

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

5
2021

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

There are 10 issues of the journal a year.

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

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

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

10.01.00 Philology:

10.01.01 Russian literature

10.01.03 Foreign literature

10.01.08 Literary Theory. Textology

10.01.09 Folkloristics

10.02.00 Linguistics:

10.02.14 Classical philology, Byzantine and Modern Greek Studies

10.02.01 Russian language

10.02.02 Languages of the Russian Federation

10.02.19 Theoretical linguistics

10.02.20 Historical-comparative, typological and contrastive linguistics

24.00.00 Culturology:

24.00.01 Cultural history and theory

24.00.03 Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects

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

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

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

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

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

Editorial staff office: 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125993

e-mail: antonov-dmitriy@list.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

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

10.01.00 Литературоведение:

10.01.01 Русская литература

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)

10.01.08 Теория литературы. Текстология

10.01.09 Фольклористика

10.02.00 Языкознание:

10.02.14 Классическая филология, византийская и новогреческая филология

10.02.01 Русский язык

10.02.02 Языки народов Российской Федерации

(с указанием конкретного языка или языковой семьи)

10.02.19 Теория языка

10.02.20 Сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание

24.00.00 Культурология:

24.00.01 Теория и история культуры

24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов

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

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

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

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

Адрес редакции: 125993, Москва, Миусская пл., 6
электронный адрес: antonov-dmitriy@list.ru

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

Editor-in-chief

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

Editorial Board

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Executive editor

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

Учредитель и издатель
Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

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

Редакционная коллегия

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ответственный за выпуск

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

CONTENTS

Studies in Cultural History

- Darya M. Omelchenko*
The belt of bishop Caesarius of Arles.
Between the ‘thing’ and the ‘symbol’ 10
- Olga B. Khristoforova*
From moral panic to social institution and back again.
Witchcraft beliefs in human history 31
- Maria M. Kaspina*
Portrait of the Rybnitser Rebbe and ways of communication with him 54

Visual Studies

- Dmitriy I. Antonov*
On the principles of depicting internal space in Russian iconography 69
- Olga I. Togoeva*
The Crucifixion from the Parliament of Paris (1448),
its political and legal meanings 93
- Olga V. Subbotina*
Engraving “The Triumph of Our Lady”
in the Paris Book of Hours by Geoffroy Tory.
Is it a pagan parade or Christian panegyric? 114
- Irina V. Golubeva*
The Ecclesia theme in the apsidal mosaics of Rome as a reflection
of the communicative visual strategies of the papal power 126

СОДЕРЖАНИЕ

Культурно-исторические исследования

- Дарья М. Омельченко*
Пояс епископа Цезария Арелатского:
между «вещью» и «символом» 10
- Ольга Б. Христофорова*
От моральной паники к социальному институту и обратно:
вера в колдовство в истории человечества 31
- Мария М. Каспина*
Портрет Рыбницкого ребе и способы коммуникации с ним 54

Визуальные исследования

- Дмитрий И. Антонов*
О принципах изображения внутреннего пространства
в русской иконографии 69
- Ольга И. Тогоева*
«Распятие» из Парижского парламента (1448 г.)
и его политико-правовые смыслы 93
- Ольга В. Субботина*
Гравюра «Триумф Богоматери»
в парижском Часослове Жоффруа Тори 1531 г.:
языческое шествие или христианский панегирик? 114
- Ирина В. Голубева*
Тема Экклезии в мозаичных композициях римских апсид
как отражение коммуникативных визуальных стратегий
папской власти 126

УДК 272-5+74

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-5-10-30

Пояс епископа Цезария Арелатского: между «вещью» и «символом»

Дарья М. Омельченко

*Санкт-Петербургский институт истории РАН,
Санкт-Петербург, Россия dorothy_om@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена вопросу о принадлежности кожаного пояса с костяной пряжкой из Музея античного Арля епископу Цезарию Арелатскому (503–542). Проблема заключается в отсутствии нарративных источников, прямо указывающих на Цезария как обладателя этой вещи. Высокая стоимость последней не сочеталась с аскетической репутацией епископа, хотя не отменяла возможности дарения ее кем-то из ближайшего круга сподвижников (или сторонников). Исследуется орнамент подвижного кольца пряжки и иконографический тип сюжета Воскресения Христова, вырезанного на ее поверхности. Отдельные части пояса, их художественное оформление и техника изготовления находят параллели с различными артефактами (пряжками, саркофагами, диптихами), хранящимися в других музеях или открытыми в ходе археологических раскопок на территории Галлии. Обзор составных элементов богослужебного облачения позднеантичного духовенства приводит автора к выводу, что подобный пояс не мог иметь литургического статуса. На основании нарративных источников, связанных с жизнью и деятельностью Цезария, делаются предположения о возможных внебогослужебных контекстах ношения такого пояса. Приведенные в исследовании данные делают возможным не только отнести арльский экспонат ко времени жизни епископа Цезария, но и рассматривать последнего в качестве наиболее вероятного обладателя этой вещи.

Ключевые слова: пояс, аворий, пряжка, хризма, символ, реликвии, Воскресение Христа

Для цитирования: Омельченко Д.М. Пояс епископа Цезария Арелатского: между «вещью» и «символом» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 5. С. 10–30. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-5-10-30

© Омельченко Д.М., 2021

The belt of bishop Caesarius of Arles. Between the 'thing' and the 'symbol'

Darya M. Omelchenko

*St. Petersburg Institute of History of the Russian Academy of Sciences,
Saint Petersburg, Russia, dorothy_om@mail.ru*

Abstract. The article studies the question whether bishop Caesarius of Arles (503–542) could be the owner of a leather belt with an ivory buckle from the Museum of Antique Arles. The issue is the absence of narrative sources directly proving that idea. High price of the object did not match the bishop's ascetic reputation. Still that did not preclude that someone from the closest circle of his associates or supporters could make that gift to Caesarius. The article studies the ornament of the movable ring of the buckle and the iconographic type of the plot of the Resurrection of Christ carved on its surface. Some parts of the belt, its decoration and manufacturing techniques find parallels with various artifacts (buckles, sarcophagi, diptychs) stored in other museums or discovered during archaeological excavations in Gaul. A review of the elements of the liturgical vestments of the clergy of Late Antiquity led to the conclusion that the belt could not have a liturgical status. On the basis of narrative sources related to the life and work of Caesarius, the author makes assumptions about the possible extra-liturgical contexts of wearing such a belt. The data presented in the study make it possible not only to attribute the belt to the period of bishop Caesarius's life, but also to consider the latter as the most likely owner of the thing.

Keywords: belt, ivory, buckle, chrismon, symbol, relics, Resurrection of Christ

For citation: Omelchenko, D.M. (2021), "The belt of bishop Caesarius of Arles. Between the 'thing' and 'the symbol' ", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 5, pp. 10–30, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-5-10-30

Кожанный пояс с пряжкой из слоновой кости (рис. 1), хранящийся в Музее античного Арля, принято связывать с именем епископа Цезария Арелатского (годы епископства: 503–542). Выходец из монашеской среды, Цезарий был крупным церковным политиком, первым викарием папы Римского в Галлии, устройтелем церковных соборов, организатором регулярной формы женской аскезы. Он уделял много внимания церковной благотворительности, был сторонником «безыскусной» проповеди и уже при жизни слыл чудотворцем.



Рис. 1

Ремень, владельцем которого считается Цезарий, – это исторический источник, уникальность которого оставляет открытыми многие вопросы его интерпретации. Доступ исследователей к экспонату осложнен тем, что с первой половины XIX в. и до настоящего времени он прикреплен шнурами и сургучными епископскими печатями (подтверждающими подлинность) к деревянной пластине. По сути, единственным доказательством того, что данная вещь принадлежала именно Цезарию, является церковное предание. Из письменных источников лишь «Завещание» упоминает некий «пояс из тех, что получше» (*cinctorium meliorem*)¹, который передается одному из сподвижников. Естественно-научные методы для определения возраста этой вещи до настоящего времени не использовались, а без них нельзя сделать окончательные выводы. На основании анализа археологических данных и применяя некоторые искусствоведческие методики, мы выскажем предположения о том, насколько возможно отнести пояс с пряжкой к эпохе Цезария и какую роль он мог играть в гардеробе епископа.

Начнем со сделанной из слоновой кости пряжки размером 5 × 10,5 см. На прямоугольной поверхности вырезан евангельский сюжет: Гроб Господень, по бокам – двое спящих воинов. Фоном служат аркады, символизирующие Иерусалим. Пряжка обрамлена орнаментом в виде иоников, а подвижная прямоугольная кольцевая петля – орнаментом в виде виноградной лозы. Гроб Господень

¹Testamentum sancti Caesarii, 44 // Césaire d'Arles. Oeuvres monastiques / Trad. et introd. par J. Courreau et A. de Vogué. Vol. 1. P.: Éditions du Cerf, 1988. P. 381–397. (Sources Chrétiennes, 345) (Далее – Testamentum)



Рис. 2

предстает как двухъярусное невысокое здание: уснувшие стражники опираются на его нижний куб. Верхняя постройка – это ротонда с конусообразным куполом. Купол лежит на резном архитраве и четырех гладких колоннах, имеющих коринфские базы и капители. Резные двери нижнего яруса закрыты. Подобная конструкция – один из характерных для Поздней античности иконографических типов архитектурной темы святого места². Ближайшей по времени аналогией является «Бамбергский аворий» (ок. 400 г.) (рис. 2). Внешне Гроб Господень на пряжке Цезария напоминает также мраморный мартириум из Нарбоннского музея-лапидария³.

Мотив римских воинов (число их варьируется), спящих у Гроба, часто встречается в греко-римском декоративно-прикладном искусстве IV–VI вв. В большинстве случаев эта сцена включена

² *Recio Veganzones A.* La representación arquitectónica de la Rotonda del Santo Sepulcro en la escultura paleocristiana de Occidente // *Christian Archaeology in the Holy Land. New Discoveries. Archaeological Essays in Honour of Virgilio Corbo.* Jerusalem, 1990. P. 571–590. (*Studiura Franciscanum Collectio Maior*, 36)

³ *Palol y Salellas P., de.* Una representación del Martirium de Jesucristo en el Museo Lapidario de Narbona // *Archivo de prehistoria levantina.* 1954. Vol. 5. P. 275–282.



Рис. 3

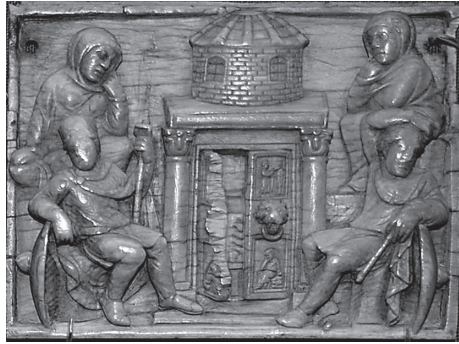


Рис. 4



Рис. 5

или в цикл, повествующий о различных событиях Евангельской истории (как на том же «Бамбергском авории» и на диптихе Три-вувльчи конца IV в.; рис. 3), или в ней присутствуют дополнительные персонажи, вроде жен-мироносиц (например, на плакетке из Лондонского музея, ок. 430; рис. 4). Иконографический вариант композиции арльского авория находит параллели в центральных частях Латеранского саркофага Страстей (350 г.; рис. 5) и мраморного саркофага из музея Пио-Кристиано (ок. 350).



