позиция достигается набором повествовательных и сценических приемов, нарушающих принцип нерелексивного вживания, и дающих возможность увидеть узнаваемые типажи и ситуации в непривычном свете, и тем самым задуматься об условиях, внутри которых люди проявляют те или иные качества. В работах Брехта, посвященных теории и советам к воплощению эпического театра можно увидеть, что как совокупность приемов, за счет которых достигается дистанцирование, эффект очуждения неразрывно связан с проблемой *исторического* понимания событий и принципом *историзации* (термин Брехта) и подчиняется последнему.

О первостепенной важности исторической обусловленности Бертольт Брехт говорит в «программной» статье 1939 г. «О неаристотелевской драме»: «Для того, чтобы события общественной жизни стали понятны, необходимо было широко показать зрителю *общественную среду во всей ее значительности* (курсив мой. – Е. Н.)» [Брехт 1965, с. 67]. В контексте учения о диалектическом материализме (Брехт – ярый марксист) общественная среда неразрывно связана с борьбой противоположностей в исторической перспективе, результатом которой она является. Задача нового театра – обнажить движущие силы истории, продемонстрировать, что они частично обуславливают реакции и поведение персонажей. Подчеркивая эту идею, Брехт пишет о различии между традиционным и новым театром, используя метафору наблюдения за

поведением кораблей в буре. Он пишет, что классицистский театр предлагает «наблюдать бурю, видя не ее самое, а суда, бороздящие воды, и паруса, кренящиеся под напором ветра. Теперь же в эпическом театре общественная среда должна была выступить как элемент *самостоятельный* (курсив мой. – Е. Н.)» [Брехт 1965, с. 67]. На достижение этой задачи и направлен эффект очуждения, что Брехт показывает на примере образа короля Лира в новом театре. Если он будет сыгран «правильно», зритель получит представление о том, что поведение шекспировского персонажа могло быть и другим (оно «отнодь не само собой разумеется»). И второй момент: для эпической постановки важно, что реакции и эмоции персонажа обусловлены историческим временем: «гнев, выражающийся данным образом и вызванный данными причинами, обусловлен исторической эпохой» [Брехт 1965, с. 98]. Как отмечает Петер Брукер [Brooker 1994], для Брехта очень важно удерживать двойную перспективу: одновременно показывать и современную противоречивую природу, и исторические причины и социальную мотивацию своих героев. Таким образом современность и прошлое оказываются неразрывно связаны в таком подходе, а «очуждать – это значит историзировать, изображать события и персонажи как нечто историческое, преходящее» [Брехт 1965, с. 98].

К техническим способам производства эффекта очуждения как историзации Брехт обращается в «Новых принципах актерского искусства». Для этого он вводит понятие социального жеста (гестуса) как «выражения в мимике и жесте социальных отношений, которые существуют между людьми определенной эпохи» [Брехт 1965, с. 107]. Любое событие должно изображаться актером как соотносящееся с ценностями и практиками изображаемой эпохи. Вариативность действий персонажа закладывается эпохой (исходя из этой вариативности действия героя типические в плане исторического развития, но одновременно уникальные в контексте собственного выбора из этого «исторического» веера возможностей) и устанавливает *различие* между изображаемым временем и современностью. Актер таким образом становится проводником идеи исторической изменчивости; благодаря его «очужденной» игре человек оказывается подобен многосоставной конструкции: в какую-то эпоху актуализируются одни качества и черты, в другую эпоху – другие. Внутри такого исторического подхода человек «предстает не в одном, а в нескольких обличьях; он хотя и такой, какой он есть, ибо несет в себе черты своей эпохи, но, будучи сыном этой эпохи, он в то же время и другой, если перенести его в иной век, если его *формирует другое время*. Если он сегодня такой, значит вчера он был другим» [Брехт 1965, с. 122]. Из этого следует,

что несмотря на то, что практически все пьесы Брехта связаны с определенным историческим контекстом на уровне сюжета, «эффекты» времени должны в первую очередь производиться через самих актеров, через их тела.

Эрика-Фишер Лихте в «Эстетике перформативности» показывает, что тело актера одновременно существует и как «феноменальное» (физическое), и как семиотическое (воплотившее какой-то образ). Во второй половине XVIII в. окончательно фундируется театральная эстетика, связанная с воплощением роли: теперь «актеру <необходимо> сделать свое физическое существование незаметным для публики, преобразовав свое «феноменальное тело» в «текст», состоящий из знаков, обозначающих чувства, душевные состояния и пр. некоего персонажа» [Фишер-Лихте 2015, с. 147]. Внутри такой эстетики эффекты «присутствия» тела по возможности устраняются, физическое тело становится семиотическим, буквально материальным знаком закладываемых и транслируемых в тексте значений. Однако уже в первой трети XX в., но особенно – с 1960-х гг., театральные практики начинают настойчиво актуализировать и переосмыслять именно эффекты присутствия, так называемое «феноменальное» тело, а тело семиотическое отходит на второй план: оно перестает быть носителем смыслов и идей, заложенных в литературном тексте/режиссером. Сама телесность становится материалом, благодаря привлечению внимания зрителя к ее работе тот может «на основе воспринятого создавать совершенно новые значения, другими словами, стать творцом нового смысла» [Фишер-Лихте 2015, с. 153]. Такая театральная коммуникация выстраивается прежде всего не на уровне аналитических конструкций, а на основании разделения *опыта* феноменологического присутствия. Развивая идеи Мориса Мерло-Понти, который и ввел словосочетание «феноменальное тело», Галина Шматова пишет, что «одна из ключевых позиций, связанных с понятием феноменального тела, – это использование и проблематизация понятия “опыт”. Если экстраполировать логику М. Мерло-Понти на театральные практики, в центре внимания анализирующего театральные процессы оказывается не “смысл” спектакля и не зрительская дешифровка / чтение театральных знаков (в том числе дешифровка образов), а специфический опыт проживания спектакля, в первую очередь телесный» [Шматова 2023, с. 123]. Именно в этом смысле центральной категорией нового театра становится категория присутствия. Об этом пишет уже Ханс-Тис Леман: говоря о характеристиках тела актера в постдраматическом театре, он отмечает, что тело здесь подчас становится «agent provocateur опыта, лишённого “смысла”, опыта, нацеленного не на осуществление

какой-то реальности и смысла, но потенции как возможности» [Леман 2013, с. 267]. Так используемая телесность может буквально блокировать нарративный дискурс, становясь медиумом чистого опыта.

В современной театральной практике семиотическое и феноменальное тело чаще всего не могут быть жестко отграничены друг от друга, но перевес в одну или в другую сторону всегда закладывается. На первый взгляд теория Брехта подразумевает аналитическую модель семиотического тела, которое становится знаком среди знаков и ключом к дешифровке исторического времени. А перформативная концепция тела актера кажется радикально противостоящей теории Брехта. Именно так понимает Брехта Жак Рансьер, противопоставляя его Антонену Арто (с именем последнего он связывает развитие перформативного начала в театральной коммуникации XX в.). Но внимание к фундаментальной для Брехта позе историзации театрального действия заставляет задуматься о потенциале феноменального тела для раскрытия задач эпического театра. Создание нового художественного языка для Брехта неразрывно связано с поисками способов реификации истории. И это, как показывает опыт последних десятилетий, вполне может быть созвучно перформативным практикам. А академические споры об эпистемологических возможностях и ограничениях исторической репрезентации могут продемонстрировать ценность немногочисленных «перформативных» трактовок Бертольта Брехта с позиций осуществления заветов эпического театра.

Недавний пример семиотического прочтения теории Брехта – постановка 2023 г. Уланбека Баялиева для Студии театрального искусства «Швейк во II мировой войне». Это уже второй спектакль Баялиева по текстам немецкого драматурга. В 2007 г. он сделал «Барабаны в ночи» для театра “Et cetera”, первым на московской сцене взявшись за эту раннюю пьесу Брехта.

Необходимо отметить, что для классической теории эпического театра драматургия пьесы «Швейк во II мировой войне» представляет определенную трудность: это текст с политической сатирой в открытой форме, которая Брехту свойственна не была. Все его пьесы так или иначе историчны, но события и персонажи большой истории в них не фигурируют или убраны в «подтекст», как в случае с «Карьерой Артура Уи», где подтекст прописан в «щитах», раскрывающих истинное значение происходящих в пьесе событий. Здесь же такого двойного дна нет – политическая сатира на Гитлера ничем не прикрыта. Ролан Барт писал, что эффект очуждения невозможен в пьесах, где нет политического измерения, поскольку там нечего «сверхозначать» [Барт 2023, с. 161]. Однако

для текста с открытым политическим содержанием сверхзначение также может быть значительной степени невозможно, так как для вариативности необходимы с одной стороны смысловые зазоры, а с другой – возможности сравнения в контексте актуальной культурной политики¹.

Тем интенсивнее работают метафорические контексты, в которых семиотически функционируют тела актеров, репрезентируя эпоху. Исторический пласт пьесы, как уже было отмечено, на поверхности: место действия – оккупированная немцами Прага, в которую волей драматурга помещен персонаж романа и рассказов Ярослава Гашека, «бравый» солдат Первой мировой Йозеф Швейк. Его авантюрное сотрудничество с немцами и становится двигателем сюжета. Периодически действие разрывается аналогичными зонгам «интермедиями в высших сферах»: на сцене появляется Гитлер (без своих приспешников, в отличие от оригинального текста), объявляя о своих замыслах и решениях, и неизменно задавая вопрос, какие чувства к нему испытывает маленький человек.

Так закладывается противопоставление маленького человека и Истории, достигающее кульминации в финале, когда Швейк и Гитлер, столкнувшись наконец лицом к лицу, буквально меняются местами. Теперь маленький человек Швейк, посвистом, словно собаке, отдает фюреру абсурдные приказы, заставляя последнего бессмысленно метаться из стороны в сторону. Гитлера это совершенно выводит из себя, но перестать повиноваться он не может: нечто среднее между рефлексом собаки Павлова и дисциплиной немецкой овчарки. В этой сцене наиболее ярко обыгран используемый Баялиевым социальный жест (*gestus*), выражающий эпоху, и он достигается смешением человеческого и звериного на уровне означивания тел актеров.

Такое решение отсылает к легендарному спектаклю Хайнера Мюллера «Карьера Артура Уи», где главный герой сорвавшимся с цепи псом бегаёт по сцене и лишь по ходу действия очень условно превращается в человека – в фюрера. У Баялиева звериная метафора связана не только с нацистами и пронизывает весь спектакль. Злосчастного шпица, из-за которого Швейк попадает на войну, играет актер, гримом напоминающий раздавленного Гитлера. Шарфюрер СС Буллингер жестко ведет допрос Швейка в гестапо, но когда узнает, что тот может выкрасть для него понравившегося

¹ Нельзя не отметить, что Баялиев любит полемично историзировать. К примеру, в МХАТовской «Вальпургиевой ночи, или Шагах Командора» он придал персонажу Хохули сходство с акционистом Петром Павленским.

пса, сам миг опускается на четвереньки и по-собачьи ластится к Швейку, заискивающе поскуливая и повизгивая. Гестаповец Бретшнейдер буквально встает в позу «служить», демонстрируя не только способность разорвать кого угодно по первому приказу, но и готовность унижаться перед сильнейшим. В Гитлере «песья» образность тоже присутствует с самого начала: он скорее не говорит, а истерично лает, а когда замолкает, скукоживается от неуверенности и пытается, как трусливая собака. Смещение кодов человеческого и звериного историзирует действия нацистов, обнажая идею о рабском характере такой власти. Оно предлагает почти буквальную визуализацию гегелевской диалектики раба и господина, где хозяин в своем господстве несвободен так же, как и раб. И «псовый» социальный жест на уровне семиотики тела обнажает ложное (не осознающее своих оснований) мышление хозяина-раба.

Вместе с тем «собачье» проступает и в услужливости Швейка. А пополнив ряды армии фюрера, он начинает по-песьи дышать и поскуливать во сне. Его друг Балоун настолько прожорлив, что за кусок мяса готов вступить в ряды нацистской армии (попытки Швейка удержать друга от этого шага и приводят бравого солдата к гибели). В одном из зонгов оголодавший Балоун несколько раз нацеливается на Анну Копецка с вилкой и ножом. Последнее задает еще один важный сквозной мотив постановки – мотив каннибализма. Его кульминацией становится второй сон Швейка: торжественный ужин, на котором друзья Йозефа наконец смогли вдоволь поесть мяса и желают ему удачи (сам он где-то под Сталинградом). Но благодаря сценографии пир обретает сходство с евхаристией, во время которой вкушается плоть бравого солдата: под доской, на которой разложено мясо, как под крышкой гроба, лежит сам Швейк. Актер Никита Исаченков, исполняющий его роль, сказал в одном из интервью: «Швейк платит цену нейтралитета»².