Рис. 6

Интерес представляет такая иконографическая деталь, как скрещенные ноги спящих воинов. Византинист С.Н. Гукова пишет, что в античном искусстве изображение скрещенных ног выражало «неопределенность состояния сна, напоминающего смерть. В древности эта тема была широко распространена в погребальном культе как изображение уснувшей души умершего, пробудившегося от сна смерти благодаря прикосновению божества: сцена предполагала присутствие смертного, погруженного в сон, и бога, который разбудил его для новой жизни. <...> Уже в эллинистическую эпоху формула “сон – смерть” выражала и идею посмертного воскресения. <...> Иконографическая схема могла войти в христианское искусство через образ Диониса <...> Речь в данном случае идет не столько об ассоциации “сон – смерть”, сколько о воскресении и обновлении – представлениях, связанных с культом Диониса» [Гукова 2015, с. 136–137]. Отсылка к Дионису приобретает особую наглядность, если сопоставить позы спящих воинов на пряжке и позу античного бога на коптской костяной пластине VI в. из Аахенского собора (рис. 6).



Рис. 7

Другим примером проникновения атрибутов Диониса в христианскую иконографию является виноградный орнамент: «Священные лозы винограда и плюща нередко встречаются в христианских памятниках в виде декоративного элемента. Символика неистребимости жизни, связанная с языческим богом продуктивных сил земли, находит точку соприкосновения с христианской идеей воскресения, неистребимости и вечности жизни» [Гукова 2015, с. 137]. Будучи переосмыслен христианами писателями и художниками в свете Евангелия (Ин. 15:1–5), символ виноградной лозы стал указывать на Самого Христа, Евхаристию, Божественное избранничество народа Божия – т. е. Церковь. Любопытно, что лоза как элемент декоративно-прикладного искусства была не слишком частым явлением в западной части Римской империи. Зато этот мотив распространен на коптских и сирийских позднеантичных памятниках. Сочетание виноградного орнамента с иониками на арльском авории невольно рождает ассоциации с фризом храма Бела в Пальмире (I в. н. э.) (рис. 7). Разумеется, узость доказательной базы не дает возможности настаивать на этом, однако не мешает выдвинуть предположение о восточных образцах, которыми мог воспользоваться резчик.

Итак, изображение на арльской пряжке является одним из вариантов сюжета Воскресения Христова (Анастасис) в искусстве Поздней античности. Мастер, делавший пряжку, заимствовал отдельные элементы композиции (храм с ротондой, скрещенные ноги спящих воинов) и орнамент из обширного арсенала христианского декоративно-прикладного искусства Средиземноморья середины IV–V в. Если сопоставлять уровень мастерства, с которым

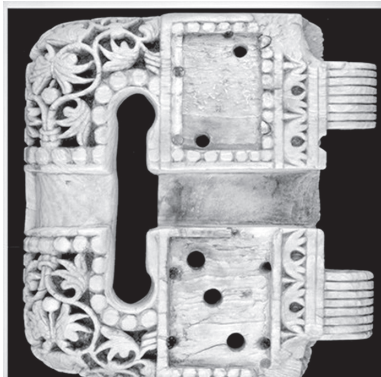


Рис. 8

вырезан евангельский сюжет на арльской пряжке, с ранее упомянутыми образцами византийского искусства Поздней античности или даже с тем, что еще в V в. могли предложить южногалльские резчики по камню⁴, то он будет не столь высоким. Откуда же могли происходить мастера, изготовившие пряжку?

Ответ на этот вопрос затруднен тем, что на сегодняшний момент существует лишь один артефакт, очень похожий на кольцо арльской пряжки. Но он сохранился частично, и его происхождение неизвестно. Речь идет о кольце от пряжки из слоновой кости, проданном в 2005 г. на аукционе Сотбис. Ныне оно хранится в «Коллекции Аль-Сабах» Национального музея Кувейта (рис. 8). Орнамент в виде виноградной лозы и «жемчужный» контур отличаются тщательностью исполнения. Специалисты Сотбис отнесли это кольцо к эпохе Омейядов, а именно – к VIII–IX вв. Резчика по кости они связали с территорией Сирии или Испании. Однако археологи из университета Кантабрии Э. Гутьеррес Куэнка и Х.А. Йерро Гарате поставили под сомнение заключение экспертов аукционного дома [Qutiérrez Cuenca, Hierro Gárate 2015].

Ученые обратили внимание на особенности крепления подвижного «кувейтского» кольца к остальной (ныне утраченной) части пряжки. Кольцо имеет два полуцилиндрических перфорированных выступа, украшенных несколькими прорезанными параллельными линиями. Такие же перфорированные выступы, только

⁴ *Smith E.B.* Early Christian Iconography and a School of Ivory Carvers in Provence. Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press; L.: Oxford Univ. Press, 1918. 325 p.

расположенные в шахматном порядке, предполагались на самой пряжке. Кольцо и пряжка соединялись посредством металлического штифта, проходящего сквозь отверстия выступов. Идентичный шарнирный механизм имеет арльская пряжка. В обоих случаях кольцо симметрично делится на две части и имеет желоб для язычка. Выполненные трепаном вырезы отличаются: у арльской пряжки более четкий абрис подковообразной на концах формы. С другой стороны, «кувейтское» кольцо, в отличие от арльского, предполагало кабошоны.

Испанские ученые на основании большого числа археологических свидетельств отметили, что способ скрепления «кувейтского» кольца к пряжке, а также особенности оформления выступов имеют хронологическую и географическую привязку вовсе не к миру Омейядов, а к некоторым областям Галлии [Qutiérrez Cuenca, Hierro Gárate 2007]. Для прямоугольных пряжек типа «А» (к которой, скорее всего, принадлежала «кувейтская» и, несомненно, принадлежит арльская) характерны размеры $4/5 \times 5,1/8,2$ см, подвижная прямоугольная кольцевая петля, описанный выше способ крепления; они сделаны в основном из бронзы, но также из слоновой кости, костей диких животных и морских китообразных. Такие пряжки часто обнаруживаются в некрополях Бургундии, Франш-Конте, западной Швейцарии и на севере региона Рона-Альпы и относятся к хронологическому промежутку от второй половины V в. до второй трети VI в. [Martin 1988, S. 171]. Часто пряжки служили реликвариями, где хранились принесенные из паломничеств в различные места вещи: воск, кусочки материи, семена растений. На территории Бургундии они могли входить в погребальное облачение священников [Martin 2001]. Наряду со всевозможными вариациями «звериного стиля», пряжки этого типа украшались сюжетами, которые можно однозначно интерпретировать как христианские: вход Господень в Иерусалим, Христос между Петром и Павлом, Даниил во рву львином [Gaillard de Sémainville 2008]. При этом исследователи уверены, что в могилах, где найдены подобные артефакты, погребены не бургунды, а галло-римляне [Martin 1979]. Следует отметить, что арльский пояс принадлежал именно мужчине, поскольку застегивался на «мужскую» сторону [Schulze-Dörrlam 2009, S. 293–302].

Цезарий являлся уроженцем бургундского города Кабиллона (совр. Шалон-сюр-Сон)⁵. Там прошли его детство и юность, там

⁵Vita sancti Caesarii. I. 3 / Introd., revis. de texte critique, trad., notes et index par M.-J. Delage avec la collab. de M. Heijmans. P., 2010. (Sources Chrétiennes 536) (Далее – Vita)

же он начал свой путь клирика. Однако всю последующую жизнь он провел на территориях, которые находились под управлением вестготов или остготов, враждовавших с бургундами. Бургундское происхождение Цезария давало готским властям повод для постоянных подозрений епископа в политических симпатиях к соотечественникам⁶. Какие-то отношения с бургундами у епископа действительно были: однажды, когда в церковных кладовых не осталось съестных припасов, бургундский король Гундобад (480–516) и его сын Сигизмунд (516–523) прислали в Арелат корабли с зерном⁷. Возможно, это была благодарность за инициированный Цезарием выкуп бургундских пленников.

Исходя хотя бы из этих соображений, представляется вполне возможным, что сделанная на территории Бургундского королевства вещь могла оказаться в гардеробе Арелатского епископа. К сожалению, в настоящее время нельзя посмотреть, маркированы ли арльский аворий именем мастера – как это порой бывало с «бургундскими» пряжками VI в. [Schulze-Dörrlamm 2009, S. 306]. Проблема еще и в том, что христианские мотивы на «бургундских» пряжках иные по стилю [Gaillard de Sémainville 2008]. Изображенные на них фигуры условны и лишены объема, складки одежд прочерчены уходящими на одинаковую глубину прямыми или слегка волнистыми линиями. Напротив, в сюжете и композиции арльской пряжки – при всем неумении мастера соблюсти пропорции человеческих тел, передать форму римских шлемов, вписать ритм ионического орнамента в периметр прямоугольника – видно подражание античным приемам. Наконец, трудность заключается в том, что южногалльские погребения, относящиеся к VI в., где сохранились остатки одежды, неизвестны, поэтому провести аналогии с арльским экспонатом невозможно⁸.

Уникальность пояса из Арля не только в прекрасной сохранности целой костяной пряжки, но и в наличии кожаной части ремня. Его длина неизвестна, а ширина в самом узком месте – 4,8 см. Наибольший интерес представляет вышитая хризма (рис. 9). В основе монограммы – крест, сформированный двумя раздвоенными на концах перекладинами. Горизонтальная перекладина, проходящая посередине вертикальной, сильно укорочена, а ее раздвоенные концы настолько загнуты, что создают впечатление двух соприкасаю-

⁶ Ibid. I. 29.

⁷ Ibid. II. 9.

⁸ *Périn P.* Le costume et ses implications sociales et ethniques possibles dans la moitié nord de la Gaule mérovingienne // *Revue belge de philologie et d'histoire.* T. 96, fasc. 2. 2018. Histoire – Geschiedenis. P. 725.

щихся «спинами» полумесяцев. Хризма напоминает якорь – «иконный синоним всех слов, выражающих надежду»⁹ (ср.: Евр. 6:18–19). Крест-якорь был чрезвычайно характерен для раннехристианского декоративного искусства и часто встречается в эпитафике Арля¹⁰.



Рис. 9

К горизонтальной перекладине прикреплены греческие буквы *A* и *ω*, восходящие к Откровению Иоанна: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец» (Апк. 1.8; 21.6) и Книге пророка Исайи: «Я есмь первый и последний» (Ис. 44:6; 48:12). Символически они указывали на Божественную природу Христа, а их появление рядом с хризмой обычно связывают с антиарианской полемикой¹¹. Эпиграфические характеристики букв *A* и *ω* на поясе Цезария не могут служить надежным указателем территориальной принадлежности мастеров: такое начертание встречается повсюду в Средиземноморье в V–VI вв.