Казалось бы, мир чехов как мир искренних дружеских связей противопоставлен механистическому стилю коммуникации немцев, основанному на насилии. Но мотив каннибализма вносит весьма тревожную тональность. Расчеловечивание оказывается если не неотъемлемой, то крайне возможной к осуществлению частью «общественной среды», которая в лучших традициях Брехта выглядит диалектическим процессом, и очуждение как историзация не расставляет диагнозы, а *означивает* среду в ее противоречивости. На идею искаженных («атомистических» [Арендт 1996]) соци-

² Никита Исаченков: «Швейк платит цену нейтралитета» // Театрал. 2024. 17 янв. URL: <https://sti.ru/nikita-isachenkov-shveyk-platit-cenu-n/> (дата обращения: 02.05.2024).

альных связей здесь работает и один из самых распространенных в эпическом театре приемов: оттабаранивание реплик не друг другу, а в зрительный зал.

Эпоха таким образом становится доступна благодаря семиотической дешифровке тел актеров. Такая интерпретация брехтовской эстетики связана с общим представлением о том, что история может быть нарративно изложена, и суть исторического/квазиисторического нарратива – это передача смысла.

Если соединить брехтовскую критику методов репрезентации истории в искусстве с критикой традиционной историографии, на первый план выдвигается не семиотическое, а феноменальное тело. Аналитические конструкции заменяются на перформативные, если центральной в процедуре историзации становится феноменальная категория опыта.

Здесь надо вернуться к первоначальной идее Брехта о том, что цель новой драматургии – дать представление об «общественной среде» в ее противоречивости и сложности. И задаться вопросом, как вообще можно дать представление об эпохе и ее влиянии на человеческие отношения. Современник и отчасти наставник Брехта Эрвин Пискатор, основатель так называемого политического театра, предлагал буквально разоблачать на сцене «агентов» истории, демонстрируя несправедливости, которые творятся в мире и указывая на виновных.

Ключевые герои Брехта – вовсе не вершители судеб и не агенты насилия. Ни плохие, ни хорошие, они плывут по течению, имея отвлечение к большой истории, но при этом не осознавая ее влияния на них. Последнее в конечном счете и приводит их к бедам. Брехт не разоблачает, а обнаруживает историю там, где ее не видят другие драматурги, его интересуют новые констелляции, в которых она себя может обнаружить. Даже такой семиотик, как Ролан Барт, пишет, что «исторические события нашего времени не становятся предметом *истолкования*» у Брехта [Барт 2023, с. 122]. История у Брехта является скорее условием мышления, но не объектом, не исторической реальностью «как она есть». И в этом и существенная трудность, и задача исторического подхода немецкого драматурга: «если закладывать в основу своей мысли Историю, то самое сложное и необходимое – не закладывать ничего, кроме нее, отказывать мысли в искушении скользнуть в уловки и утешения Природы» [Барт 2023, с. 123].

В поздний период Брехт явно тяготеет жесткими аналитическими схемами, свойственными его текстам 1920–1930-х гг. К примеру, в «Малом органоне» для театра» (1949) Брехт уделяет значение не только способности театра быть проводником смыслов, но и – ощущений. Причем «исторические условия необходимо

охарактеризовать во всей их исторической относительности, а значит, полностью порвать со свойственной нам привычкой лишать различные общественные формы прошлого их отличительных особенностей, в результате чего все они начинают в большей или меньшей степени походить на современное общество» [Брехт 1965, с. 189]. Тут требование аутентичности истории оказывается связано с признанием и маркированием принципиального разрыва между прошлым и настоящим. И необходимая для актера эпического театра метапозиция, связанная с пониманием и установлением этого разрыва, может быть не только интеллектуальной, но и данной в ощущениях [Брехт 1965, с. 196–197].

Понятая таким образом историзация может быть не знанием, а *опытом* исторического времени, получить представление о котором можно не аналитически, а феноменально. Предписание дидактической функции театра здесь также будет соблюдено, поскольку в современных гуманитарных дискуссиях опыт часто признается более надежным ресурсом для запуска социальных изменений, чем классическая система знания как «архива» [Бахман-Медик 2017, с. 129–130].

В академической философии истории оппозиция знания и опыта получила разработку в трудах голландского философа Франклина Рудольфа Анкерсмита. Анкерсмит задается вопросом, возможен ли аутентичный исторический опыт, не погребенный под плитой лингвистического трансцендентализма и нарративных стратегий, отдаляющих исторические события от читателя. Вслед за Мишелем Фуко он рассматривает процесс дисциплинаризации истории как процесс изъятия из историописания категории Возвышенного, что становится для него тождественным изъятию аутентичности из историографии как таковой. Задаваясь вопросом, можно ли это исправить, Анкерсмит развивает идею о том, что «опыт прошлого в самом подлинном смысле этого слова» – это чувство ностальгии [Анкерсмит 2009, 329]. Но ностальгии не просто как тоски по прошлому, а как напряженного переживания разрыва прошлого и настоящего. «Ностальгия глубоко связана с чувством смещения или самим процессом смещения» [Анкерсмит 2009, с. 334]. Это смещение, осознаваемое как неустранимое, запускает интенсивное аффективное восприятие, которое может быть сходно с *Unheimlich* Фрейда. В дальнейшем Анкерсмит развивает идею ужаса, связанного с восприятием прошлого, сравнивая такой опыт с травмой, и пишет, что аутентичный исторический опыт травматичен по своей природе [Анкерсмит 2007].

Анкерсмит и Брехт оказываются крайне созвучны в ряде приемов, помогающих остранисть привычную историческую/художественную

ственную реальность, чтобы прорваться к подлинности. Базовый принцип в обоих случаях – увидеть знакомое незнакомым, завязанный на принципе смещения и отказе от миметического подобию, влечет за собой глубокое переживании разрыва и большой потенциал к аффективному воздействию³.

Работу принципа историзации в таком контексте, на наш взгляд, можно увидеть в постановках Юрия Бутусова. Зонги-интермедии, фрагментированное повествование, неклассическая актерская игра и другие острающие приемы стали визитной карточкой Бутусова. Вместе с тем его «шумные» и эмоционально насыщенные спектакли очевидно идут вразрез с принципами эпического театра как театра аналитического. Перформативное прочтение Брехта делает эти спектакли весьма содержательным с позиций эпического театра.

Для примера возьмем «Барабаны в ночи», поставленные в 2016 г. в московском театре им. Пушкина. Здесь оттачивается исторический подход Бутусова, кульминацией которого станет «Р» в «Сатириконе» (2021), где перед финалом на сцену буквально вторгается фрейдовское *Unheimlich* (то, что должно быть скрытым, но артикулировало себя)⁴. В определенном смысле в «Барабанах в ночи» Жуткое заложено в самом тексте: герой пьесы, Андреас Краглер, через несколько лет после окончания войны возвращается в родной город, хотя все считали, что он умер. Однако семиотическая метафора ожившего трупа оказывается не так важна, как другие эффекты *опыта* истории, конструируемые в спектакле. Исторический контекст безусловно значим: значимо, что Первая мировая война – это первый опыт Тотальной войны; значимо, что Краглер возвращается в разгар Ноябрьской революции и отказывается быть ее героем; значим образ Берлинской стены (смысловая доминанта второго акта), а через нее – выход в современность. Но прошлое в постановке становится прежде всего *опытом разрыва*, производящегося *в телах* актеров.

³ Анкерсмит описывает острающую историографическую практику Фернана Броделя практически в тех же терминах, что Брехт – работу эффекта очуждения. Карло Гинзбург в статье «Остранение: история одного литературного приема» также связывает V-эффект с принципами исторического описания, уже на примере микроистории. Применимость идей Анкерсмита к художественным языкам на материале кино проиллюстрирована в статье Н.В. Самутиной «Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино» (2007).

⁴ К гоголевскому Хлестакову, как просители, приходят души невинно убиенных людей этого города, и их «объявляют», как на акции «Чтение имен».

Этот разрыв подготовлен приемами остранения: актеры постоянно выходят из ролей, становясь то застывшими куклами-марионетками, то сторонними наблюдателями разворачивающегося действия, в один миг они подмигивают друг другу как коллеги по цеху, и тут же – расходятся, потому что по пьесе они заклятые враги. Во втором акте Александра Урсулак и Тимофей Трибунцев начинают общаться друг с другом по своим настоящим именам. В бутусовском «Добром человеке из Сезуана» выход из роли обнажал альтернативные качества персонажа, который (в лучших традициях теории историзации) – в другие времена был бы другим⁵. Здесь же при помощи принципа смещения обнажается *физическое* присутствие персонажа-актера. И разрыв между семиотическим телом персонажа и феноменальным телом актера начинает задавать определяющий контрапункт. Такой, как в более традиционной брехтовской эстетике задается разрыв между музыкой и текстом/смыслом зонга, непосредственным действием и его описанием на «читах», зонгом и основным действием и т. д.

Так устроена уже первая сцена, в которой Карл, отец возлюбленной Краглера, «бреется». По сюжету Карл ходит с порезами от бритвы, поскольку свет очень дорог, и ему проще пораниться. Однако у Бутусова это становится социальным жестом и маркером вторжения Истории в повествование. Под фразу «вот уже четыре года о нем ни слуху ни духу. Теперь уж он не вернется» безнадежно глядящий перед собой отец Анны пытается снять с себя бритвой скальп, снова и снова заливаясь кровью. Жест, максимально противоположный по смыслу реплике про родительское согласие на брак дочери с новым ухажером. Он приобретает значение невыносимости, даже невозможности собственного бытия в масштабах своего исторического настоящего. «Кровавый» жест добавляется при *дублировании* монолога, и это удвоение реплики (прием остранения) наглядно иллюстрирует брехтовский принцип очуждения как историзации. Семиотическое значение жеста есть (драматичная метафора маленького человека перед лицом эпохи), но на первый план в этой сцене выходит процессуальность действий, и означивание таким образом происходит благодаря демонстрации телесности, связанной не с передачей смысла, а с созданием опыта. Как пишет Лихте, из перформативной эстетики «не следует, что тела перформеров полностью десемантизированы. Просто они означают

⁵ Так работает, к примеру, первый зонг «Купите воды»: в нем юродивый продавец воды статным силачом пронзительно поет о человеческих страстях. Но когда начинается спектакль – он хромой калека с тяжелейшим дефектом речи, таков этот герой в этой «общественной среде».

именно то, что они совершают. <...> В этом смысле такие движения являются автореферентными и *формируют* (курсив мой. – Е. Н.) действительность» [Фишер-Лихте 2015, с. 160].

«Барабаны в ночи» не столько повествуют о человеке, подхваченном стихийной силой истории, сколько создают присутствие этой стихийной силы на уровне телесности. Присутствием истории пронизаны тела актеров, и то, что они выходят из ролей, обретает дополнительное звучание: эти (собственные) тела *тоже* пронизаны историей. Яснее всего идея тел, проживающих включенность в историю, обыгрывается в интермедиях. Так, в начале второго акта герои выстраиваются в ряд и Краглер объявляет: «Полет валькирий!», но музыки нет. Есть все более отчетливый и нарастающий гул ветра, и герои изо всех сил пытаются выстоять на нем. Сложно не вспомнить Вальтера Беньямина и его Ангела истории, захваченного ветром из прошлого. В другой сцене персонажи как марионетки, повешенные на стену, болтаются из стороны в сторону, и вдруг срываются, «становясь» людьми, но их тела начинают неестественно выгибаться, принимая удары от невидимой силы. При этом герои кричат, но беззвучно, а ритм музыки объединяет агонию тел в пластический танец. В этих двух пантомимах, как и в рассмотренной выше сцене с Карлом и бритвой, история производится и на уровне «текстового» кода (маленький человек внутри большой истории), и на уровне эффектов физического присутствия. Аффект, запечатлеваемый в теле, таким образом поддается интеллектуальной расшифровке, и его присутствие (присутствие Истории) в каком-то смысле вынести проще.