Интересно начертание греческой буквы *P*, образующей вертикальную перекладину креста: небольшой хвостик под овалом напоминает латинскую букву *R*. Как заметил исследователь христианских древностей А. Леклерк¹², такие «латинизированные» монограммы не были редкостью в Галлии во 2-й половине V–VI вв.

⁹ Уваров А.С. Христианская символика. Ч. 1: Символика древнехристианского периода. М.: Тип. Г. Лиснера и Д. Собко, 1908. С. 175.

¹⁰ Там же. С. 123.

¹¹ Барсов Н.И. Крест // Христианство: энциклопедический словарь. Т. 1. М.: Большая российская энциклопедия, 1993. С. 834.

¹² Leclercq H. *Chrisme* // *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. Vol. 3. P. 1. P.: Letouzey et Ané, 1913. Col. 1505.

в эпиграфике и в декоре саркофагов (например, на арльском саркофаге Гемина¹³). Подобная монограмма Христа и на «попире Радегунды», который отдельные исследователи склонны считать когда-то принадлежавшим Цезарию. Между тем на территории Италии к концу V в. «латинизированная» хризма на саркофагах и надписях была редкостью.

Раньше всего такая форма появились на греческом Востоке. Археологические изыскания М. де Вогюэ на территории Центральной Сирии в 1860-е гг. выявили повсеместное использование в первые десятилетия V в. «латинизированных» хризм – как элемента отделки общественных и частных зданий¹⁴. В конце XIX в. Ж. Лоран обнаружил большое число подобных монограмм на импостах базилик и на облицовочных плитках в Дельфах. Присутствие рядом с такого типа хризмами орнаментов в виде листьев мягкого аканта и редких для христианского искусства водяных листьев позволило отнести эти архитектурные элементы к периоду между 420 и 450 гг.¹⁵ Примерами такой хризмы могут служить также мозаика на полу базилики Панагия Хрисополитисса на Кипре (IV–VI вв.) и сирийская по происхождению золотая монограмма, украшенная тремя гранатами (VI в.) из Кливлендского музея искусств¹⁶. По заключению А. Леклерка, в Галлию данный тип хризмы проник именно с Востока, без посредничества Рима¹⁷. Это кажется вполне правдоподобным, если учесть, что Арль издавна являлся крупным центром международной торговли. В городе находилось много выходцев с Востока, и сирийцы составляли заметную часть населения, что засвидетельствовано археологическими находками и данными эпиграфики¹⁸.

Таким образом, вышивка указывает, скорее, на южногалльское происхождение кожаной части пояса, а ее «ортодоксальный» характер ограничивает круг поисков галло-римской средой. Епископство Цезария вполне вписывается в хронологические границы бытования подобной хризмы в этом регионе.

¹³ *Fevrier P.-A. Sarcophages d'Arles // La Méditerranée de Paul-Albert Février [recueil d'articles]. Rome: École Française de Rome, 1996. P. 346. (Publications de l'École française de Rome, 225)*

¹⁴ *Vogüé M. Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du Ier au VIIe siècle Syrie. T. 1. P.: Forgotten Books, 1865.*

¹⁵ *Laurent J. Delphes chrétien // Bulletin de correspondance hellénique. 1899. Vol. 23. P. 206–279.*

¹⁶ *Handbook of the Cleveland Museum of Art. Cleveland, OH: The Cleveland Museum of Art, 1966. P. 39.*

¹⁷ *Leclercq H. Op. cit. Col. 1511.*

¹⁸ *Smith E.B. Op. cit. P. 194.*

Наконец, при анализе арльского экспоната неизбежно встает не менее важный вопрос: что мог подпоясывать таким ремнем епископ? Ответ на него не столь очевиден, как может показаться. Представления об епископских одеждах, которое можно составить на основании письменных и изобразительных источников, подтверждает тезис исследователей о том, что церковное облачение в VI в. походило на гражданскую одежду римлян (что отразилось и в заимствовании названий) [Адамова 2019, с. 10–13]. В качестве нижней одежды носилась длинная туника с длинными узкими рукавами – альба (*alba*) или с рукавами по локоть – колобий (от греч. *κόβητος* – локоть). Она обычно изготавливалась из льняной ткани. Для удобства альба или колобий стягивались поясом (*cinctura*). В одеянии представителя Церкви этот аксессуар получал дополнительные смыслы. Напоминая о Христе, Который, препоясавшись, омыл ноги Своим ученикам (Ин. 13:3), пояс символизировал верность Богу, бодрую готовность служить Ему и одновременно Божественную помощь и защиту. Вот лишь некоторые из цитат Писания, обычно сопровождавшие рассуждения церковных писателей по поводу этой детали одежды: «Бог препоясывает меня силою и направляет меня по верному пути» (Пс. 17:3); «Итак, станьте, препоясав чресла ваши истиной» (Еф. 6:14). В случае с Цезарием можно предположить и следование монашеской традиции, где препоясывание означало обуздание страстей и помыслов¹⁹.

Однако для подпоясывания альбы достаточно было обычной веревки, которая завязывалась узлом без всякой пряжки. К тому же альба, будучи повседневной и литургической нижней одеждой, предполагала нечто надетое или накинутое сверху – далматику или казулу. Далматика (*dalmatica*) – верхняя туника с широкими рукавами до запястий и с двумя вертикальными полосами от горловины до пола и по нижнему краю рукавов. Казула (*casula*) восходила к римскому плащу с капюшоном и представляла собой длинное ниспадающее с плеч одеяние. Она покрывала тело клирика в равной степени спереди, сзади и с боков²⁰. Как видно, например, на мозаиках в капелле Сан-Витторе (рис. 10) церкви Сант-Амброджо в Милане (IV–V вв.), далматика и казула не предполагали препоясывания. Иными словами, во время литургии пояс епископа был чем-то прикрыт. Вообще, в отличие от дарованного Цезарию папой

¹⁹ *Иоанн Кассиан Римлянин. Установления общежительных монастырей // Иоанн Кассиан Римлянин. Творения. М.: Сибирская благовонница, 2020. С. 161–346.*

²⁰ *Ломакин Н. Казула // Православная энциклопедия. Т. 29. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2013. С. 371–373.*



Рис. 10

Симмахом паллия (узкого белого шарфа с вышитой хризмой), чей литургический статус очевиден, о кожаном поясе с костяной пряжкой этого сказать нельзя. Поэтому данный аксессуар вряд ли был частью «пасхальной одежды» (*“vestimenta paschalia”*), завещанной Арелатским епископом своему преемнику²¹.

Слоновая кость – материал на Западе дорогой и недоступный для массового производства изделий из него. Наряду с широким кожаным поясом, довольно крупная костяная пряжка в позднеантичном мире служила показателем очень высокого социального статуса владельца. В гардеробе епископа, который поддерживал репутацию аскета и подтвердил ее в своем «Завещании», нахождение столь дорогой, но не имеющей литургического значения вещи можно попытаться объяснить несколькими причинами. К сожалению, в настоящий момент нельзя установить, использовалась ли пряжка в качестве реликвария. Однако «Житие» и две с лишним сотни проповедей Цезария способны дать, скорее, отрицательный ответ. Арелатский епископ совершенно спокойно относился к культуре реликвий и мощей: не запрещал, но и не поощрял его. Насколько можно судить, все собственные религиозные переживания епископа, а также его наставления пастве были связаны исключительно с размышлениями над Писанием и с молитвенной практикой.

Не подпадает арльский аворий и под категорию евлогий – мемориальных предметов, приносившихся паломниками из святых мест. Во-первых, в самом Иерусалиме не было найдено ни одной подобной пряжки из слоновой кости, которая могла бы свидетельствовать

²¹ Testamentum. 14.

о продаже там таких предметов в качестве сувениров. Во-вторых, в восточной части бывшей империи вообще неизвестны пряжки с такими подвижными прямоугольными петлями. В-третьих, происходившие непосредственно из Палестины евлогии – ампулы и пиксиды – запечатлевали Гроб Господень не как двухъярусное здание, а как киворий – легкую арочную конструкцию со ступенчатым подиумом и витыми колоннами.

Итак, дорогой пояс вряд ли мог быть предметом личного благочестия. Вышитая хризма, резная миниатюра пряжки и, видимо, способ застегивания ремня на манер «галстучного узла» [Pégin 2018, p. 727] указывают на то, что пояс ничем не закрывался и был доступен для всеобщего обозрения. В той семантической системе, которую представляла собой одежда епископа – как публичной персоны и носителя духовной власти, – подобный пояс мог занимать важное место. Несмотря на подчеркнuto монашеский образ жизни, деятельность Цезария выходила далеко за пределы ритуальных контекстов. Многообразные формы социального призрения, отстаивание прав Арелатской кафедры перед лицом церковных и светских иерархов, устройство монастырей, проведение церковных соборов в различных южногалльских городах – все это требовало от епископа активной позиции. Это не только фигура речи: Цезарий постоянно путешествовал по диоцезу²² – как в целях исполнения пастырских обязанностей и проверки состояния приходов, так и для подтверждения (а часто и утверждения) своих епископских прав на территорию. Хотя бы раз в год он старался побывать в самых отдаленных уголках диоцеза, границы которого служили предметом пререканий с другими южногалльскими епископами.

Все эти пунктиром обозначенные ситуации предполагали репрезентацию властных полномочий. Одежда и аксессуары, будучи ее средствами, задействовали понятную современникам, но с трудом реконструируемую теперь игру смыслов. В таких контекстах пояс одновременно мог указывать на духовную власть епископа и на ортодоксальность его веры. Конечно, при этом нужно предполагать способность хотя бы части зрителей не просто видеть драгоценную вещь, но и «считывать» заложенные в ней смыслы. Символический язык пояса, прежде всего, свидетельствовал о его владельце как человеке глубоко религиозном. В вышивке на ремне, в сюжете и орнаменте авория сказано о самом существенном в жизни Церкви – Христе: Смерть Спасителя (крест) дает каждому

²² Vita I. 5, 39–41, 43, 47, 49–51; II. 2–4, 10–16, 18, 20–22, 25, 27, 29, 30, 39–42; *Césaire d'Arles. Sermons au peuple 6.1 / Trad., introd., notes, index par M.-J. Delage*. P.: Éditions du Cerf, 1971. (Sources Chrétiennes, 175)

истинному члену Его Церкви (А и ω, виноградная лоза) надежду (якорь) на Воскресение в вечную жизнь (собственно композиция «Анастасис»).

Разумеется, имевший репутацию строгого аскета епископ не мог напрямую выступать заказчиком кожаного пояса с аворием. Скорее всего, вещь была подарком. Следует учесть, что дары в позднеантичном мире – не просто знаки внимания. *Ars donandi*, искусство принятия даров и обмена ими, было сродни дипломатии. Цезарий, демонстрируя желание довольствоваться малым, даже в начале своей карьеры мог весьма вольно распоряжаться дорогими дарами. Все сколько-нибудь ценное он тут же употреблял на дела милосердия: неважно, выступали донаторами зажиточные арлезианцы²³ или даже сам король Теодорих Великий²⁴. Если пояс действительно принадлежал Цезарию, то его бережное отношение к такой вещи могло указывать на то, что дарителем выступал кто-то из близкого круга почитателей: на языке *ars donandi* такая вещь не могла означать покровительства со стороны дарителя или ожидания ответной лояльности епископа и его поддержки в каких-то мирских вопросах.