В сценах, где тела практически полностью десемантизированы, это присутствие Истории носит гораздо более травматичный характер. Так, в ряде интермедий История, производящаяся с помощью тел, становится опытом разрыва, связанного с Жутким. Именно так разворачиваются танцевально-музыкальные интермедии под композицию “Skip to the bip”, которыми объединено все первое отделение постановки. Когда композиция начинает звучать в первый раз, все персонажи выходят из основных ролей и начинают немного нелепо, но изобретательно и драйвово двигаться в такт музыке. Краглер достает барабан и начинает с детской сосредоточенностью бить в него. Анна танцует канкан и улыбается. Создается впечатление немного безумного, но позитивного карнавала. Но как «очужденная» первая сцена пьесы во второй раз оказывается обильно сбагрена кровью, так повторенная интермедия структурно напоминает первую (те же персонажи, та же музыка, почти те же движения), но общая атмосфера меняется. И к третьему разу становится очевидно, что это уже не веселый танец, а лихорадочная

агония тел. Вопрос, чьих: персонажей, которые в интермедиях облачают свои подлинные чувства (ужас, бессилие, страх, ярость etc.), или актеров, которые встают на место своих персонажей? Форма репрезентации делает события недоступными для дешифровки, передавая идею катастрофы на уровне тела как «агента-provokatora» опыта и невозможности ее выразить в рамках конвенциональных эмоциональных матриц. Такой «танец артикулирует не смысл, но *энергию*, он представляет нам не иллюстрацию, но действия. Все тут становится жестом. Кажется, что ранее неизвестные или сокрытые энергии высвобождаются в этом теле. Оно становится своим собственным посланием и одновременно явно раскрывается как глубинно «*чуждое себе самому*» [Леман 2013, с. 267]. Последнее замечание особенно важно в контексте брехтовского принципа историзации характеров. В финале первого акта Краглер, возвратившийся с войны и обнаруживший, что ему нет места в «новом» мире, снова берется за барабан, но звуки барабана будто рассекают его плоть, и с каждым новым собственным ударом из Краглера начинает хлестать кровь. Прошлое возвращается в неартикулируемых формах, обозначая одновременно и разрыв времен и – невыносимость этого разрыва.

Произведенная перформативно, такая историзация может быть контагиозно разделена зрителями (эффект соприсутствия). Еще один элемент зрительской коммуникации, происходящий за счет усиления феноменальных тел, – выстраивание опыта внереферентности, когда происходящее на сцене принципиально не поддается расшифровке. Благодаря чему Жуткое на уровне телесно-чувствительного восприятия становится зрительским опытом. Так, перформативный подход к эстетике Брехта оказывается продолжением его поисков к описанию сферы исторического и альтернативным способом развития теории эпического театра.

Благодарности

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

Acknowledgements

The article was written on the basis of the RANEPА state assignment research programme.

Литература

- Анкерсмит 2007 – *Анкерсмит Ф.Р.* Возвышенный исторический опыт. М.: Европа, 2007. 612 с.
- Анкерсмит 2009 – *Анкерсмит Ф.Р.* История и тропология: взлет и падение метафоры. Канон +: Реабилитация, 2009. 400 с. (Гуманитарное знание – XXI век)
- Арендт 1996 – *Арендт Х.* Истоки тоталитаризма. М.: ЦентрКом, 1996. 672 с.
- Барт 2023 – *Барт Р.* О театре. 2-е изд. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. 192 с.
- Бахман-Медик 2017 – *Бахман-Медик Д.* Культурные повороты: Новые ориентиры в науках о культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 504 с. (Интеллектуальная история)
- Брехт 1965 – *Брехт Б.* Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. Т. 5/2. М.: Искусство, 1965. 564 с.
- Леман 2013 – *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр / пер. Н. Исаевой. М.: Фонд развития искусства драматического театра режиссера и педагога Анатолия Васильева, 2013. 312 с.
- Рансьер 2018 – *Рансьер Ж.* Эмансипированный зритель. Н. Новгород: Красная ласточка, 2018. 128 с.
- Фишер-Лихте 2015 – *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: Канон +, 2015. 384 с. (Play & Play)
- Brooker 1994 – *Brooker P.* Keywords in Brecht's theory and practice of theatre // The Cambridge companion to Brecht / ed. by P. Thomson, G. Sacks. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. P. 209–224. (Cambridge Companions to Literature)

References

- Ankersmit, F.R. (2007), *Vozvysheynnyi istoricheskii opyt* [Sublime historical experience], Европа, Moscow, Russia.
- Ankersmit, F.R. (2009), *Istoriya i tropologiya: vzlet i padenie metafory* [History and tropology. The rise and fall of metaphor], Kanon +, Reabilitatsiya, Moscow, Russia. (*Gumanitarnoe znanie – XXI vek*)
- Arendt, H. (1996), *Istoki totalitarizma* [The origins of totalitarianism], TsentrKom, Moscow, Russia.
- Bachmann-Medick, D. (2017), *Kul'turnye povoroty: Novye orientiry v nauках o kul'ture* [Cultural turns. New orientations in the study of culture], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia. (*Intellektual'naya istoriya*)
- Barthes, R. (2023), *O teatre* [On theater], Ad Marginem Press, Moscow, Russia.
- Brecht, B. (1965), *Teatr: P'esy. Stat'i. Vyskazyvaniya* [Theatre. Plays. Articles], vol. 5/2, Iskustvo, Moscow, USSR.
- Brooker, P. (1994), "Keywords in Brecht's theory and practice of theatre", in Thomson, P. and Sacks, G., eds., *The Cambridge companion to Brecht*, Cambridge University Press, Cambridge, UK

- Lehmann, H.-T. (2013), *Postdramatisches Theater* [Postdramatic theatre], Fond razvitiya iskusstva dramatischeskogo teatra rezhissera i pedagoga Anatoliya Vasil'eva, Moscow, Russia.
- Rancière, J. (2018), *Emansipirovannyy zritel'* [The emancipated spectator], Krasnaya lastochka, Nizhnii Novgorod, Russia.
- Fischer-Lichte, E. (2015), *Estetika performativnosti* [Ästhetik des Performativen], Kanon +, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Елена Ю. Нагаева, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (РАНХиГС), Москва, Россия; 119571, Россия, Москва, пр-кт Вернадского, д. 82; shepes_anh@mail.ru

Information about the author

Elena Yu. Nagaeva, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (RANEPA), Moscow, Russia; 82, Vernadsky Av., Moscow, Russia, 119571; shepes_anh@mail.ru

Режимы восприятия женской телесности в фильмах А. Балабанова

Анна А. Каменченко

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Москва, Россия,
kvrulk8@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена анализу особенностей конструирования женской телесности в кинематографе А. Балабанова на примере таких героинь из его фильмов, как Анжелика и Екатерина Кирилловна из «Про уродов и людей», Тата из «Мне не больно», Анжелика и Антонина из «Груз 200». С опорой на гаптическое и оптический способы восприятия тела на киноэкране в статье анализируются особенности демонстрации женского тела в кино, женское тело рассматривается в позициях субъекта, объекта и абъекта, попеременно сменяющих друг друга. Уделяется внимание процессу маневрирования каждой из героинь между объективированным положением и субъектной позицией, анализируется процесс перехода между представленными категориями и определяется, как изменения в телесности отражает путь героинь. Автор уделяет внимание отношениям между репрезентацией женского тела в кино и демонстрацией мотивов насилия, власти и болезни через обращение к категории абъектного, как отторгнутого от нормы. Анализируется, как женщины, преимущественно представленные в кинокартине в качестве абъектов, отличаются от женщин, маневрирующих по мере развития сюжета между объективированным и субъектным положением. Через обращение к героиням-абъектам производится анализ особенностей функционирования гаптического восприятия, активизирующегося у зрителя в процессе просмотра. Автор приходит к выводу о преобладании субъектности над объективированностью женского тела в кинематографе А. Балабанова и о возможности героини-абъекта преодолеть собственную абъекцию.

Ключевые слова: телесность, гаптическое, А. Балабанов, абъектное, объект, субъект, зритель, камера, обнаженность, визуальное удовольствие

Для цитирования: Каменченко А.А. Режимы восприятия женской телесности в фильмах А. Балабанова // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 1. С. 182–199. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-182-199

© Каменченко А.А., 2026

Modes of perceiving female embodiment in the films of A. Balabanov

Anna A. Kamenchenko

HSE University, Moscow, Russia, kvrulk8@gmail.com

Abstract. The article analyzes the modes of perceiving and representing female embodiment in the cinematography of A. Balabanov, focusing on the heroines Anzhelika and Yekaterina Kirillovna in “Pro urodov i lyudey” (“On Monsters and Humans”), Tata in “Mne ne bolno” (“It Doesn’t Hurt Me”), and Anzhelika and Antonina in “Gruz 200” (“Cargo 200”). Based on haptic and optical ways of perceiving the body on the cinema screen, the article analyses the features of the depiction of the female body in film, considering the female body in the positions of subject, object and abject, which alternate with each other. Attention is paid to the process through which each heroine maneuvers between an objectified state and a subjective position, the transitions between these categories are analyzed, and it is determined how changes in corporeality reflect the heroines’ paths. The author focuses on the relationship between the representation of the female body in cinema and the depiction of the motifs of violence, power, and illness through the category of the abject as something rejected from the norm. The analysis explores how women, predominantly represented in the film as abject figures, differ from those who, in the course of the narrative, maneuver between objectified and subjective positions. Through addressing abject-heroines, the paper explores the functioning of haptic perception, which is activated in the spectator during the process of viewing. The author concludes that subjectivity predominates over objectification of the female body in A. Balabanov’s films and that abject-heroines have the potential to overcome their own abjection.

Keywords: embodiment, haptics, A. Balabanov, abject, object, subject, spectator, camera, nudity, visual pleasure

For citation: Kamenchenko, A.A. (2026), “Modes of perceiving female embodiment in the films of A. Balabanov”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, pp. 182–199, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-182-199

Телесность как предмет визуальных исследований оказывается сопряжена с проблемой окулоцентризма, то есть доминирования «взгляда» над остальными органами чувств, в особенности характерной для западноевропейской культуры. В связи с этим телесность рассматривается через обращение к оптическому ракурсу, с позиции направленного на тело взгляда героев внутри фильма и зрителей из

заэкранного пространства. Тело в данном случае понимается преимущественно как объект наблюдения со стороны, в то время как контекст чувствующего тела исключается из внимания. Однако при взаимодействии зрителя с предметами визуальной культуры изображенное тело также может восприниматься тактильно, вызывать телесную реакцию (например, сцены из фильмов ужасов, вызывающие тошноту при просмотре), что также привлекает внимание исследователей визуальной культуры, в частности, кинематографа. Данный подход предполагает, что фильм можно воспринимать соматически, т. е. всем телом, а не исключительно посредством возможностей зрения [Sobchak 2004, p. 63].

В 1980-е гг. в кинематографическом дискурсе появляется понятие гаптического (от греч. *hapto* – касаюсь). Ранее разведенные между собой визуальный и тактильный (гаптический) способы восприятия приводятся к единой системе и получают возможность взаимодействовать друг с другом. Исследовательница Л. Маркс описывает необходимость в анализе постоянно менять одну парадигму восприятия на другую, приводя в пример опыт взаимодействия с кожей любовника, которую нельзя познать исключительно визуально, и с машиной, управлять которой невозможно исключительно гаптически, то есть посредством тактильного контакта с ней [Marks 2002, p. 3]. Согласно Л. Маркс, при оптическом восприятии фильма зритель сохраняет свою субъектную позицию и наблюдает за происходящим извне, не вторгаясь в фильмическую реальность, в то время как гаптическое восприятие лишает его отдаленного взгляда, притягивает его к поверхности изображения и дает возможность на тактильном уровне ощутить контакт с изображаемым. Также гаптическое изображение можно воспринимать как образ-переживание, вызывающий к эмоции узнавания, способностям памяти и воображения зрителя к созданию цельной картины изображаемого.

Гаптическое основывается на переживании опыта, выраженного в фильме телесными реакциями, которые усиливают чувственное погружение зрителя в кино. При просмотре фильмов ужасов телесные реакции особенно ярко проявляются через эмоцию отвращения, тошноту, а при просмотре мелодрам через слезы [Williams 1991, p. 4]. Описанные телесные эксцессы могут быть связаны с жанровой принадлежностью фильмов, исследовательница Л. Уильямс, например, предлагает при необходимости произведения анализа функционирования тела в кино, делить жанры на «нетелесные» и «телесные» (мелодрама, триллер, порнофильмы), в которых тело показывается в моменты переживания сильных чувств (оргазм – в порнофильмах, страх – в фильмах ужасов, рыдание – в мелодрамах), вызывающих определенные телесные реакции у зрителей при просмотре.

В нашем исследовании мы обратимся к вопросу о режимах восприятия женской телесности в российском контексте на примере анализа кинокартин А. Балабанова. Для его фильмов оказывается характерна демонстрация женской наготы и оголенности в кадре, женские персонажи презентуются через собственную сексуальность (зачастую девушки в его фильмах оказываются связаны с проституцией либо демонстрируются через вступление в сексуальную близость с главным героем-мужчиной). Поскольку присутствие женских персонажей в кадре в фильмах А. Балабанова сопряжено с расставлением визуальных и нарративных акцентов на теле и его проявлениях, женские персонажи оказываются неспособны существовать опосредованно от своего тела, которое обозначает бытование женщины внутри фильмической реальности. Развитие героинь напрямую связывается с трансформацией их тел и телесным взаимодействием с окружающими. В связи с этим мы предполагаем наличие символической значимости женского тела в кино А. Балабанова и через исследование режимов восприятия женской телесности, характерных для его фильмов, прослеживаем динамику развития женских персонажей. Под телесностью мы понимаем способы, через которые тело представляется в анализируемых фильмах, осознается героинями и воспринимается мужскими персонажами и зрителями из заэкранного пространства.

Также уточним значение гаптического в нашем исследовании: поскольку А. Балабанов в своем творчестве рефлексировал темы жестокости, насилия, травмы, неизлечимых болезней, телесных недугов, а героями его фильмов становятся представители маргинальных групп (проституированные женщины, бандиты и т. д.), образ-переживание, обращаясь к эмоциональному и соматическому включению зрителя в фильмическую реальность, вызывает скорее к негативно-окрашенным реакциям. Гаптические сцены, направленные на преодоление существующей границы в виде экрана между фильмом и зрителем, которые будут рассмотрены нами, оказываются «запредельными» в контексте освещения проблем насилия (физического и/или сексуального), травм и болезней. В связи с этим «гаптическое» в нашем исследовании понимается как соматико-эмоциональное воздействие на зрителя, которое в силу тематики фильмов А. Балабанова практически всегда сопряжено с негативным переживанием.

Обращаясь к теме режимов восприятия женского тела в кино, мы берем во внимание исследование Л. Малви о визуальном удовольствии, связанном с феноменом “male gaze”, означающим главенство мужского активного взгляда, контролирующего объективирующего женское тело. Также мы опираемся на исследования

Б. Крид и Ю. Кристевой о «чуждости» и «абъектности» женских тел из-за их отличности от «правильных» мужских.

По теории Л. Малви [Mulvey 1975, p. 8], женское тело в фильме как объект контролируется взглядом героя-мужчины, а также зрителем, для которого главный мужской герой становится идеальным его. Благодаря отождествлению с ним зритель получает возможность «войти» внутрь фильмической реальности, ощутить власть и установить воображаемый контроль над женской героиней в момент, когда у главного героя складываются с ней романтические отношения. Женское тело в данном контексте превращается в зрелище, на которое направлены одновременно взгляды героев-мужчин и зрителей, а само существование женщины предполагает постоянное «бытие-под-взглядом», потерю субъектности и права распоряжаться своим телом.

Восприятие женского тела как объекта разглядывания и получения наслаждения противоположно исследуемому Б. Крид и Ю. Кристевой «абъектному» женскому телу, то есть отторгнутому от «нормального» и «безопасного» для человека. Под «абъектным» понимается то, что не является частью человеческого тела, но оказывается неразрывно с ним связано (к категории абъектного можно отнести кровь, слезы, мочу, труп как крайнюю степень абъекции) [Creed 1993; Kristeva 1982]. Понимание с точки зрения психоанализа женского тела как «абъектного» связано с кастрационным беспокойством, испытываемым мужчинами при взгляде на женское тело: отсутствие у женщин фаллоса вызывает ощущение дефектности и потери, а вагина становится похожей на открытую рану и вызывает страх кастрации у мужчин.

Таким образом, в нашем исследовании мы исследуем восприятие женской телесности, опираясь на два описанных нами, противостоящих друг другу способа интерпретации: женское тело как источник удовольствия и как предмет страха. С одной стороны, женское тело оказывается объективировано и существует пассивно в качестве «зрелища» для мужского субъектного взгляда, с другой стороны, оно воспринимается как «абъектное», угрожающее целостности мужчины-субъекта.

Среди работ, анализирующих женское тело в фильмах А. Балабанова, фокусом внимания исследователей являются телесные недуги. Так, К.А. Антонова рассматривает, как артикулируются образы безобразного в фильме через изображение таких телесных изъянов, как слепота и сиамиские близнецы [Антонова 2018, с. 150]. Также часто исследователи обращаются к теме тела при анализе женских образов в кинематографе А. Балабанова в целом, концентрируясь на символическом значении женской фигуры в фильме,

приравнивая ее к метафорическому обозначению Родины. Н. Сиривлиа рассматривает тело главной героини фильма «Груз 200», Анжелики как метафору страны, которую насилует импотентная жестокая власть [Сиривлиа 2007]. Женская телесность в подобных исследованиях не воспринимается как исключительно продукт тела, а становится отдельной реальностью, открытой для интерпретаций. О. Ковалов в своей статье «Казус Балабанова», посвященной анализу фильма «Про уродов и людей», пишет, что здесь нет мотива вождения как такого – демонстрация обнаженного тела оказывается скорее связана с темой установления власти над телом, претерпеванием болезней и различных недугов, относящих тело в категорию «абъектного» и «Чужого» [Ковалов 2015, с. 180]. Мы рассмотрим женское тело не только как «отторгнутое» от «нормального», но и как притягивающее мужской взгляд для понимания работы мотива вождения и получения визуального удовольствия у А. Балабанова.

Мы берем для анализа героинь из четырех фильмов А. Балабанова, таких как Лиза и Екатерина Кирилловна («Про уродов и людей», 1998 г.), Тата («Мне не больно», 2006 г.), Анжелика и Антонина («Груз 200», 2007 г.) Выбор героинь для анализа особенностей репрезентации их телесности в фильмах обусловлен тем, что все героини наделяются агентностью, обладают собственным развитием внутри фильмов, влияют на сюжет и задают направление движению камеры, при этом трансформация каждой из них в нарративе оказывается напрямую связана с телесностью как знаком их существования внутри фильмической реальности. Тела героинь маневрируют между объективированным и субъектным положениями, они одновременно могут как наделяться властью, так и оставаться бесправными и подчиняться власти другого субъекта. Телесность некоторых героинь оказывается сопоставима с категорией абъектного, в подобном случае мы анализируем, как абъектные героини функционируют внутри фильма и чем их телесность отличается от остальных женских персонажей. В этой связи мы сможем проанализировать, какие режимы восприятия женской телесности характерны для фильмов А. Балабанова и как изменение телесности отражает трансформацию героинь.

«Про уродов и людей»

«Про уродов и людей» повествует о времени изобретения кинокамеры и съемках первых эротических фильмов. В фильме представлены две центральные женские героини, выступающие

двойниками по отношению друг к другу: Екатерина Кирилловна, слепая жена доктора Стасова, которая после смерти мужа попадает в зависимость от подпольной порностудии Виктора Ивановича, и Лиза, юная девушка, попавшая в зависимость от своего мужа Иоганна, также имеющего свою порностудию.

Поскольку фильм оказывается сконцентрирован на рефлексии истории кинематографии, в частности такого его маргинального направления, как порнография, он прослеживает связь между камерой как механизмом фиксации реальности и установлением контроля над ней и активным контролирующим взглядом человека. В данном контексте зрение понимается как доминирующий над всеми остальными орган чувств, возможность обладания взглядом человеческим и технологичным (через управление кинокамерой) связывается с обретением власти. Зрение в фильме также является знаком агентного присутствия в мире, в котором достижение финансового благополучия, визуального и сексуального удовольствия связывается со съемкой порнофильмов, то есть с обращением к активному контролирующему взгляду, удваивающему свою властность через контакт с технологиями (кинокамера). Отсутствие зрения в реальности фильма, наоборот, понимается как предельная степень зависимости, объективированности и отторгнутости от категории нормального. Таким образом, связь героев с обладанием власти и субъектности в «Про уродов и людей» представляется как спектр, в котором определяющую роль играет наличие или отсутствие у героя возможности смотреть на мир. Наивысшей степенью властности в реальности фильма представляется «удвоенное» зрение, усиленное посредством технологий, ниже находится возможность активизировать человеческое зрение, а отсутствие зрения без возможности его восстановления становится крайней степенью ненормальности и зависимости.

В связи с этим слепая героиня Екатерина Кирилловна в фильме показана как «Чужой», она исключается из мира, в котором зрение определяет успех и субъектность, она не может преодолеть свое зависимое объективированное положение, так как физически неспособна присвоить себе активный доминирующий взгляд и смотреть на других. Бесправность и безвыходность положения героини отражается в способах демонстрации на экране ее тела, которое понимается как абъектное, пугающее из-за отсутствия цельности: так как обладание зрением в фильме приравнивается к обладанию субъектности, его отсутствие вызывает у героев-субъектов подобие кастрационного беспокойства, связанного с угрозой потери своей власти через лишение зрения.

Характерно здесь то, как впервые в кадре демонстрируется раздевание Екатерины Кирилловны: она стоит на носочках, сильно поджимает ноги, поднимает голову вверх, при этом крупным планом видны ее пустые слепые глаза, которые будто смотрят вверх. В этом положении ее тело выглядит не антропоморфно, оно приближено к неживому созданию, отличному от человека. Виктор Иванович рассматривает тело Екатерины Кирилловны как странную диковинку, приподнимает ее платье зонтиком, избегая прямого телесного контакта, подчеркивая ее абъектность и «чуждость», ведь прикосновение – наиболее сильный способ осуществления контакта, который всегда взаимен. Прикосновение человека к абъектному опасно для него «заражением», потерей своей субъектности.

Демонстрация абъектности тела Екатерины Кирилловны в фильме связана с активизацией гаптического восприятия у зрителя. Гаптическое восприятие реализуется в ситуации, когда оптическое затруднено [Эльзессер, Хагенер 2017, с. 225], под этим может пониматься, например, обращение к экстремально крупным планам съемки, из-за которых зритель оказывается неспособен воспринимать визуально общий контекст и обращается к восприятию на уровне тактильных ощущений, памяти и чувственных ассоциаций. В «Про уродов и людей» активизация гаптического восприятия происходит не через предельное приближение зрителя к изображаемому посредством крупных планов, а через визуальный акцент на проявлениях телесности. В случае с Екатериной Кирилловной визуальные акценты попеременно расставляются на изображениях ее обнаженного объективированного тела и на крупном изображении ее глаз, неспособных увидеть приближающуюся угрозу и совершаемое над ней насилие. Через данный контраст подчеркивается значимость зрения для обретения субъектности и производится соматическое воздействие на зрителя через взывание его к ощущению фантомной потери собственного зрения. Например, это можно проследить в сцене, в которой обнажение Екатерины Кирилловны происходит на глазах у толпы незнакомых мужчин, заполонивших гостиную ее дома. Из-за отсутствия предыстории появления этих мужчин в гостиной Екатерины Кирилловны зритель оказывается в таком же состоянии непонимания, что и сама героиня, он отождествляется с ее слепотой и неспособностью воспринимать происходящее визуально, начинает считывать изображаемое гаптически. У зрителя появляется возможность не только наблюдать отстраненно за телесностью Екатерины Кирилловны, как за телом абъектным, но и ощущать телесный контакт с ней через отождествление себя с ее положением, в котором оптическое наблюдение оказывается утрачено, сменяясь гаптическим.

Режимы восприятия телесности Екатерины Кирилловны героини фильма и зрителем демонстрируют собой место в сюжете, которое занимает героиня: она показывается как предельно абстрактная, «Чужая», исключенная из мира, в котором находится. Ее судьба трагична, так как слепота, которая в мире фильма понимается как телесная и субъектная неполноценность, предопределяет невозможность для нее выбраться из зависимого объективированного положения.

Двойником Екатерины Кирилловны, героиней, которая изначально находится в схожей ситуации, но имеет надежду на развитие и обретение независимости, является юная Лиза.