«Бургундский» тип пряжки мог бы указывать, например, на уже упоминавшихся королей Сигизмунда и Гундобада. Но обстоятельства их контактов с Цезарием неясны, вряд ли вообще они были лично знакомы с ним. К тому же, как уже отмечалось, «бургундский» шарнир и форма пряжки сочетаются с вполне «римскими» композицией и орнаментом. Наконец, вышитая хризма, скорее, указывает на южногалльское происхождение. Не берясь с уверенностью утверждать, что кожаная часть и костяная пряжка изначально были задуманы как единое целое, мы все же рискуем предположить, что мастеров не стоит искать далеко от Арелата. Этот крупный город во времена Цезария был экономическим и политическим центром южной Галлии, за обладание которым постоянно вели борьбу правители различных варварских государств. С 392 г., когда префект Галлий перенес сюда из Трира свою резиденцию, Арелат постепенно становился «маленьким галльским Римом»²⁵, в том числе и с точки зрения производства товаров «престижного потребления». В городе, расположенном на границе между

²³ Vita I. 32; *Caesarius Arelatensis Regula virginum* 45, 55 // Césaire d'Arles. *Oeuvres monastiques* / Trad. et introd. par J. Courreau et A. de Vogüé. P., 1988. Vol. I. (Sources Chrétiennes, 345)

²⁴ Vita I. 37–38.

²⁵ *Авсоний*. Перечень знаменитых городов / Пер. Б.И. Ярхо // *Авсоний*. Стихотворения / Под ред. М.Л. Гаспарова. М.: Наука, 1993. С. 230.

мирами остготов, вестготов, франков, бургундов, галло-римлян и наводненным купцами и ремесленниками из различных уголков Средиземноморья, даже в смутные времена начала VI в. вполне могли найти мастера, способные изготовить такую вещь.

Даритель кожаного ремня с пряжкой явно должен был не только располагать соответствующими средствами для оплаты труда ремесленников, но и знать толк в «статусных» вещах, а также понимать глубину заложенного в художественном оформлении смысла. Как представляется, больше всего на эту роль подходит патриций Петр Марцеллин Феликс Либерий (ок. 465 – ок. 554)²⁶ – глава воссозданной в Галлии Теодорихом Великим преторианской префектуры (с 510 или 511 г.). В течение своей долгой жизни находясь на службе у нескольких правителей, Либерий проявил себя как незаурядный государственный и военный деятель. При этом он был человеком высокой культуры, состоящим в переписке с такими видными интеллектуалами того времени, как Авит Вьеннский, Эннодий и Кассиодор. О довольно тесных отношениях между высокопоставленным чиновником и епископом говорят несколько фактов. Именно Цезарий был приглашен Либерием для освящения построенной на средства префекта базилики в Аравсионе (Оранже)²⁷. Город недавно был присоединен к остготскому государству и не находился в сфере юрисдикции Арелатской кафедры. Скорее всего, именно при содействии Либерия Цезарий в качестве папского викария провел в этом городе в 529 г. церковный собор, положивший (на некоторое время) конец богословским спорам о свободной воле и ставший символической вершиной в карьере епископа. Неслучайно Либерий первым из светских лиц поставил свою подпись под решениями собора²⁸. Видимо, префект взаимодействовал с епископом не только из политических соображений. О личной симпатии сообщает «Житие»: однажды, будучи смертельно ранен в вооруженной стычке с вестготами, Либерий позвал для последнего причастия именно Цезария, и епископ чудесным образом исцелил его²⁹. В другой раз Цезарий исцелил жену Либерия – Агрецию – от давней болезни³⁰.

Пояс с пряжкой мог быть подарен Либерием в благодарность за исцеление. Такой подарок, подчеркивая высокий статус полу-

²⁶ O'Donnell J.J. Liberius the Patrician // *Traditio*. 1981. No. 37. P. 31–72.

²⁷ Concilium Arausicanum a. 529. Praefatio // *Monumenta Germaniae Historica. Conc. T. I.*

²⁸ *Ibid.* I. P. 53.

²⁹ *Vita II.* 10–12.

³⁰ *Vita II.* 13.

чателя, в то же время как нельзя лучше соответствовал бы тому, что известно о личной религиозности Цезария. Нарративные источники ничего не сообщают о глубоких впечатлениях епископа от встречи с какой-нибудь святыней или о святом, которого он считал бы своим личным патроном. Зато о молитве, чтении Писания, размышлении над хранящимися в памяти многочисленными библейскими отрывками они свидетельствуют постоянно. В монашеской традиции, к которой Цезарий приобщился еще в юности, пояс – это символ смирения плоти и духовной трезвости.

Скорее всего, пояс не фигурирует в «Завещании» Цезария, поскольку стал частью погребального одеяния епископа. По крайней мере, это предположение не противоречит раннесредневековой галльской практике хоронить служителей Церкви в подобных поясах [Martin 1979; Martin 1988]. То, что пояс с пряжкой не просто дошел до наших дней, но и хорошо сохранился, можно считать результатом исторической случайности. Тело епископа Цезария покоилось в основанной им монастырской базилике до IX в. В 883 г., после разграбления Арля норманнами и сарацинами, епископ Ростанг разделил вещи и останки Цезария и поместил их в разные церкви. Вещи, сложенные в четыре коробки, долгое время хранились за алтарем церкви Сен-Блез монастыря св. Цезария. Во время Французской революции 1789–1791 гг. монастырь был разрушен, но коробки с реликвиями удалось вынести. Позже они были помещены в церковь Богородицы (Eglise Notre-Dame-de-la-Major) в Арле³¹. Таким образом, наряду с остатками одежды, обуви и посохом, пояс с пряжкой мог быть почитаемой контактной реликвией – вещью, которой святой пользовался при жизни и которая соприкасались с его телом после смерти.

Итак, при невозможности опереться в своих суждениях об аутентичности вещи на нарративные источники и результаты естественно-научных исследований, мы все же считаем возможным отнести экспонат из Музея античного Арля не только ко времени жизни епископа Цезария, но и рассматривать последнего в качестве наиболее вероятного обладателя этой вещи. О хронологической и территориальной привязке к Южной Галлии говорят прежде всего графические особенности вышитой хризмы. Хотя форма пряжки и способ крепления подвижного кольца относятся к типу «бургундских», композиция и орнамент – это пример семантической трансформации античной иконографии. Арелат – как галло-римский по преимуществу город, крупный центр ремесла и средиземноморской

³¹ *Benoit F.* La tombe de saint Césaire d'Arles et sa restauration en 883 // *Bulletin Monumental.* 1935. Vol. 94. No. 2. P. 137–143.

торговли – вполне мог быть тем местом, где была изготовлена эта вещь. Довольно широкий кожаный пояс с костяной пряжкой, будучи показателем высокого статуса своего носителя и вещью дорогостоящей, мог оказаться в гардеробе аскета Цезария в качестве подарка. Во всяком случае, обстоятельства жизни Арелатского епископа вполне допускают вероятность этого.

Благодарности

Выражаю признательность за ценные замечания, высказанные в ходе подготовки статьи, кандидату исторических наук С.Н. Гуковой и доктору исторических наук А.А. Паламарчук.

Acknowledgements

I express my gratitude for the valuable comments made during the preparation of the article to S.N. Gukova and A.A. Palamarchuk.

Литература

- Адамова 2019 – *Адамова Т.В.* История богослужебного облачения на основании анализа памятников изобразительного искусства // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного института. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2019. Вып. 35. С. 9–32.
- Гукова 2015 – *Гукова С.Н.* Спас Недреманное око: к иконографии и содержанию образа // *Spicilegium Byzantino-Rossicum: Сборник статей к 80-летию И.П. Медведева* / Под ред. Л.А. Герд. М.; СПб.: Индрик, 2015. С. 131–154.
- Gaillard de Sémainville 2008 – *Gaillard de Sémainville H.* À propos de plaques-boucles mérovingiennes à motif chrétien // *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*. 2008. No. 12 [Электронный ресурс]. URL: <http://journals.openedition.org/cem/6752> (дата обращения 30.01.2021).
- Martin 1979 – *Martin M.* Die Romanen // *Ur- und frühgeschichtliche Archäologie der Schweiz*. Bd. 6. Basel: Schweizerische Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte, 1979. S. 11–20.
- Martin 1988 – *Martin M.* Bemerkungen zur frühmittelalterlichen Knochenschnalle eines Klerikergrabes der St. Veranakirche von Zurzach (Kt. Aargau) // *Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte*. 1988. No. 71. S. 161–177.
- Martin 2001 – *Martin M.* Frühmittelalterliche Reliquiarschnallen // *Sein und Sinn, Burg und Mensch*. St. Pölten: Niederösterreichische Landesausstellung, 2001. S. 360–365.

- Qutiérrez Cuenca, Hierro Gárate 2007 – *Qutiérrez Cuenca E., Hierro Gárate J.Á.* Nuevas perspectivas para la reconstrucción histórica del tránsito entre la Antigüedad y la Alta Edad Media en Cantabria: la necrópolis de Santa María de Hito // Nivel cero: revista del grupo arqueológico Attica. 2007. No. 11. P. 97–116.
- Qutiérrez Cuenca, Hierro Gárate 2015 – *Qutiérrez Cuenca E., Hierro Gárate J.Á.* ¿Gato burgundio por liebre omeya? [Электронный ресурс]. URL: <http://mauranus.blogspot.com/2015/01/gato-burgundio-por-liebre-omeya.html> (дата обращения 11.02.2021).
- Schulze-Dörrlamm 2009 – *Schulze-Dörrlamm M.* Byzantinische Gürtelschnallen und Gürtelbeschläge im Römisch-Germanischen Zentralmuseum, Teil II. Die Schnallen mit Scharnierbeschläg und die Schnallen mit angegossenem Riemendurchzug des 7. bis 10. Jahrhunderts. Mainz: Verlag des RömischGermanischen Zentralmuzeums, 2009. 408 S.