В первой сцене, где Лизу снимают в порнофильме, упор делается на аудиальном. Кадры сопровождаются стонами Лизы и хлестками плети, что провоцирует активизацию гаптического восприятия у зрителя посредством взывания к эмоции узнавания. При этом камера оказывается направлена не на саму Лизу, а на лица организаторов съемок, которые смотрят на обнаженную девушку и на совершаемое над ней насилие. Это практически «классический» способ демонстрации женской наготы в раннем кинематографе, где обнажение показывалось не через голое тело напрямую, а посредством концентрации камеры на мужчине/субъекте в процессе наблюдения за подразумеваемым женским телом [Якушенкова 2022, с. 126]. Обнажение и сексуальное насилие не столько показываются, сколько подразумеваются – например, ее лицо и эмоции скрываются, а сама Лиза оказывается повернута к камере спиной, что можно интерпретировать как наиболее яркое подчеркивание ее объективированного положения по отношению к мужчинам, которые имеют возможность разглядывать ее, при этом оставаясь полностью одетыми и стоя в полный рост.

Последняя эротическая сцена с участием Лизы противопоставляется первой – в ней Лиза разглядывает проститутку за витриной, выступая на этот раз в качестве субъекта, обладающего активным взглядом. Не менее важно то, что одним из объектов, выставленных в витрине на продажу, является мужчина, что переворачивает традиционные гендерные роли в вопросе обладания властью над телом. Лиза заходит к мужчине в витрине для получения сексуального удовлетворения, впервые по ее собственному желанию. В последней сцене порки зритель уже не видит ее обнаженного тела – в процессе сексуального взаимодействия она остается полностью одета, даже не снимает шляпку. Мужчина из витрины, наоборот, показывается практически полностью обнаженным, с помощью чего подчеркивается доминирование Лизы над ним. Камера в кадре направлена на лицо Лизы и ее глаза – до этого во всех порно-сценах, наоборот,

было видно исключительно ее обнаженное тело, но не лицо, из-за чего она еще больше была объективизирована. По сравнению с предыдущими сценами, Лиза не выражает никаких эмоций. Фоном играет музыка, в то время как ранее акты сексуализированного насилия сопровождались звуками стонов и ударов, подчеркивающих ее подчиненное положение жертвы и усиливающих гаптический контакт зрителя с изображаемым. Здесь таких звуков уже нет, что нивелирует объективированность и сексуализацию Лизы в конце фильма.

Таким образом, Лиза оказывается героиней, путь которой отражается в трансформации ее телесности. Изначально тело Лизы находилось под властью и контролирующим взглядом героев-мужчин, подвергалось физическому и сексуальному насилию, к концу фильма Лиза обретает контроль над собственной телесностью и сексуальностью, получает возможность не обнажаться и не вступать в сексуальные связи без собственного желания, приобретает активный субъектный взгляд как синоним власти в мире фильма, что означает ее развитие как главной героини и оказывается выражено именно через трансформацию ее телесности.

«Мне не больно»

Если героиня Лиза, рассмотренная нами ранее, начала свой путь внутри фильма как объективированная и безвластная девушка, которая лишь к концу фильма приобрела контроль над своей телесностью, то Тата, главная героиня фильма «Мне не больно», обладает субъектностью с самого начала. Героиня представляется загадочной богатой женщиной, которая нанимает главного героя фильма Мишу и его друзей для переустройства своей квартиры, очевидно выступая по отношению к ним в доминирующей позиции. В начале фильма тело Таты мистифицировано: она носит парики, выступающие знаком сокрытости ее тела от остальных героев, и облачается в легкие, струящиеся платья, которые можно понимать как предмет, обозначающий символическое обнажение героини [Якушенкова 2022, с. 128]. Ее недостижимость сочетается с властью и субъектностью: именно она принимает решение начать сексуальные отношения с Мишей, определяет время их следующих встреч, в то время как Миша может иметь с Татой контакт только с ее позволения. В постельных сценах Тата не раздевается целиком, что характерно для героинь фильмов А. Балабанова, вместо этого символом ее обнажения становится момент, когда она снимает перед Мишей свой парик. Это действие она совершает

сама, что также демонстрирует ее контроль над собственным телом и процессом обнажения.

По мере развития сюжета выясняются подробности о ее зависимости от богатого любовника и от неизлечимой болезни, после чего ее тело приобретает в сюжете объектные и абъектные черты.

Объективированность Таты проявляется в особенностях взаимодействия между ней и ее любовником-тираном: он имеет доступ к ее медицинским анализам, запрещает ей пить, курить и заводить романтические отношения, считает своей обязанностью не допускать соприкосновения ее тела с чем-то, способным нанести ей вред. Особенное внимание уделяется установлению власти Сергея над сексуальностью Таты: он преследует ее возлюбленного Мишу и устанавливает скрытую камеру в подезде, благодаря чему получает возможность следить за их романтическими встречами. Здесь вновь, как и в «Про уродов и людей» реализуется мотив присутствия любовника-тирана, который в роли зрителя следит за телесными и сексуальными проявлениями своей жертвы, осуществляя акт подглядывания, получая визуальное наслаждение и реализуя свою власть, обусловленную возможностью смотреть, а не быть объектом наблюдения.

Абъектность тела Таты проявляется в третьей смысловой части фильма. В ней раскрывается тайна заболевания героини – неизлечимого, а оттого обладающего абъектными чертами. Болезнь начинает сказываться на внешнем виде Таты и постепенно приводит ее к смерти. В конце фильма способ демонстрации ее тела меняется: Тата коротко стрижет волосы, на которых до этого неоднократно делался акцент в сценах сексуального характера. Если в начале распущенные волосы выступали как символ предельной обнаженности и сексуальности, то постриженные волосы в конце фильма, наоборот, знаменуют переход Таты в пространство асексуальности. Ее тело как абъектное и отторгнутое, внушающее опасность для окружающих, ограничивается в праве на любые телесные контакты с другими людьми. Запрет на прикосновение к абъектному показывает возможность угрозы, которую оно несет в себе для всего «нормального». В фильме наличие этого запрета вербализируется, Тата сама говорит о нем Мише, сожалея о том, что ей «ничего нельзя, даже целоваться», что подчеркивает ее переход в область абъектного и отторгнутого.

Несмотря на наличие объектных и абъектных черт, Тата в итоге остается субъектом, контролирующим и владеющим собственным телом. В фильме присутствуют три мужских героя, предпринимавших попытки подчинить себе телесность Таты, установить

контроль над ее телом и лишить субъектности. Богатый любовник Сергей, следящий за здоровьем ее тела, контролирующий ее анализы, следящий за ее сексуальной жизнью и вредными привычками, то есть осуществляющий контроль посредством наблюдения за телесностью Таты. Возлюбленный Миша, вступающий в сексуальную связь с Татой и пытающийся подчинить себе ее телесность посредством установления сексуальной связи. Врач, который скрывал от Таты тайну о ее болезни и возможности летального исхода, то есть стремящейся к власти над телом посредством обладания уникальным знанием о нем. Тата возвращает себе право распоряжаться своим телом самостоятельно и избегает вмешательства мужчин, посягающих на ее субъектность: сначала сбегает от Сергея, а затем и от любовника Миши, чтобы защитить его, остающегося в границах символического порядка, от угрозы, которую несет в себе ее больное тело [Creed 1993, p. 7]. Также Тата замечает попытки врача скрыть от нее приближающийся летальный исход, самостоятельно следит за анализами, читает медицинскую литературу и в итоге по собственному решению ложится в лечебницу, готовясь к смерти. Таким образом, у нее получается сохранить власть над своим телом и распоряжаться им даже в условиях болезни и приближающейся смерти.

«Груз 200»

В фильме «Груз 200», как и в рассмотренном нами ранее «Про уродов и людей», встречается мотив двойничества, выражающийся в нарративной функции таких героинь фильма, как Антонина и Анжелика. Об этом также упоминают исследователи творчества А. Балабанова. Д. Савельев, например, описывает героинь как метафорические обозначения Родины в двух ее ипостасях: Анжелика представляется как страна, находящаяся в условиях тоталитарного режима и страдающая от насилия со стороны власти, а Антонина – как отчизна-воительница, готовая дать отпор любому, кто будет посягать на то, что принадлежит ей¹. В нашем исследовании мы не обращаемся к символической значимости героинь, а рассматриваем их развитие через телесность. Двойничество Анжелики и Антонины в данном контексте мы понимаем через их взаимодействие с милиционером Алексеем Журовым, победа над которым означает обретение женскими героинями субъектности.

¹ Савельев Д. Не кантовать // Сеанс. 2009. № 33–34. URL: <https://seance.ru/articles/ne-kantovat/> (дата обращения: 18.08.2024).

Анжелика показывается как юная незащищенная девушка, похищенная и насидуемая милиционером Журовым. Он впервые замечает Анжелику, когда она сидит в машине одна, подходит к ней и пристально разглядывает через окно, ничего не говоря и не делая. Эта сцена предшествует дальнейшему похищению и изнасилованию девушки, в ней также начинается реализовываться мотив визуального удовольствия, которое получает Журов при взгляде на тело Анжелики как на объект. Активный взгляд Журова, молчаливо прикованный к Анжелике, предвосхищает дальнейшее насилие и обозначает объективированное и бесправное положение Анжелики в фильме, выраженное в отсутствии у нее контроля над собственным телом. Примечательно, что сексуальное насилие над Анжеликой Журов осуществляет опосредованно, не вступая в ней в прямой телесный контакт: сначала он использует бутылку, а затем наблюдает со стороны, как девушку насилует другой мужчина, выступающий в роли двойника, идеального его Журова, благодаря которому он может чувствовать свою сопричастность к действию. Тело Анжелики в этой сцене функционирует как зрелище, источник для получения Журовым визуального удовольствия, из-за чего можно утверждать о бытии-под-взглядом Анжелики в фильме. Таким образом, во всех трех фильмах, анализируемых нами, мужчины любовники-тираны периодически выступают в роли зрителей, наблюдающих за телесностью своих жертв и их сексуальным взаимодействием с другими героями (Иоганн наблюдает за поркой Лизы, следя за процессом съемок, Сергей – за свиданиями Таты с Мишей через скрытую камеру, Журов – за изнасилованием Анжелики, сидя на стуле напротив кровати и смотря в упор).

Помимо того, что тело Анжелики в фильме выполняет функцию зрелища, привлекающего внимание мужского активного взгляда, оно также оказывается сопряжено с рефлексией темы воспроизводства власти и насилия. Ранее мы описывали, как функционирует абъекция женского тела в фильмах А. Балабанова на примере Екатерины Кирилловны и Таты, абъектность которых выражалась в наличие телесного изъяна у первой и неизлечимого заболевания у второй, из-за чего прикосновение к этим героиням было недопустимо, несло в себе угрозу нарушения символического порядка. Телесность Анжелики не имеет связи с болезнями или изъянами, однако прикосновение к ней в фильме также представляется запретным, что можно проследить через способы насилия, которые выбирает Журов, т. е. такие, которые предполагают избегание непосредственного телесного контакта.

Связано это с тем, что Анжелика входит в категорию абъектно-го через контакт с мертвым телом как с предметом крайней степени

абъекции [Creed 1993, p. 9]. Согласно М. Ямпольскому, наиболее острое впечатление на зрителя производит демонстрация прикосновения к мертвому телу, потому что посредством этого происходит стирание границы между живым и мертвым мирами. Касание всегда взаимно, поэтому, когда живой человек прикасается к трупу, можно сказать, что одновременно и труп прикасается к нему [Ямпольский 2004, с. 185]. В фильме «Груз 200» это реализуется в сцене, когда Журов бросает в кровать Анжелики разлагающийся труп ее жениха. Ужас тактильного контакта между живым и мертвым, который сам по себе внушает чувство тревоги и отвращения при просмотре, значительно усиливает свой эффект воздействия на зрителя через наготу тела живого. В сцене, следующей после появления трупа в кровати Анжелики, демонстрируется очередной акт насилия над ней. Голое тело является наиболее сакрализованым и уязвимым, из-за чего после соприкосновения с трупом Анжелика сама входит в категорию абъектного, пугающего и угрожающего целостности других персонажей. Опасность прикосновения к телу Анжелики подтверждается в продолжении описываемой сцены: Журов застреливает мужчину, насилующего Анжелику, то есть прикасающегося к ней. Угроза персонажу, прикасающемуся к абъектному телу, от которой героиня «Мне не больно» Тата огородила свое окружение, вернув себе контроль над собственной телесностью и запретив прикосновения, в «Груз 200» находит развитие из-за отсутствия подобной субъектной власти над собственным телом у Анжелики. В «Грузе 200» демонстрируется, чем конкретно опасен оказывается телесный контакт с абъектом, в чем проявляется загадочная угроза символическому порядку.