References

- Adamova, T.V. (2019), “The history of liturgical vestments based on the analysis of monuments of fine art”, *St. Tikhon’s University Review, Series V: Issues of History and Theory of Christian Art*, vol. 35, pp. 9–32.
- Gaillard de Sémainville, H. (2008), “À propos de plaques-boucles mérovingiennes à motif chrétien”, *Bulletin du centre d’études médiévales d’Auxerre*, no. 12, available at: <http://journals.openedition.org/cem/6752> (Accessed 30 Jan. 2021).
- Gukova, S.N. (2015), “The Sautoir of the Unsleping Eye. On the iconography and content of the image”, in Gerd, L.A. (ed.), *Spicilegium Byzantino-Rossicum. Sbornik statey k 80-letiyu I.P. Medvedeva* [Collection of articles for the 80th anniversary of I.P. Medvedev], Indrik, Moscow, Saint Petersburg, Russia, pp. 131–154.
- Martin, M. (1979), Die Romanen, in Drack, W. (ed.), *Ur- und frühgeschichtliche Archäologie der Schweiz*, vol. 6, Schweizerische Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte, Basel, Switzerland, ss. 11–20.
- Martin, M. (1988), “Bemerkungen zur frühmittelalterlichen Knochenschnalle eines Klerikergrabes der St. Verenikirche von Zurzach (Kt. Aargau)”, *Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Ur- und Frühgeschichte*, no. 71, ss. 161–177.
- Martin, M. (2001), “Frühmittelalterliche Reliquiarschnallen”, in Daim, F. and Kühnreiter, T. (ed.), *Sein und Sinn, Burg und Mensch. Niederösterreichische Landesausstellung*, St. Pölten, Austria, ss. 360–365.
- Qutiérrez Cuenca, E. and Hierro Gárate, J.Á. (2007), “Nuevas perspectivas para la reconstrucción histórica del tránsito entre la Antigüedad y la Alta Edad Media en Cantabria: la necrópolis de Santa María de Hito”, *Nivel cero: revista del grupo arqueológico Attica*, no. 11, pp. 97–116.
- Qutiérrez Cuenca, E. and Hierro Gárate, J.Á. (2015), “¿Gato burgundio por liebre omeya?”, available at: <http://mauranus.blogspot.com/2015/01/gato-burgundio-por-liebre-omeya.html> (Accessed 11 Feb. 2021).

Schulze-Dörrlamm, M., (2009), *Byzantinische Gürtelschnallen und Gürtelbeschläge im Römisch Germanischen Zentralmuseum. Teil II: Die Schnallen mit Scharnierbeschläg und die Schnallen mit Angegossenem Riemendurchzug des 7. bis 10. Jahrhunderts*, Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, Mainz, Germany.

Информация об авторе

Дарья М. Омельченко, кандидат исторических наук, Санкт-Петербургского институт истории РАН, Санкт-Петербург, Россия; Россия, 197110, Санкт-Петербург, ул. Петрозаводская, д. 7; dorothy_om@mail.ru

Information about the author

Darya M. Omelchenko, Cand. of Sci (History), St. Petersburg Institute of History, Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia; bld. 7, Petrozavodskaya St., Saint Petersburg, Russia, 197110; dorothy_om@mail.ru

От моральной паники
к социальному институту и обратно:
вера в колдовство в истории человечества

Ольга Б. Христофорова

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

Аннотация. В статье вера в колдовство в современном мире рассматривается в рамках этнологического и структурно-функционального подходов, концепций «моральной паники» и «образа ограниченного блага». Автор анализирует этнологические основы и социальные функции веры в колдовство и показывает, что идея колдовства оказывается функцией от социальных отношений, коммуникативных потребностей и творческих способностей (можно сказать, побочным эффектом этих общечеловеческих потребностей и способностей). В статье последовательно демонстрируется, как в сообществах охотников-собирателей и ранних земледельцев вера в колдовство и соответствующие ей практики становятся важным когнитивным инструментом и механизмом социальной регуляции и как с ростом и усложнением общества эти идеи и практики превращаются в симптом социального расстройства, когда преследованиям начинают подвергаться целые группы демонизируемых соплеменников. Автор показывает, что вера в колдовство, сохраняющаяся в латентном виде в коллективных общественных представлениях, усиливается в ситуациях социальных потрясений, экономических кризисов и преследования предполагаемых колдунов могут возобновиться и в наши дни. Современные кейсы из Уганды, Танзании, Кении и России демонстрируют такое положение дел.

Ключевые слова: колдовство, мифология, охота на ведьм, моральная паника, образ ограниченного блага

Для цитирования: Христофорова О.Б. От моральной паники к социальному институту и обратно: вера в колдовство в истории человечества // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 5. С. 31–53. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-5-31-53

From moral panic to social institution and back again. Witchcraft beliefs in human history

Olga B. Khristoforova

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

Abstract. In the paper, witchcraft beliefs in the modern world are considered within the framework of the ethological and structural-functional approaches, the concepts of “moral panic” and “the image of a limited good”. The author analyzes the ethological foundations and social functions of witchcraft beliefs and demonstrates that the idea of witchcraft turns out to be a function of social relations, communication needs and creative abilities (one might say, a side effect of those universal human needs and abilities). The article consistently demonstrates how, in the hunter-gatherer and early farming communities, witchcraft beliefs and related practices become an important cognitive tool and mechanism of social regulation, and how, as society grows and becomes more complex, those ideas and practices become a symptom of social distress (when persecution begins and whole groups of demonized fellow-countrymen begin to be persecuted). The author shows that the witchcraft belief, which remaining latent in collective consciousness, are getting stronger in situations of social upheaval and economic crises, and the persecution of alleged witches may resume today. Up-to-day cases from Uganda, Tanzania, Kenya and Russia demonstrate such state of affairs.

Keywords: witchcraft, mythology, witch hunt, moral panic, the image of a limited good

For citation: Khristoforova, O.B. (2021), “From moral panic to social institution and back again. Witchcraft beliefs in human history”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 5, pp. 31–53, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-5-31-53

В сентябре 2017 г. в Интернете прошла волна публикаций о человеческих жертвоприношениях в Уганде. Их якобы совершали колдуньи, чтобы вызвать дождь: сильнейшая за последние полвека засуха в Восточной Африке грозила голодом более чем полутора миллионам жителей страны. Как сообщает ресурс USA Today, первым опубликовавший эту информацию, в г. Катаби, пригороде столицы, по подозрению в совершении более 20 ритуальных убийств с мая по сентябрь 2017 г. были арестованы 44 человека. «Эти убийства были ритуальными жертвоприношениями, – заявил генерал-инспектор полиции Уганды Кейл Кайихура. – Мы прилагаем все усилия, чтобы арестовать оставшихся подозреваемых и искоренить эту практику». Глава полицейского управления по борьбе с человеческими жертво-

приношениями и торговлей людьми Мозес Бинога заявил, что в течение 2016 г. колдуны принесли в жертву семь детей, в 2015 г. – семь детей и шесть взрослых. При этом местные жители полагают, что число жертв ритуальных убийств может быть гораздо большим. Возникшая в Уганде моральная паника заставляет взрослых не отпускать детей одних на улицу, сопровождать их в школу. Этот страх негативно повлиял на практики народной медицины: в Уганде зарегистрировано 650 тыс. традиционных медиков и около 3 млн незарегистрированных лекарей. Местные жители полагают, что колдуны прячутся среди них, и требуют арестовать всех народных целителей¹.

В Танзании за три года до описываемых событий местные жители не ограничились пассивными методами – по подозрению в колдовстве несколько человек были убиты: разъяренные жители деревни Муруфити в Танзании напали с мачете на семерых односельчан, подозреваемых в колдовстве, которых затем сожгли заживо, – сообщает Mail Online, интернет-ресурс британского издания Daily Mail. Полиция задержала 23 человека, в том числе местного лидера, также участвовавшего в расправе. Всем им предъявлено обвинение в предумышленном убийстве. Вера в колдовство и черную магию остается достаточно сильной в Танзании, сообщает Mail Online. Местные жители считают, что причина любых несчастий, от бесплодия и бедности до проблем в бизнесе, – колдовство. По данным местных правозащитников, с 2005 по 2011 г. по подозрению в колдовстве были убиты около 3 тыс. человек (и это только документированные случаи), в основном пожилые женщины. В местном фольклоре одна из черт, выдающих колдуна, – красные белки глаз, и пожилые женщины становятся центральным объектом нападков потому, что их глаза часто краснеют от специфического дыма очагов: в бедных деревнях в качестве топлива используют навоз².

¹Witch doctors sacrificing children in this drought-stricken African country [Электронный ресурс] // USA Today 26.09.2017. URL: <https://www.usatoday.com/story/news/world/2017/09/26/witch-doctors-sacrificing-children-drought-stricken-african-country-uganda/703756001/> (дата обращения 28.02.2021). Это сообщение было затем размещено на десятках англо-русскоязычных сайтов.

²Seven people accused of witchcraft hacked with machetes and burned to death by mob of villagers in Tanzania [Электронный ресурс] // Mail Online. 11.10.2014. URL: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2789349/seven-people-accused-witchcraft-hacked-machetes-burned-death-mob-villagers-tanzania.html> (дата обращения 28.02.2021). Эта новость была повторена на многих российских и зарубежных интернет-ресурсах (The Mirror, Lenta.ru и др.).

В соседней с Танзанией Кении столь же острая ситуация: так, в одной из деревень в мае 2008 г. по обвинению в колдовстве были сожжены сразу 11 пожилых людей, 8 женщин и 3 мужчин. Их односельчане уверяли полицию, что имеется неопровержимое доказательство вины убитых – в местной школе была найдена тетрадь с «протоколом заседания» колдунов, в котором назывались имена следующих жертв³. Примеры можно множить – о похожих происшествиях сообщают корреспонденты из других стран Африки, Южной и Юго-Восточной Азии. Так, в Северной провинции ЮАР с 1985 по 1995 г. по подозрению в колдовстве были убиты 389 человек [Niehaus 2001, p. 1]; в Индонезии только за три месяца 1999 г. около 120 предполагаемых колдунов были растерзаны толпой [Siegel 2006].

Публикация подобной информации на сайтах американских и европейских (в том числе российских) новостных агентств не вызывает моральных паник – слишком далекими и экзотичными кажутся западному читателю эти идеи и связанные с ними страхи. Вместо этого поднимается шквал негодования – в комментариях говорится, как чудовищны эти преступления против человечности и что в XXI в. вера в магию и колдовство немыслима. Однако, как с известной долей пессимизма писал еще в 1870 г. британский антрополог Эдуард Тайлор, «тот, кто воображает, что поскольку ныне веры в колдовство нет, то она исчезла навсегда, без всякой пользы читал историю» [Тайлор 1989, с. 50].

Действительно, моральные паники, связанные с верой в колдовство, встречаются гораздо чаще, чем об этом становится известным мировому сообществу. Они известны не только в Африке и Азии, но и в Европе (причем не только в Новое время, но и в наши дни), и на локальном уровне помнятся достаточно долго. Так, несколько лет назад в одном российском селе нам довелось записывать рассказы о местном колдуне, ныне покойном Георгии Ж. Его боялись соседи, страдавшие, по их словам, от его колдовства. Но пока речь шла о частных подозрениях и обидах, все ограничивалось пассивными методами защиты (люди старались не общаться с предполагаемым колдуном, использовали обереги), и лишь когда жалобы приняли коллективный характер: стали болеть коровы в общем стаде – соседи угрозами заставили Георгия переехать в другую часть села; это было в 1980-е гг.

³“Witches” burnt to death in Kenya [Электронный ресурс] // BBC News. 21.05.2008. URL: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/7413268.stm> (дата обращения 28.02.2021).

Этологические основы веры в колдовство

Понятие «моральная паника» (*moral panic*) стало рабочим термином в социологических и антропологических исследованиях начиная с работ Маршалла Маклюэна [McLuhan 1964], Джока Янга [Young 1971] и Стэнли Коэна [Cohen 1972]. Вера в колдовство – классический случай моральной паники: признается наличие угрозы для ценностей и самого существования сообщества, возникает паника; находится источник этой угрозы – группа определенным образом маркируемых (демонизируемых) индивидов из числа соплеменников, паника нарастает; формируется реакция на угрозу, достаточно жесткая (заметим, что реакция видится непропорциональной угрозе – как это в целом характерно для моральных паник – только с внешней, а не с внутренней точки зрения, поскольку воображаемой / несущественной угроза представляется лишь стороннему взгляду), опасность нейтрализуется, паника спадает (см. [Cohen 1972; Ven-Yehuda, Goode 1994]).

Моральные паники, вызванные верой в колдунов – особых людей, якобы способных причинять физический вред мистическим способом, – вероятно, одни из наиболее древних. Судя по историческим данным и этнографическим параллелям, эта вера была уже у палеолитических охотников-собирателей. Мы не можем определенно сказать, могла ли эта вера, как и в целом начатки религиозности, появиться в своих ранних формах у предков современных людей. Однако, безусловно, что для оформления эмоций страха и враждебности по модели демонизации контрагента была необходима способность к семиотическому удвоению реальности. Следовательно, веру в колдунов сопровождали достаточно развитая речь и те феномены, которые принято называть «ранними формами религии».

Джордж Мёрдок, основатель школы кросс-культурных исследований, в ходе специального изучения вернакулярных теорий болезней обнаружил, что представления о колдовстве и ведовстве имеют почти универсальное распространение. Они существуют на всех континентах, в 122 из 139 обществ, по которым имелись на момент его анализа этнографические данные, причем считаются основной причиной болезней и несчастий в 37 обществах. Колдовство – вторая по значимости, после агрессии духов, теория происхождения болезней [Murdock 1980, p. 21–22, 52].

По мнению Мёрдока, представления о колдунах и ведьмах как «внутренних врагах» универсальны потому, что являются проекцией агрессивных чувств – но таких, которые невозможно выразить непосредственно, поскольку речь идет об одном из членов

группы и для агрессии нет внешнего повода [Murdock 1980, p. 61]. Чтобы такую агрессию можно было проявить, нужно либо найти повод, либо «своего» сделать «чужим» – «остранить», обнаружить в его внешности, поведении, мыслях и чувствах что-то такое, что позволит не признавать его «своим» и даст возможность обвинить в случившемся несчастье. Колдуном человека в восприятии окружающих делают, во-первых, соответствие некоторому принятому набору внешних признаков, поведенческих особенностей, эмоциональных реакций (физические и психические особенности, определенные черты характера – скрытность, избегание общения и т. п., а также приписываемые негативные социальные чувства – зависть, ревность, злоба).

На вопрос «Почему столь схожи и почти универсально распространены представления о колдовстве?» дает ответ и эволюционная психология. Возможно, речь здесь идет о наследуемых моделях восприятия и реагирования. Среди врожденных способностей у человека есть знания о себе подобных, об основах взаимодействия, об эмоциях и мимике, в том числе – способность опознавать невысказанные намерения и желания других людей. Видимо, эта способность «читать» истинные эмоции партнеров по общению повлияла на развитие «внутренних образов» других ([Briggs 1996, p. 341], ср. [Barkow 1992, p. 628; Бутовская 2004, с. 204–206]). Кроме того, агентные интерпретации событий – когда последние приписываются чьей-либо сознательной воле – стандартная стратегия человеческого разума; универсальная и, по-видимому, также врожденная, она легко приобретается в результате соответствующего сигнала и трудно подавляется [Atran 2002, p. 49–50]. Вера в колдовство усиливается в период индивидуальных и коллективных стрессов потому, что цена, которую люди платят за хорошие отношения, – подавление эмоций, что часто сочетается с расщеплением и проекцией. Этим сдерживается немедленное проявление агрессии, но дорогой ценой: невыраженная враждебность не исчезает, но обнаруживается, в соответствии с принятыми в данной традиции способами, в такой ситуации, когда количество бед увеличивается и превосходит адаптивные возможности отдельной личности и целого социума (недаром массовые моральные паники такого рода возникали и продолжают возникать в годы войн, голода, эпидемий). К тому же пик враждебности к врагу обычно порождает столь же иррациональные чувства доброжелательности по отношению к другим членам своего сообщества. Отсюда следует, что естественным поведением в случае острого или хронического стресса будет поиск врагов, внутренних или внешних (либо и тех, и

других): нормальные отношения среди большинства членов группы может поддержать лишь общее согласие по поводу источника проблем (см. [Briggs 1996, p. 341–342]). Робин Бриггс считает, что вера в колдунов может хотя бы в некоторой степени быть объяснена как побочный продукт механизмов, с помощью которых мы ориентируемся в социальном мире. «Антенны наших инстинктов, высоко чувствительные к едва различимым закодированным сообщениям, быстро выявляют возможный антагонизм или обман со стороны других. В связи с этим проекция наших собственных чувств на других – это часть постоянного процесса, при помощи которого мы стараемся оценить отношения» [Briggs 1996, p. 342].

Как источник моральной паники может стать инструментом стабилизации?

Человек, очевидно, довольно рано применил идею колдовства – как и многие другие «природные» феномены в себе самом и вокруг себя – на пользу обществу. Негативные чувства, эти естественные следствия жизни в группе, из оснований для моральных паник стали когнитивным инструментом и механизмом социальной стабилизации. Как это произошло, мы можем оценить исходя из функций, которые представления о колдовстве и связанные с ними практики выполняли в этнографически исследованных группах. Итак, зачем социуму колдуны?

Вера в колдунов оказывается важным способом объяснения несчастий в обществах, не приемлющих идею случайной причинности. По мнению Эванса-Причарда, для азанде (африканского народа, среди которого он проводил полевую работу) идея колдовства – способ объяснить несчастья и найти средства борьбы с ними⁴. Колдовство в восприятии азанде не противоречит естественному ходу вещей, но добавляет к нему некий сопутствующий фактор, делающий рядовые события (которые в норме должны быть благоприятными для человека) несчастливыми. Идея колдовства, выявляя этот внешний фактор, позволяет ответить не на вопрос «Как случилось несчастье?» (здесь ответы азанде и европейца, подразумевающие естественную причинность, совпали бы), а на другой вопрос – «Почему?»: почему происшествие случилось с этим человеком, а не с каким-то другим; почему именно в этот момент и в этом месте? Идея колдовства помогает азанде иметь дело

⁴ *Evans-Pritchard E.E. Witchcraft, oracles and magic among the Azande.* Oxford: Clarendon Press, 1937.

с несчастьями и их последствиями таким образом: с ее помощью можно включить в социальный контекст любые беды, в особенности те из них, связь которых с человеческими взаимоотношениями неочевидна и к которым поэтому (в отличие от, скажем, кражи или убийства) трудно приложить понятие социальной ответственности. Такими несчастьями могут быть, к примеру, рухнувший амбар, лопнувшие при обжиге горшки, убийство человека слоном и другие, скорее, «природные» происшествия. Изымая подобные несчастья из сферы действия слепого случая, делая их «социальными фактами», продуктами межличностных отношений и свойственных им негативных эмоций, идея колдовства позволяет найти виновного среди окружающих людей и призвать его к ответственности. Таким образом, концепция колдовства у азанде не только помогает объяснить необъяснимое и тем самым снять психологическое напряжение, но и, осуждая злых, завистливых и скупых людей (считается, что именно они и занимаются вредоносным колдовством – к этому их побуждают дурные чувства), имеет прямое отношение к морали и утверждению культурных ценностей [Эванс-Причард 1994, с. 30–83].

Такое рассмотрение веры в колдовство – как специфического института, обеспечивающего стабильность социальных структур – характерно для британского структурного функционализма (в частности, Манчестерской школы) и для культурной антропологии США (например, Клайда Клакхона). Фокусируясь главным образом на моделях обвинения в колдовстве, исследователи рассматривали этот феномен с точки зрения его социальных функций, которые понимались как общие закономерности, мало зависимые от локальных контекстов. Среди таких функций выделялась прежде всего регулятивная роль веры в колдовство, ее положительное влияние на поддержание социального равновесия, морали и традиционной системы ценностей в малых группах. Вкратце эта логика «гомеостаза» сводится к следующему: страх колдовства заставлял людей соблюдать правила общения, не переступать установленных социальных границ, никого не злить, не красть и не скупиться, не завидовать и не хвалиться и т. п. Страх быть обвиненным в колдовстве играл такую же роль, держа потенциальных нарушителей порядка под контролем и подавляя асоциальные чувства и желания. «Обвинения в колдовстве – это, несомненно, угроза, которую социальная организация навахо использует, чтобы держать под контролем всех “возмутителей”, всех индивидов, угрожающих разрушить мирное функционирование сообщества», – писал Клакхон, демонстрируя на примерах, как страх колдовства прекращает мятежи, заставляет выполнять долг по отношению к старикам, поддерживает власть

лидера и сдерживает потенциально разрушительную сексуальную активность⁵.

Однако не все антропологи-функционалисты разделяли понимание колдовства как статичного социального института с четким набором функций, некоторые исследователи подчеркивали его динамический характер. Так, британский африканист Макс Марвик полагал, что вера в колдовство – это показатель социальной напряженности, она представляет собой не столько часть стабильных социальных структур, сколько инструмент изменений, играющий важную роль в возникновении и развитии конфликтов [Marwick 1964]. По его концепции, получившей название «катартической», обвинения в колдовстве предоставляют членам небольших коллективов возможность прекратить отношения, ставшие невыносимыми, а наказания предполагаемых колдунов элиминируют источник общественной тревоги. Вера в колдовство действует как механизм снятия социального напряжения и может быть использована (и рассмотрена исследователем) как политический инструмент. Как писал Марвик, «вера в колдовство социальна, т. е. она существует вместе с людьми в том активном процессе, что мы зовем обществом, чтобы предоставлять средство для выражения напряженности социальных отношений. Иногда с ее помощью ослабляется напряжение, иногда прекращаются отношения, когда те становятся чрезмерными и невыносимыми, но из-за своей тесноты и эмоциональной вовлеченности не могут быть прекращены при помощи медленного процесса “прекращения контракта”» ([Marwick 1964], ср. также [Marwick 1965; Marwick 1967]).

От охотников-сборителей к земледельцам

Вера в колдовство – характерная черта социальной жизни малых групп, причем, как показывают данные Мёрдока, в меньшей степени она распространена среди скотоводов и охотников-сборителей, в большей – среди земледельцев. Какое сообщество может считаться малым? Исследователи определяют его численность по-разному, в среднем – до тысячи членов, однако основное все же не численность, а принципы организации, среди которых – наличие внешне наблюдаемых и внутренне осознаваемых границ, общность занятий и мировоззрения, самообеспечение, а также стабильная социальная структура, соблюдение принципа общения «лицом к лицу» и отсутствие анонимности.

⁵ Kluckhohn C. Navaho witchcraft. Boston: Beacon Press, 1944. P. 112.