Сцены насилия над Анжеликой после появления в ее кровати трупа можно воспринимать посредством механизмов гаптического – на это влияет особое внимание камеры на тактильных элементах, апелляция к переживаниям и сенсорным воспоминаниям у зрителя [Marks 2002, p. 164]. Например, сцена, в которой в кровати с Анжеликой оказываются уже два трупа, один из которых начинает разлагаться, рядом с кроватью стоят пустые бутылки из-под водки, вся комната оказывается заполнена мухами, а обнаженная Анжелика старается не прикасаться ни к одному из лежащих рядом с ней тел, оказывает сильное тактильное воздействие на зрителя при просмотре. У него появляется чувство отвращения и дискомфорта, активизация гаптического восприятия заставляет ощутить запах смрада и желание оградить свою телесность от соприкосновения с абъектными элементами.

Несмотря на то что главная героиня фильма Анжелика оказывается полностью лишена субъектности и власти над собственным телом, в фильме все равно можно проследить путь становления

субъектной женской героини через двойника Анжелики, Антонину. Сама Антонина на протяжении всего фильма показывается замкнутой, молчаливой и грубоватой. Ее тело скрыто темной и закрытой одеждой, она не является объектом, приковывающим к себе мужской активный взгляд, сама оказывается субъектом, особенно во взаимодействиях с Анжеликой. Героини пересекаются друг с другом дважды: до совершения насилия над Анжеликой и после него. Взаимодействие героинь друг с другом функционирует по принципу реализации женской субъектной власти над собственным телом и способности оградить его от мужского насилия. Поскольку Анжелика не обладает субъектностью, власть над ее телом делегируется ее двойнику Антонине, которая знаменует собой субъектное начало, имеющее потенциал для дальнейшего развития. В начальной сцене, когда похищение Анжелики еще не происходит, Антонина ощущает его приближение и защищает девушку, пряча ее от пьяных мужчин в доме, что знаменует наличие между ними связи. В конце, когда Антонина находит Анжелику привязанной к кровати после всех совершенных над ней актов насилия, она убивает милиционера Журова, обозначая субъектную женскую победу над мужским насилием, однако Анжелику не спасает, оставляя ее в комнате с тремя трупами. Это означает разрыв связи между двойниками, Анжелика, обозначающая собой объективированную и бесправную девушку, символически умирает и остается только субъектная Антонина, освободившаяся от мужчины-насильника.

Таким образом, в фильмах А. Балабанова женская телесность функционирует как отражение для демонстрации развития женских персонажей. В «Про уродов и людей» Лиза проходит путь от объективированной, сексуализированной девушки, являющейся зрелищем, приковывающим взгляд героев-мужчин и зрителей, до женщины-субъекта, разглядывающего и подчиняющего себе мужское тело. Тата в «Мне не больно» сохраняет власть над собственным телом, не передавая ее ни одному из окружающих ее мужчин, самостоятельно принимает решения о сексуальных взаимодействиях с любовником Мишей, следит за течением своей болезни, а ее смерть в конце происходит в условиях, выбранных ею самой. В «Груз 200» Антонина убивает милиционера Журова, логически завершая сюжет о похищении и насилии над Анжеликой победой женщины-субъектом над женщиной. Подобным образом и остальные героини рассматриваемых нами фильмов одерживают победу над своими мучителями-мужчинами, возвращая себе субъектность своего тела и власть над ним (Лиза в «Про уродов и людей» сбегает от Иоганна, уезжает на Запад и раскрывает свою сексуальность во взаимодействиях, где сама выступает в качестве

контролирующего субъекта, Тата в «Мне не больно» также оставляет своего любовника-тирана, контролирующего ее телесность и сексуальность, не давая ему возможности ее найти).

Гаптическое и абъекция в способах демонстрации женской телесности в кино А. Балабанова реализуются в изображении телесных изъянов (слепоты Екатерины Кирилловны), болезней (лейкемия у Таты), контакте тела с абъектными элементами (контакт обнаженного тела Анжелики с трупами). Екатерина Кирилловна так и не обретает субъектность из-за своей изначальной оторванности от окулоцентричного мира в фильме, ее дальнейшая судьба после смерти мужа и участия в порнографических съемках не раскрывается. Екатерина Кирилловна показывается исключительно как абъект, отторгнутый от нормального. Через нее зритель вторгается внутрь фильмической реальности и ощущает тактильный контакт с изображаемым через активизацию гаптического восприятия. Подобным образом и Анжелика в конце «Груза 200» не обретает субъектности – она одерживает победу над своими похитителями руками своего двойника, Антонины, но сама остается прикованной к кровати в комнате с тремя трупами, через контакт с которыми сама переходит в область абъектного и не может из нее выбраться. Таким образом, женские персонажи-абъекты не получают собственного развития внутри фильмов, им оказывается доступно исключительно символическое развитие через их двойников. Фильм «Мне не больно» отличается от «Груза 200» и «Про уродов и людей» способами демонстрации абъектного персонажа в кадре. Болезнь Таты остраивает ее от остальных героев фильма, запрещает ей прикосновения к «нормальному», но при этом не лишает ее субъектности и телесной власти. Тата, в отличие от Анжелики и Екатерины Кирилловны, не оказывается в обреченном положении из-за своей абъектности – она принимает свою приближающуюся смерть и решает, как хочет распоряжаться своим телом в ожидании ее.

Литература

- Антонова 2018 – Антонова К.А. Образы безобразного: демонстрация внешних и внутренних изъянов в кинокартине А. Балабанова «Про уродов и людей» // Acta Eruditorum. 2018. № 29. С. 149–152.
- Ковалов 2015 – Ковалов О. Казус Балабанова // Балабанов / под ред. М. Кувшиновой. СПб.: Сеанс, 2015. С. 179–184.
- Сиривля 2007 – Сиривля Н. Без бога в душе, без царя в голове... // Новый мир. 2007. № 9. URL: <https://nm1925.ru/articles/2007/200709/kinoobozrenie-natali-sirivli-2147/> (дата обращения: 17.08.2024).

- Эльзессер, Хагенер 2017 – *Эльзессер Т., Хагенер М.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2017. 440 с.
- Якушенкова 2022 – *Якушенкова О.С.* Ужас нагого тела: голая правда хоррор-фильма // *Corpus Mundi*. 2022. Т. 3. № 1. С. 123–159. URL: <https://corpusmundi.com/index.php/cmj/article/view/62> (дата обращения: 20.08.2024).
- Ямпольский 2004 – *Ямпольский М.* Язык – тело – случай: Кинематограф в поисках смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 376 с. (Кинотексты)
- Creed 1993 – *Creed B.* The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis. N.Y.: Routledge, 1993. 216 p.
- Kristeva 1982 – *Kristeva J.* Powers of horror. An essay on abjection. N.Y.: Columbia University Press, 1982. 219 p.
- Marks 2002 – *Marks L.* Touch. Sensuous theory and multisensory media. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. 280 p.
- Mulvey 1975 – *Mulvey L.* Visual pleasure and narrative cinema // *Screen*. 1975. Vol. 16. No. 3. P. 6–18.
- Sobchack 2004 – *Sobchak V.* Carnal thoughts. Embodiment and moving image culture. Berkeley: University of California Press, 2004. P. 53–84.
- Williams 1991 – *Williams L.* Film bodies. Gender, genre, and excess // *Film Quarterly*. 1991. Vol. 44. No. 4. P. 2–13.

References

- Antonova, K.A. (2018), “Images of the ugly. Demonstration of external and internal flaws in A. Balabanov’s film ‘On Monsters and Humans’”, *Acta Eruditorum*, no. 29, pp. 149–152.
- Creed, B. (1993), *The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, New York, USA.
- Elsaesser, T. and Hagener, M. (2017), *Teoriya kino. Glaz, emotsii, telo* [Film theory. Eye, emotions, body], Seans, St. Petersburg, Russia.
- Kovalov, O. (2015), “Balabanov’s case”, in Kuvshinova, M., ed., *Balabanov* [Balabanov], Seans, Saint Petersburg, Russia, pp. 179–184.
- Kristeva, J. (1982), *Powers of horror. An essay on abjection*, Columbia University Press, New York, USA.
- Marks, L. (2002), *Touch. Sensuous theory and multisensory media*, University of Minnesota Press, Minneapolis, USA.
- Mulvey, L. (1975), “Visual pleasure and narrative cinema”, *Screen*, vol. 16, no. 3, pp. 6–18.
- Sirivlya, N. (2007), “Without God in the soul, without a king in the head”, *Novyi mir*, no. 9, available at: <https://nm1925.ru/articles/2007/200709/kinoobozrenie-natali-sirivli-2147/> (Accessed 17 Aug. 2024).
- Sobchack, V. (2004), *Carnal thoughts. Embodiment and moving image culture*, University of California Press, Berkeley, USA, pp. 53–84.

- Williams, L. (1991), "Film bodies. Gender, genre, and excess", *Film Quarterly*, vol. 44, no. 4, pp. 2–13.
- Yakushenkova, O.S. (2022), "Terrifying nudity: the naked truth of horror film", *Corpus Mundi*, vol. 3, no. 1, pp. 123–159, available at: <https://corpusmundi.com/index.php/cmj/article/view/62> (Accessed 20 Aug. 2024).
- Yampolskii, M. (2004), *Yazyk – telo – sluchai. Kinematograf v poiskakh smysla* [Language – body – accident. Cinema in search of the meaning], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia. (*Kinoteksty*)

Информация об авторе

Анна А. Каменченко, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия; 101000, Россия, Москва, Мясницкая ул., д. 20; kvrulk8@gmail.com

Information about the author

Anna A. Kamenchenko, HSE University, Moscow, Russia; 20, Myasnitckaya St., Moscow, Russia, 101000; kvrulk8@gmail.com

Континуальный и дискретный свет в творчестве Сергея Зорина

Ольга М. Щедрина

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

Аннотация. Статья посвящена анализу теории континуального света в творчестве светохудожника Сергея Михайловича Зорина (1944–2023) – участника арт-группы «Движение», создателя Оптического театра и автора оригинальных светокинетических инструментов. На материале автобиографии художника рассматривается, как он связывал технологическую природу света с возможностью производить у зрителя особый телесный, интеллектуальный и духовный опыт в условиях позднесоветской и постсоветской культуры. Он последовательно противопоставлял континуальный свет – непрерывный, близкий к естественному – дискретному свету кино- и видеоизображения, видя в последнем источник «раздробления» восприятия, роста тревожности, напряжения и вреда для психического и духовного здоровья человека. В статье анализируется воздействие мистериальных идей А.Н. Скрыбина, а также развитие представлений о континуальности и дискретности, которые влияют на формирование художественной концепции С.М. Зорина. Демонстрируется, что его поиски могут быть интерпретированы через оптику работ Биргит Майер о «сенсуальных формах», поскольку организация ритуального пространства показа, работа с непрерывным световым потоком, телесная вовлеченность зрителей и принцип живого исполнения создавали условия для переживания сакрального в светском художественном контексте.

Ключевые слова: Сергей Зорин, световое искусство, светокинетическое искусство, медиаискусство

Для цитирования: Щедрина О.М. Континуальный и дискретный свет в творчестве Сергея Зорина // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2026. № 1. С. 200–211. DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-200-211

Continual and discrete light in the work of Sergei Zorin

Olga M. Shchedrina

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

Abstract. The article deals with the theory of “continual light” developed by the Russian light artist Sergei Mikhailovich Zorin (1944–2023), a member of the Dvizheniye Group, founder of the Optical Theatre, and inventor of a range of light-kinetic instruments. Drawing on his autobiography, the study considers how in the context of late Soviet and post-Soviet culture Zorin linked the technological nature of light to the possibility of generating a distinctive bodily, intellectual, and spiritual experience in the viewer. He consistently opposed continual light—understood as uninterrupted and close to natural illumination—to the discrete light of film and video imagery, which he regarded as a source of perceptual fragmentation and as detrimental to human psychological and spiritual well-being. The article further analyzes the influence of Alexander Scriabin’s mystical ideas and the broader conceptual developments surrounding continuity that shaped Zorin’s artistic concept. It argues that Zorin’s work can be interpreted through optics of Birgit Meyer’s works of “sensational forms”, insofar as the creation of a ritual viewing environment, the use of a continuous light flow, and the insistence on live performance enabled experiences of the sacred within a secular artistic setting.