Есть два типа малых социумов, где вера в колдовство отсутствовала или встречалась редко. Во-первых, это сообщества с низким уровнем социальной организации (например, бушмены Южной Африки, хадза Восточной и пигмеи Центральной Африки). В них люди жили малыми родственными группами на больших пространствах, контакты между группами были редки и нерегулярны, поэтому там почти не было соперничества; мифология в таких обществах относительно бедна, в ней, как правило, не встречаются вредоносные антропоморфные существа. Во-вторых, это сообщества, где соперничество упорядочено хорошо организованной системой социальных ролей (например, у нуэр и динка Судана). В тех же обществах, где социальные отношения интенсивные, но при этом плохо урегулированные, а социальные роли недостаточно определены (например, у австралийских аборигенов или ануак, живущих в том же Судане), велика вероятность обнаружить представления о колдовстве.

Однако в большей степени, чем у охотников-собирателей, живущих небольшими коллективами и ведущих полукочевой образ жизни, вера в колдовство развита у земледельцев: община, состоящая не только из кровных родственников и свойственников, оседлый образ жизни, постоянный тяжелый труд – вот та среда, в которой канализация внутригрупповой агрессии пошла по пути упрочения образов «внутренних врагов».

Американский исследователь Джордж Фостер, в 1950-е гг. проводивший полевую работу среди мексиканских крестьян, пришел к выводу, что основная причина, по которой представления о колдовстве широко распространены в сообществах оседлых земледельцев, – экономические условия существования. Его авторству принадлежит концепция «образа ограниченного блага» (*image of limited good*) [Foster 1960–1961; Foster 1965; Foster 1967] (русский перевод статьи 1965 г. см. [Фостер 2020]), суть которой в следующем: разные сферы жизни сельских сообществ (экономические стратегии, социальные взаимодействия, представления о здоровье и болезнях, концепты дружбы и любви, языковые клише и фольклорные сюжеты) свидетельствуют о том, что крестьяне понимают свой мир – природный, экономический, социальный – как закрытое пространство, в котором все желаемые ценности (земля, богатство, здоровье, любовь, честь, уважение, власть и т. д.) существуют в неизменном количестве, недостаточном, чтобы удовлетворить даже минимальные нужды всех членов сообщества. Фостер полагал, что основа такого взгляда – в особенностях земледельческого хозяйства: пригодной земли в перенаселенном регионе (каким и был район его полевых исследований) мало, ее можно делить

и перераспределять, но нельзя увеличить; техника примитивна, поэтому прибавление продукта за счет интенсификации труда также невозможно [Foster 1960–1961, p. 174–178, Foster 1965, p. 296; Foster 1967, p. 122–152]. Для наглядности Фостер использовал метафору пирога, который делят между всеми присутствующими: если кому-то одному достался кусочек побольше, то другому – соответственно меньше. Таким образом, если ресурсы ограничены, а система закрыта, то никто не может улучшить свою позицию кроме как за счет других; упрочение чьего-то положения – особенно экономического – воспринимается как угроза всему сообществу. По мнению исследователя, именно поэтому в крестьянской экономике успешный человек вызывает подозрения и враждебность, про него часто распространяют сплетни, ему предъявляют обвинения в колдовстве или, напротив, угрожают колдовством [Foster 1960–1961, p. 177]. Но это не просто деструктивные проявления вражды и зависти – с помощью этих средств сохраняется социальное равенство и одинаковый доступ к ресурсам. Как писал Фостер, «страх колдовства – одна из негативных санкций, держащая людей в одном ряду» [Foster 1967, p. 141].

Джордж Фостер считал, что образ ограниченного блага – основная когнитивная ориентация в крестьянских сообществах, но при этом он был далек от мысли, что она свойственна исключительно земледельцам – схожие идеи можно обнаружить и в урбанистической среде развивающихся обществ. Однако исследователь полагал, что его концепция может объяснить многие черты именно крестьянских сообществ, а в социумах более сложных налицо и более комплексная картина – там на поведение людей влияют и другие факторы [Foster 1965, p. 296, 311]. Но и современной городской среде в малых группах (расширенной семье, коммунальной квартире, офисе, компании друзей и т. п.) может процветать вера в колдунов. Для того чтобы межличностные конфликты в малых группах осмыслились в терминах колдовства, необходимо немного – авторитетные носители соответствующих представлений (это прежде всего магические специалисты, предлагающие модели объяснения несчастий и рецепты их преодоления, а также их бывшие и настоящие клиенты); для того чтобы индивидуальные подозрения превращались в общегрупповую убежденность и формировали репутацию «колдуна», нужны каналы распространения информации (слухи и сплетни); для того чтобы подобные коммуникативные стратегии стали сколько-нибудь заметным социальным институтом, необходима «санкция» культуры (будь то традиционная мифология или современная массовая культура). Тем не менее особенности индивидуальной и социальной психологии, возникшие на ранних

этапах развития человечества и обеспечивающие нужды малых социальных групп, теряют релевантность и функциональность в больших и сложных обществах.

Как социальный регулятор превратился в инструмент дезинтеграции?

В устойчиво функционирующем сообществе вера в колдовство представляет клапан для выхода ненависти и беспокойства, которые не могут быть выражены иным способом, но сам этот клапан надежно контролируется, так что частота и серьезность обвинений невелики. Но там, где социально-экономическая ситуация теряет стабильность, вера в колдовство усиливается и происходит эскалация обвинений. Они нередко приводят к массовому преследованию предполагаемых колдунов, якобы мешающих гармоничному существованию группы, как бы оно ни понималось (иногда колдунами считаются те, кто мешает прогрессу, как это было, например, в ЮАР в конце 1980-х гг., иногда наоборот – сторонники экономического прогресса, например фермеры в некоторых районах России в 1990-е гг.). Возможно, рост веры в колдовство в модернизирующихся обществах связан с изменением коммуникативной среды группы – пока община состоит из близких людей, в основном родственников, обвинения в колдовстве редки и не столь серьезны, но когда изменение экономической ситуации приводит к усилению миграций и в поселениях появляются новые жители, часто незнакомые с нормами поведения и обязательствами добрососедства, происходит эскалация обвинений; к этому же ведет повышение уровня экономической конкуренции. Так, причинами ведовской истерии в Европе начала Нового времени стали распад традиционных деревенских форм солидарности и развитие новых, индивидуальных форм хозяйства, что привело к серьезному конфликту между прежними нравственными нормами и новой этикой, к возвышению одних социальных слоев и потере статуса другими [Thomas 1970; Macfarlane 1970b]. В целом быстрые социальные изменения усиливают озабоченность общества идеями колдовства, и рост обвинений оказывается симптомом социального беспорядка и морального коллапса. Подобная ситуация, граничащая с массовым преследованием предполагаемых колдунов, была не только в Европе Нового времени, но и, например, в пореформенной России⁶, до сих

⁶ *Весин Л.* Народный самосуд над колдунами: К истории народных обычаев // Северный вестник. 1892. № 9. С. 57–79; *Левенстим А.А.* Суевение и уголовное право. 2-е изд. СПб.: Изд. Я.А. Канторовича, 1899. 176 с.

пор наблюдается она в некоторых странах Африки и Азии [Minnaar et al. 1998; Niehaus 2001].

Итак, картина, правдивая для небольших соседско-родственных коллективов охотников-собирателей и ранних земледельцев, не подходит для обществ более сложно устроенных. Так, европейские историки, в целом охотно заимствующие антропологические методы, почти единогласно утверждают, что вера в колдовство в Европе Средних веков и Нового времени не столько созидала и укрепляла, сколько разрушала и губила – и социальные отношения, и человеческие жизни [Macfarlane 1970a, p. 303; Midelfort 1972, p. 179–190; Klaniczay 1990, p. 151 и др.]. Безусловно, на уровне сельской общины колдовские представления и в Европе Нового времени продолжали играть свою роль – объясняли несчастья, снимали напряжение и поддерживали социальное равновесие [Thomas 1970, p. 66–67], но трансформация этого «базового колдовства» (*primary witchcraft*, термин Кристины Ларнер [Larner 1981]) в культуре элиты в совершенно новые идеи и проникновение их обратно в народную среду, уже затронутую социально-экономическим кризисом, породили ведовскую истерию и массовые преследования, которые нужно рассматривать скорее как социальную дисфункцию. Филипп Мейер образно говорил, что вера в колдовство в африканской деревне (особенно до появления колонизаторов, денег и миссионеров) подобна полностью прирученному виду животных, который нельзя сравнивать с «диким видом европейского типа»⁷.

Как вера в колдовство может быть и инструментом социального здоровья, и симптомом больного общества? Мэри Дуглас предложила такую схему: на первом уровне, в небольших сообществах, представления о колдовстве выступают как инструмент социальной стабилизации, на втором уровне – с дезорганизацией социальной жизни – они разрастаются и выходят из-под контроля, на третьем – в больших сообществах, где преобладают неличные отношения, – исчезают [Douglas 1970, p. xxi]. Схожего мнения придерживался и Макс Марвик: он полагал, что вера в колдовство исчезла в современном западном обществе потому, что межличностные отношения, доминирующие в малых социумах, уступили место неличным и сегментированным отношениям, напряжения в которых могут быть выражены в иных формах и «сняты» иными способами [Marwick 1967, p. 126]. Мы бы добавили, что в современном обществе расширился «ассортимент» моральных паник и увеличился список персонажей, назначаемых на роль «демонизируемых иных».

⁷ *Mayer P. Witches. Inaugural lecture. Grahamstown: Rhodes Univ., 1954.*

Исследователи называли и другие причины исчезновения веры в колдовство, кроме социальной динамики, урбанизации и анонимности городской культуры: изменения в законодательстве; повышение уровня жизни и, как следствие, уменьшение конкуренции и враждебности; улучшение медицинского обслуживания; повышение уровня образования; секуляризация; развитие промышленности и исчезновение натурального хозяйства. Впрочем, отмечалось также, что если в одних обществах и исторических условиях эти «антиколдовские» средства действовали, то в других – нет. Более того, вера в колдовство иногда неожиданно возникает там, где, казалось бы, давно исчезла. Подобная ситуация встречается не так часто – обычно она расцветает в местах, где не успела исчезнуть, как в Уганде или Танзании.

Тем не менее, так случилось в России 1990-х гг. Как и во многих других обществах, переживавших непростые переходные периоды, в нашей стране первые постсоветские годы ознаменовались расцветом новых религиозных движений, активным ростом интереса к мистике и оккультизму, захватившего даже научную сферу⁸. Всплески такого рода, заметная иррационализация массового сознания и массовой культуры обозначаются исследователями как «архаический синдром» [Следзевский 1992]. Под этим термином понимается возрождение архаичных мировоззренческих комплексов в результате регресса массового сознания, причины которого в постсоветской России состояли в коллапсе официальной советской идеологии, социально-экономическом кризисе и связанной с этими двумя факторами психологической нестабильности людей. Очевидно, что вера в колдунов, сглаз и порчу в современном российском городе не обусловлена законами существования малых групп (или обусловлена лишь в незначительной степени, см., например, о коммунальных квартирах [Утехин 2001], также [Христофорова 2010]). Скорее, речь идет об актуализации латентных мировоззренческих моделей, имеющих универсальный характер. Эти модели некогда возникли в схожих общественных условиях, были успешно адаптированы к роли социального регулятора в кросс-культурном контексте, и их (уже бесконтрольная) актуализация также становится возможной в близких ситуациях – когда разрушаются привычные структуры,

⁸ См., например, доклад академика РАН А.Е. Акимова о торсионных полях на V Международной конференции «КГБ: вчера, сегодня, завтра» (1995) [Савенко 2017, с. 20], другие проявления псевдонауки, разного рода конспирологические теории и т. п., см. также [Lindquist 2006; Ахметова 2010].