Keywords: Sergei Zorin, light art, light-kinetic art, media art

For citation: Shchedrina, O.M. (2026), “Continual and discrete light in the work of Sergei Zorin”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 1, pp. 200–211, DOI: 10.28995/2686-7249-2026-01-200-211

Сергей Михайлович Зорин (1944–2023) – светохудожник, член арт-группы «Движение»¹, создатель Оптического театра [Колганова 2023], друг казанского коллектива СКБ «Прометей»², автор

¹ Подробнее об участии С.М. Зорина в группе художников-кинетов «Движение» см. в самостоятельно опубликованных воспоминаниях Л. Нуссберга: *Нуссберг Л. Концепция Нуссберга: Киберромантизм: Статьи, воспоминания, иллюстрации.* [Н. м.: Б. и., Б. г.] 408 с.

² С.М. Зорин поддерживал тесную связь со студенческим конструкторским бюро «Прометей» при Казанском авиационном институте. Коллектив «Прометей» активно работал над вопросами синтеза света и звука,

множества светокинетических произведений и аудиовизуальных программ, участник международных выставок, изобретатель разнообразных световых инструментов и устройств (в том числе проектировавшихся для советской лунной базы «Барминград» [Семёнова 2025] и для Олимпиады 1980 г.³).

С.М. Зорин рассматривал свет как то, что позволяет оказывать глубокое влияние на психику, поведение и сознание человека. В условиях специфической историко-культурной ситуации в СССР второй половины XX в. он соединял два подхода к свету: научно-технический (относясь к нему как к физическому явлению) и духовно-философский. Несмотря на господство материализма и научного атеизма, он находил вдохновение в идеях А.Н. Скрябина о синтезе искусств и мистерии, призванной преобразовать человечество. Художественно и технически освоенный свет, таким образом, понимался С.М. Зориным как то, что позволяет организовывать телесный, умственный и сложный духовный опыт зрителя.

С конца 1960-х гг. С.М. Зорин начинает рассуждать о технологической природе света как о ключевой составляющей своего искусства, вводя различие между светом континуальным и дискретным. Континуальный свет мыслится им как равный или близкий по параметрам к естественным источникам; как непрерывный поток, создающий благоприятные условия для физического и интеллектуального существования человека⁴. В свою очередь, свет дискретный – порождаемый технологическим разбиением светового потока на порции импульсов (как при смене кадров в кино или при формировании изображения на компьютерных экранах) – рассматривался им как то, что производит раздробление внимания человека, вызывая напряжение и усталость, в которых он видел помеху своему художественному замыслу.

Цель этой статьи заключается в анализе теории континуального света – противопоставленного свету дискретному – в творчестве С.М. Зорина. На материале автобиографии художника

синестезией и с художественными возможностями света. С.М. Зорин регулярно участвовал в организуемых «Прометеем» конференциях, а также в соавторстве с руководителем коллектива Булатом Махмудовичем Галеевым (1940–2009) и сотрудником Рустамом Фаттаховичем Сайфуллиным (р. 1944) в 1987 г. издал книгу: *Галеев Б.М., Зорин С.М., Сайфуллин Р.Ф.* Светомузыкальные инструменты. М.: Радио и связь, 1987. 128 с.

³ О своем участии в подготовке Летних Олимпийских игр 1980 г. в Москве С.М. Зорин сообщает в автобиографии: *Зорин С.М.* Мой путь к оптическому театру. М.: А-Grig, 2022. С. 125–131.

⁴ Там же. С. 554–556.

исследуются, как именно светохудожник связывал опыт зрителя с технологической природой используемого света. Ставится вопрос о том, как именно С.М. Зорин понимал организацию с помощью континуального света особого – соответствующего скрябинской идее и переживанию мистерии – переживания, которое может быть рассмотрено как опыт сакрального с привлечением оптики медиаисследований и исследований материальной религии (Б. Майер).

Идея мистерии в «искусстве будущего» С.М. Зорина

С.М. Зорин начинает свой творческий путь, находясь под глубоким впечатлением от описания «Симфонии фа минор цветовой тональности 4,750 мю» в романе И.А. Ефремова «Туманность Андромеды». С 1961 г. решает посвятить свою жизнь художественной работе со светом, желая воссоздать описанное фантастом искусство будущего⁵. Примечательно, что, преследуя эту цель, он осознанно избирает профессию инженера и отказывается от поступления в художественный институт⁶. Искусство будущего молодой человек ясно видит именно в развитии техники. Научно-технические достижения эпохи (в первую очередь – в области космонавтики) утверждали в нем уверенность, что с помощью правильно развиваемой и используемой техники⁷ человечество способно преодолеть собственные ограничения.

Это убеждение гармонично сочетается в мысли художника с идеями А.Н. Скрябина. С.М. Зорин тесно знакомится с ними, по всей видимости, после произведшей фурор демонстрации своего «портативного инструмента светохудожника» на второй всесоюзной конференции «Свет и Музыка» в Казани, которую организовывал СКБ «Прометей» в начале 1969 г. [Каргаполова 2025, с. 153]. Этот инструмент С.М. Зорина, позволявший вживую исполнять разнообразные световые композиции – светоживопись, – привлек внимание М.С. Малкова, директора экспериментальной студии электронной музыки при музее А.Н. Скрябина. Он пригласил светохудожника в Москву и организовал для него серию выступлений с демонстрацией его инструмента, в том числе – в полусферическом экспериментальном цветомузыкальном зале, возведенном по

⁵ Зорин С.М. Мой путь к оптическому театру. М.: А-Grig, 2022. С. 32–35.

⁶ Там же. С. 59.

⁷ См. спор о будущем человечества и технике с Л. Нуссбергом. Там же. С. 168–173.

проекту Е. Мурзина в помещениях музея А.Н. Скрябина⁸ [Колганова 2024].

Благодаря этому светохудожник познакомился со многими выдающимися современными композиторами. В их числе были Э.Н. Артемьев, А.Г. Шнитке, а также А.П. Немтин, с которым впоследствии С.М. Зорин много разговаривал о скрябинском синтезе искусства и преобразующей человечество Мистерии⁹. С.М. Зорин оказывается сильно заморожен «совершенно утопической, но от этого не менее прекрасной»¹⁰ идеей «Всеискусства», которое, объединяя прежде всего свет и звук, способно, подобно магическому ритуалу, преобразить человечество. Следует сказать, что А.Н. Скрябин рассматривал свою Мистерию как в перспективе технически осуществимое действие, которое при этом мистически послужит переходу человечества в новое, нематериальное состояние [Бандура 2019]. С.М. Зорин, в свою очередь, в течение своей жизни рассматривал преобразующие эффекты своего искусства куда менее амбициозно и более материалистично (исследуя, например, психотерапевтические возможности света¹¹), хотя и не без упорного желания с его помощью особым образом «познавать мир и делать его хоть немного добрее» [Зорин 2018, с. 55], а также вызывать глубокие духовные преобразующие переживания единства и сотворчества у зрителей¹².

Теория С.М. Зорина о континуальном и противопоставленном ему дискретном свете

В студии при музее А.Н. Скрябина С.М. Зорин также знакомится с математиком и философом В.В. Налимовым, работавшим тогда над проблемами дискретности и континуальности мышления. Обсуждение этих проблем влияет на развитие мысли светохудожника о дискретном и континуальном свете: он начинает думать о связи между технически обусловленной структурой сигнала источников света с особенностями их воздействия и восприятия¹³.

⁸ Зорин С.М. Музыкальная светоживопись: История одной жизни, посвященной реализации мечты. М.: Издательский Дом ЯСК, 2023. С. 125–132.

⁹ Зорин С.М. Мой путь к оптическому театру. С. 90–93.

¹⁰ Там же. С. 92.

¹¹ Там же. С. 263–271, 277–292.

¹² Там же. С. 557.

¹³ Там же. С. 95–98.

Постепенно С.М. Зорин формулирует тезис, что дробящие на импульсы сигнал «структуры аудиовизуальных сигналов кино- и видеоизображения»¹⁴ – противоестественны, не соответствуют «естественной эволюции самого человека и создавшего его космос», вредят психофизическому здоровью и развитию людей¹⁵. С.М. Зорин рассматривает восприятие человека как принципиально континуальное: «Запечатленные электроэнцефалографом кривые работы (излучений) мозга выглядят плавной синусоидой с меняющейся частотой и амплитудой, а не отдельными импульсами»¹⁶. В поддержании соответствия технической природы используемого в искусстве света природе естественной С.М. Зорин усматривает ключевой принцип своей художественной работы: все создаваемые им световые инструменты не должны дискретизировать сигнал, разбивать непрерывный поток на отдельные импульсы¹⁷.

При этом он апеллирует не только к физико-физиологическим аспектам взаимодействия света и человеческого восприятия, в которых смог увериться благодаря многолетней совместной работе с психологами¹⁸. Континуальный свет рассматривается им как важный элемент творимой «мистерии»: «Континуальность солнечного света и континуальность человеческого восприятия определяют высшую гармонию взаимодействия микрокосма (человека) и Макрокосма (Вселенной)»¹⁹.

Таким образом, стремясь техническими средствами воспроизвести в своем искусстве непрерывность солнечного светового потока и им же заморозить зрителя, С.М. Зорин притязал не только на сферу контроля материального мира: «Облагородить противоестественное средство воздействия мог только ХУДОЖНИК, создающий образы и волшебный чарующий мир, настраивающий на многомерность смыслов искусства. (...) от церкви не приходится ждать помощи в борьбе с разлагающим влиянием аудиовизуального нашествия. Выход здесь один: нужно самим создавать новые средства, сгармонизированные с эволюционными потоками, отвечающие природе естественного человеческого мировосприятия

¹⁴ Зорин С.М. Оптический театр – окно в тонкий мир // Мир огненный. 1997. № 2. С. 16.

¹⁵ Там же. С. 2.

¹⁶ Там же. С. 16.

¹⁷ Зорин С.М. Мой путь к оптическому театру. С. 98, 555.

¹⁸ Там же. С. 558–559.

¹⁹ Там же. С. 2.

и недоступные роботизированным умам компьютерного “рая”, основное качество которого отчужденность»²⁰.

Такая «священная» миссия искусства будущего проявляется и в проекте 1970-х гг. воображаемой архитектуры – набросках сферического «Храма Солнца» С.М. Зорина²¹. В его создании светохудожник вдохновляется как схожими идеями о здании-сфере А.Н. Скрябина, так и его последователей²². Примечательно и неслучайно в отношении поиска сакрального в световом искусстве, что идея схожего (полу)сферического иммерсивного светового пространства была реализована в Лас Вегасе в сентябре 2023 г. [Щедрина 2025, с. 251–252].

Любопытно, что искания в области сакрального через работу с континуальным совершенно независимо коррелируют с некоторыми мыслями о производстве подобного переживания, которое можно вывести из представлений исследователя сакрального С.Н. Зенкина [Зенкин 2012, с. 397–414]. Он тоже предложил различать два способа восприятия и познания окружающего мира, присущих как индивидам, так и обществам: дискретного и континуального, последнее из которых может быть связано с опытом сакрального [Щедрина 2019].

Магический оптический театр С.М. Зорина.

На казанской конференции 1969 г. С.М. Зорин также знакомится с Львом Нуссбергом и коллективом основанной им арт-группы «Движение» (Франсиско Инфанте, Александром Григорьевым, Га-

²⁰ Там же. С. 4–6.

²¹ Наброски находятся в домашнем архиве С.М. Зорина; созданный М. Корси и Д. Романовой макет «Храма Солнца» был многократно представлен на тематических выставках. См., например: Выставка «Храмы искусств: опыт реконструкции 7 отечественных проектов (1906–2022 гг.)» работает в Казани. URL: <https://rosizo.ru/news/3044/?ysclid=mi1vdq28gt753896079> (дата обращения: 01.05.2025). Цифровую визуализацию того же храма в 2024 г. сделала А. Златина (см.: «Храм Солнца. mp4» С.М. Зорина. URL: <https://disk.yandex.ru/i/gnhjFq9PTEpK9g> (дата обращения: 12.10.2025)).

²² См. подробнее об этих устремлениях: Колганова О. «Строители сверкающего храма»: светозвуковые эксперименты в искусстве первой трети XX века. URL: <https://education.yandex.ru/knowledge/stroiteli-sverkaiushchego-khrama-svetozvukovie-eksperimenti-v-iskusstve-pervoi-treti-xx-veka> (дата обращения: 16.11.2025).

линой Битт, Натальей Прокуратовой и Татьяной Быстровой)²³. Общение с группой (которое затем продолжится в рамках совместного творчества)²⁴ производит на художника сильное впечатление и толкает на новые творческие поиски. Так, только вернувшись из Казани в 1969 г., С.М. Зорин решает соединить свое давнее увлечение фотографией со светоживописью и создает программу «Святая Русь», которая сочетает диапроеекцию со световой абстракцией на большом экране. В последующие годы, модифицируя обычные диапроеекторы, он оживляет движение образов с пленочных слайдов на экране таким образом, чтобы избегать тот тип движения изображения, который создает прерывистость (дискретность) смены кадров в кинематографе.

Зародившееся искусство С.М. Зорин сразу предполагает демонстрировать в особом пространстве, напоминающем кинозал или небольшую часовню, которое по его мысли требуется полностью затемнять, чтобы «из этой темноты, как из предвечного лона, рождалось действие, иногда на пределе различения»²⁵. В этой игре света, рождавшегося из полного мрака, светохудожник видит нечто мистериальное и магическое, поэтому свое искусство он думает поначалу назвать «Магическим театром», но затем, учитывая атеистический контекст эпохи, выбирает «более спокойное и невинное название: “Оптический театр”»²⁶.

Итак, для С.М. Зорина оказываются значимыми условия медиации и природа используемых медиа, которые допустимо рассматривать с позиций, представленных авторитетной представительницей антропологии, исследовательницы медиа и материальной религии Биргит Майер.

Она рассматривает религию как принципиально медиальную – опосредованную различными формами физических медиа – практику и вводит понятие о «сенсуальных формах»²⁷ (англ. *sensational forms*) – о медиально-телесных отношениях (выстраиваемых, прежде всего, коллективными ритуалами), в которых религия делает чувственно доступным опыт трансцендентного – переживания сверхъестественного, возвышенного, божественного или

²³ Зорин С.М. Мой путь к оптическому театру. С. 115.

²⁴ Там же. С. 127.

²⁵ Там же. С. 122.

²⁶ Там же. С. 124.

²⁷ Б. Майер намеренно использует понятие *sensation*, одновременно указывая на чувства (англ. *sense*) и особую интенсивность переживания («сенсацию»), см.: [Meuer 2006, p. 9].

сакрального [Meyer 2006, p. 6–14]. При этом Б. Майер, опираясь среди прочего на одну из ключевых фигур в современной теории кино Вивиан Собчак, подчеркивает, что опыт сакрального важно рассматривать как укорененный в телесном переживании, возникающем во взаимодействии с медиа (например, такой опыт возможен при просмотре фильмов), и его может вызывать не только институциональная религия, которая настраивает верующих на возможность контакта с трансцендентным [Meyer 2008, p. 131]. Это дает основания рассматривать работу С.М. Зорина с избранным медиумом света как работу над производством «сенсуальных форм» – установлением особых ритуальных режимов взаимодействия с медиа.

В качестве определяющих «сенсуальных форм», которые С.М. Зорин утверждает для искусства Оптического театра, оказываются: устанавливаемый отдельным пространством ритуал просмотра светозвуковых произведений (художник создает пространства, напоминающие кинозалы и одновременно часовни с лавками, одновременно требуя от зрителя фокусировки внимания через работу с яркостью света); принципиальная работа художника только с континуальными световыми инструментами (и обрамляющее показ объяснение аудитории необходимости их использования: происходит двойная «сакрализация» используемого средства – на уровне нарратива и на уровне подготовленного им восприятия физически непрерывного светового потока); призыв к использованию простых, взаимозаменяемых технических решений (позволяющих легко воспроизводить и изменять световое произведение, постоянно обновляя впечатления, а также делегировать подготовку программ); принцип живого (и только живого!) исполнения светохудожником световых партий, что позволяет ему откликаться в творчестве на настроение зрителей; а также – подчеркивание значимости экрана как опосредования между невидимым и видимым мирами²⁸. О ключевом опосредующем значении последнего свидетельствует и философ-космист Юрий Владимирович Линник, посвятивший «Оптическому театру» свою небольшую книгу. В ней он пишет: «Самое главное здесь – посредствующее звено экрана-разделителя: без него рухнет вся художественная система. Какую бы форму ни принимал этот экран, но он всегда выполняет свою мистериальную функцию: помогает человеку – забудем про условность происходящего – заглянуть в иные миры»²⁹.

²⁸ Там же. С. 554–562.

²⁹ *Линник Ю.В.* Лусе: Оптический театр Сергея Зорина. М.: МАКС Пресс, 2002. С. 7.

Литература

- Бандура 2019 – *Бандура А.И.* Сфера фантастики в поздних творениях Скрябина // Музыкальная академия. 2019. № 2 (766). С. 89–103.
- Зенкин 2012 – *Зенкин С.Н.* Небожественное сакральное: Теория и художественная практика. М.: РГГУ, 2012. 537 с.
- Зорин 2018 – *Зорин С.* Музыкальная светоживопись и Оптический театр – реальность нового времени // Искусство звука и света: Материалы международной научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 17–18 октября 2018 г.) / ред. О.В. Колганова. СПб.: РИИИ, 2018. С. 54–57.
- Каргаполова 2025 – *Каргаполова Н.А.* Казанская конференция «Свет и музыка» 1969 г.: К вопросу о синтезе искусств, науки и техники в отечественной культуре 1960-х годов // Искусство звука и света: Галеевские чтения 2025: материалы Международной научно-практической конференции (Казань, 3–6 июля 2025 г.) / ред. А.Б. Максимова, О.В. Колганова. Казань: Изд-во АН РТ, 2025. С. 149–154.
- Колганова 2024 – *Колганова О.В.* Экспериментальный цветомузыкальный зал Московской студии электронной музыки по проекту Евгения Мурзина: от реализации (1965) к виртуализации (2022) // Временные и пространственные, аудиальные и визуальные искусства в культуре и науке Европы и Азии: тезисы и рефераты докладов Международной научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 7–9 октября 2024 г.). СПб.: РИИИ, 2024. С. 87–92.
- Колганова 2023 – *Колганова О.В.* «Окно в тонкий мир»: памяти основателя Оптического театра Сергея Зорина (1944–2023) // Искусство звука и света: Галеевские чтения: материалы Международной научно-практической конференции «Прометей–2023» (30 июня – 4 июля 2023 г.). Казань: Изд-во АН РТ, 2023. С. 35–41.
- Семёнова 2025 – *Семёнова Е.Д.* Участие советских кинетистов в разработке проекта лунной базы «Барминград» (1960–1970 гг.) // Искусство звука и света: Галеевские чтения 2025: материалы Международной научно-практической конференции (Казань, 3–6 июля 2025 г.) / ред. А.Б. Максимова, О.В. Колганова. Казань: Изд-во АН РТ, 2025. С. 174–179.
- Щедрин 2019 – *Щедрин О.М.* Модель семиотико-аффективной сакрализации в свете концепций Ю.М. Лотмана и С.Н. Зенкина // Скиф: Вопросы студенческой науки. 2019. № 7 (35). С. 139–144.
- Щедрин 2025 – *Щедрин О.М.* Свет как сакральное пространство: от храма к медиаинсталляциям // Искусство звука и света: Галеевские чтения 2025: материалы Международной научно-практической конференции (Казань, 3–6 июля 2025 г.) / ред. А.Б. Максимова, О.В. Колганова. Казань: Изд-во АН РТ, 2025. С. 249–253.
- Meyer 2008 – *Meyer B.* Media and the senses in the making of religious experience. An introduction // Material Religion. 2008. Vol. 4. No. 2. P. 124–134.
- Meyer 2006 – *Meyer B.* Religious sensations. Why media, aesthetics and power matter in the study of contemporary religion. Amsterdam: Vrije Universiteit Amsterdam, 2006. 59 p.

References

- Bandura, A. (2019), “The sphere of the fantastic in Scriabin’s late works”, *Muzykal’naya akademiya*, vol. 766, no. 2, pp. 89–103.
- Kargapolova, N.A. (2025), “The 1969 Kazan conference ‘Light and Music’. On synthesis of arts, science and technology in Soviet culture of the 1960s”, in Maksimova, A.B. and Kolganova, O.V., eds., *Iskusstvo zvuka i sveta: Galeevskie chteniya 2025: materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Kazan’, 3–6 iyulya 2025 g.)* [Art of sound and light. Galeev Conference 2025: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (Kazan, 3–6 July 2025)], Izdatel’stvo AN RT, Kazan’, Russia, pp. 149–154.
- Kolganova, O. (2024), “The experimental colour-music hall of the Moscow Studio for Electronic Music: from realization (1965) to virtualization (2022)”, in *Vremennye i prostranstvennye, audial’nye i vizual’nye iskusstva v kul’ture i nauke Evropy i Azii: tezisy i referaty dokladov Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Sankt-Peterburg, 7–9 oktyabrya 2024 g.)* [Temporal and spatial, auditory and visual arts in the culture and science of Europe and Asia. Abstracts and papers of the International Scientific and Practical Conference (Saint Petersburg, 7–9 October 2024)], RIII, Saint Petersburg, Russia, pp. 87–92.
- Kolganova, O.V. (2023), “‘A window into the subtle world’. In memory of Sergei Zorin, the founder of the Optical Theatre”, in Maksimova, A.B. and Kolganova, O.V., eds., *Iskusstvo zvuka i sveta: Galeevskie chteniya: materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii “Prometei–2023” (30 iyunya – 4 iyulya 2023 g.)* [Art of sound and light. Galeev Conference. Proceedings of the International Scientific and Practical Conference “Prometheus–2023” (30 June – 4 July 2023)], Izdatel’stvo AN RT, Kazan’, Russia, pp. 35–41.
- Meyer, B. (2006), *Religious sensations. Why media, aesthetics and power matter in the study of contemporary religion*, Vrije Universiteit Amsterdam, Amsterdam, Netherlands.
- Meyer, B. (2008), “Media and the senses in the making of religious experience. An introduction”, *Material Religion*, vol. 4, no. 2, pp. 124–134.
- Semenova, E.D. (2025), “Soviet kinetic artists in developing the lunar base project ‘Barmingrad’”, in Maksimova, A.B. and Kolganova, O.V., eds., *Iskusstvo zvuka i sveta: Galeevskie chteniya 2025: materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Kazan’, 3–6 iyulya 2025 g.)* [Art of sound and light. Galeev Conference 2025: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (Kazan, 3–6 July 2025)], Izdatel’stvo AN RT, Kazan’, Russia, pp. 174–179.
- Shchedrina, O.M. (2019), “A semiotic-affective model of sacralization in the light of the concepts by Yu.M. Lotman and S.N. Zenkin”, *Skif: Voprosy studencheskoi nauki*, vol. 35, no. 7, pp. 139–144.
- Shchedrina, O.M. (2025), “Light as sacred space. From temple to media installations”, in Maksimova, A.B. and Kolganova, O.V., eds., *Iskusstvo zvuka i sveta: Galeevskie chteniya 2025: materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Kazan’, 3–6 iyulya 2025 g.)* [Art of sound and light. Galeev Conference 2025:

- Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (Kazan, 3–6 July 2025)], Izdatel'stvo AN RT, Kazan', Russia, pp. 249–253.
- Zenkin, S.N. (2012), *Nebozhestvennoe sakral'noe. Teoriya i khudozhestvennaya praktika* [The non-Divine sacred. Theory and artistic practice], RGGU, Moscow, Russia.
- Zorin, S. (2018), “Musical light-painting and the Optical Theatre. A reality of the new age”, in Kolganova, O.V., ed., *Iskusstvo zvuka i sveta: Materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Sankt-Peterburg, 17–18 oktyabrya 2018 g.)* [Art of sound and light. Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (Saint Petersburg, 17–18 October 2018)], RIII, Saint Petersburg, Russia, pp. 54–57.

Информация об авторе

Ольга М. Щедрина, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6; helga.shchedrina@gmail.com

Information about the author

Olga M. Shchedrina, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6-6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; helga.shchedrina@gmail.com

Научный журнал
Вестник РГГУ
Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»
№ 1
2026

Дизайн обложки
Е.В. Амосова

Корректор
Ж.П. Григорьева

Компьютерная верстка
Н.В. Москвина

Учредитель и издатель
Российский государственный гуманитарный университет
125047, г. Москва, вн. тер. г. муниципальный округ Тверской,
Миусская пл., д. 6, стр. 6

Свидетельство о регистрации СМИ
ПИ ФС77-74270 от 09.11.2018 г.
Периодическое печатное издание

Подписано в печать 11.03.2026
Выход в свет 18.03.2026
Формат 60×90^{1/16}
Уч.-изд. л. 11,6. Усл. печ. л. 13,3
Тираж 1050 экз. Свободная цена
Заказ № 2330

Отпечатано в типографии Издательского центра
Российского государственного гуманитарного университета
125047, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6
www.rsuh.ru