вторгаются новые, вызывающие враждебность элементы, повышается уровень общественной тревоги. В определенном смысле ситуация, в какой возникла «антиколдовская» моральная паника в Уганде и Танзании, похожа на то, что наблюдалось в России нулевых и десятых. Несмотря на запреты и ограничения, накладываемые уже с 1993 г. на открытое отправление нетрадиционных целительских и иных практик, перевод этой тематики в русло развлекательных СМИ (условно, замена ТВ-сеансов Кашпировского и Чумака постановочной «Битвой экстрасенсов»), несколько лет «официально разрешенного оккультизма» дали свои плоды.

В 1996 г. в Институте судебной медицины им. Сербского состоялась научно-практическая конференция, на которой, в частности, рассматривался случай ритуального убийства в Воронеже. В декабре 1993 г. члены секты Валентины Париновой, бывшей оперной певицы, убили 18-летнюю девушку из их же сообщества. Убийство инициировала глава секты, объявившая жертву опасным киборгом. Участники конференции направили открытое письмо правительству РФ, в котором выражали беспокойство намечающимся в обществе опасным поворотом к мистике и оккультизму, чреватым коллективными психозами. Письмо было опубликовано в газете «Труд», но фактически прошло незамеченным.

Вера в колдунов также начала нарастать. По данным опроса, проведенного ВЦИОМ 22–23 октября 2016 г.⁹, в магию верят 36% респондентов, а 27% заявили, что лично сталкивались с проявлениями колдовства. При этом отмечается, что колдуны вызывают у граждан негативные ассоциации (18% чувствуют по отношению к ним неприязнь и страх, а 15% считают мошенниками). Не верят в колдовство 41%, а 23% не могут сказать определенно. Защититься от порчи, сглаза и иных магических воздействий пытаются 29% респондентов, при этом больше половины из них (57%) прибегают к христианским оберегам (молитва, посещение церкви, ношение креста, ладанки). Более четверти респондентов (27%) считают, что основной причиной веры в колдовство является отчаяние.

Широкий общественный резонанс получило одно из недавних «колдовских дел», ему были посвящены колонки печатных и элек-

⁹ Опрошены 1600 человек, выборка построена на основе полного списка телефонных номеров, задействованных на территории России; данные взвешены на вероятность отбора и по социально-демографическим параметрам. На сайте ВЦИОМ данные были опубликованы 31.10.2016 (URL: <https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=115928>).

тронных СМИ и даже телешоу¹⁰. В декабре 2013 г. жительница села в Архангельской области обвинила свою соседку в попытке ее убить – якобы в ночь на 16 декабря соседка вместе с несовершеннолетней дочерью проникла в ее дом и пыталась забить ее кочергой. Мотивом убийства, по мнению потерпевшей, было желание обвиняемой сохранить свой «дар ведьмы» и передать такой же дар дочери. Мнение потерпевшей подтверждала, по словам односельчан, репутация старшей обвиняемой: она гадала на картах, хвасталась своей магической силой. Слухи о «матери-ведьме» якобы распространяла и ее 14-летняя дочь.

Следствием такого рода обвинений в русском сельском обществе XVIII–XX вв., как правило, бывали самосуды – избиения, поджоги, порча имущества¹¹. Самосуды обычно не останавливались ни абсурдностью обвинений, ни тем, что, как в данном случае, ущерб никто не потерпел, – обвинительница была жива и здорова. В этот раз моральную панику сельского масштаба (о степени ее возможной интенсивности мы можем только догадываться) купировало вмешательство следственных органов – было заведено уголовное дело по факту покушения на ритуальное убийство. Приведу цитату из выступления сотрудника следственного комитета: «Обвиняе-

¹⁰ В Поморье судят женщину и ее 14-летнюю дочь за попытку убийства односельчанки с целью «сохранения колдовских чар» [Электронный ресурс] // Newsru.com. 3.03.2015. URL: <https://www.newsru.com/crime/03Mar2015/witchbeatwomarhang.html> (дата обращения 28.02.2021). В Поморье мать и дочь пытались убить соседку кочергой, чтобы сохранить «дар ведьм» [Электронный ресурс] // Аргументы недели. 19.05.2015. URL: <http://argumenti.ru/incident/2015/05/400558> (дата обращения 28.02.2021); Поморье двух «ведьм» посадили за попытку убить соседку кочергой [Электронный ресурс] // Российская газета. 19.05.2015 (URL: <https://rg.ru/2015/05/19/reg-szfo/vedmy-anons.html>) (дата обращения 28.02.2021); Бойня кочергой в Поморье: «ведьмы» сели, не завершив ритуал [Электронный ресурс] // Собеседник.ru. 19.05.2015. URL: <https://sobesednik.ru/proisshestviya/20150519-boynya-kochergoy-v-pomore-vedmy-seli-ne-zavershiv-ritual>) (дата обращения 28.02.2021); Пытавшиеся убить соседку кочергой онежские ведьмы отправились в колонию [Электронный ресурс] // Невские новости. 9.08.2015. URL: <https://nevnov.ru/115522-rytavshiesya-ubit-sosedku-kochergoj-onezhskie-vedmy-otpravilis-v-koloniyu> (дата обращения 28.02.2021); Мать с дочерью кочергой переселяли дух ведьмы в соседку [Электронный ресурс] // Народные новости. 9.09.2015. URL: <https://nation-news.ru/63454-mat-s-docheryu-kochergoy-pereselyaliduh-vedmyi-v-sosedku> (дата обращения 28.02.2021); и др.

¹¹ См.: *Весун Л.* Указ. соч.; *Левенстим А.А.* Указ. соч.; и др.

мая И.Л. и ее дочь с целью сохранения дара ведьмы обвиняемой, с целью улучшения жизни последней и ее дочери, также чтобы ее дочь приобрела дар ведьмы, совершили покушение на убийство М. Действия обвиняемых были квалифицированы как покушение на убийство группой лиц по предварительному сговору, наказание за которое предусмотрено до 20 лет лишения свободы»¹². В мае 2015 г. обвиняемым был вынесен приговор: мать и дочь были признаны виновными в совершении преступления, предусмотренного ч. 3 ст. 30, ч. 1 ст. 105 УК РФ (покушение на убийство). Обвиняемые свою вину не признали. Приговором Онежского городского суда Архангельской области 34-летней женщине назначено наказание в виде семи лет лишения свободы с отбыванием в исправительной колонии общего режима, а ее 15-летней дочери – четыре года лишения свободы с отбыванием в воспитательной колонии. В мае 2018 г. девушка была освобождена по УДО, ее матери оставалось сидеть еще четыре года.

Заключение

Как видим, и в Уганде, и в Танзании, и в России социальные события, имеющие отношение к вере в колдовство, либо игнорируются на любом, кроме локального, уровне, либо встраиваются в юридическую систему «западного» типа, где рассматриваются как преступления в рамках действующего законодательства. Тем не менее, как ясно видно из архангельского кейса, официальная формулировка уголовного дела вполне может содержать отсылки к вернакулярному (если не прямо фольклорному) дискурсу о колдовстве.

И африканские, и российский кейсы – приметы постмодерной реальности: слова полицейских чинов о «ритуальных убийствах» и «передаче дара ведьмы» ни в коей мере не содержат иронии, но в то же время даются как бы в кавычках – столкновение западной, рациональной, системы мышления и абсолютно иных онтологий наделяют официальных лиц чем-то вроде серьезного недоумения. Миры, где существуют ведьмы, где убийство колдуна может ликвидировать засуху, а кровь и части тела ребенка – привлечь удачу и богатство, уже (или еще?) не могут быть поняты как болезненные фантазии, как народные суеверия, которые легко устранить с помощью наказаний или просвещения. Это реальность, которая

¹² Нечистая сила. Мужское / Женское. Выпуск от 07.04.2015. 1 канал. 15:07 (URL: <https://www.1tv.ru/shows/muzhskoezhenskoe/vypuski/nechistaya-sila-muzhskoe-zhenskoe-vypusk-ot-07-04-2015>).

проникает с окраин и из внутренних щелей рационализованного западного мира (маргинальность и лиминальность в понимании В. Тэрнера). Подобная реальность имеет общечеловеческие, биологические основания; она поддерживается той ролью, которую играла долгое время для стабилизации и выживания сообществ; она подкрепляется, в том числе, современной массовой культурой. За аттрактивными, развлекательными и в конечном итоге коммерческими целями сегодняшних СМИ, рассказывающих о колдунах, магах, экстрасенсах, находятся, с одной стороны, универсальные этологические закономерности (о которых шла речь выше и благодаря которым эта тематика будет понята в любом человеческом обществе) и, с другой стороны, возможности новых моральных паник, потенциально связанных с такого рода демонизируемыми агентами. Новостные порталы, развлекательные ТВ программы, интернет-ресурсы, публикующие материалы о колдунах, ведьмах и похожих персонажах, подобны кастрюлькам, под крышками которых кипит тот же бульон, что кипел в чашах для ритуального очищения от колдовства у азанде. Пока сдерживаемый, но на огне, которому не дают потухнуть, этот бульон может при благоприятных к тому условиях социальных конфликтов и экономических кризисов выплеснуться – как это было, к примеру, во время охоты на ведьм в Старом и Новом свете – но вряд ли он когда-либо выкипит до конца. Наверное, и сам Эдвард Тайлор не очень верил в то, о чем писал с прогрессистской решимостью: «...если вера в колдовство и необходимо связанное с нею гонение еще раз появятся в цивилизованном мире, то они появятся в более мягкой форме, чем прежде, и будут сдерживаться человечностью и терпимостью» [Тайлор 1989, с. 50].

Благодарности

Статья выполнена в рамках реализации государственного задания по проекту FSZG-2020-0019 (номер государственной регистрации AAA-A-20-120070890028-5) «Этническая семиотика и семиотика культуры: историография и современные подходы».

Acknowledgements

The research was completed as part of the state task under the project FSZG-2020-0019 (state registration number AAAA-A20-120070890028-5) “Ethnic semiotics and semiotics of culture: Historiography and modern approaches”.

Литература

- Ахметова 2010 – *Ахметова М.В.* Конец света в отдельно взятой стране: Религиозные сообщества постсоветской России и их эсхатологический миф. М.: ОГИ, РГГУ, 2010. 336 с.
- Бутовская 2004 – *Бутовская М.Л.* Язык тела: Природа и культура (эволюционные и кросс-культурные основы невербальной коммуникации человека). М.: Научный мир, 2004. 440 с.
- Савенко 2017 – *Савенко Ю.С.* Осуществленная утопия: Первый эксперимент профессиональной самоорганизации в психиатрии: К 30-летию Независимой психиатрической ассоциации России: 1989–2017 [Электронный ресурс]. URL: http://npar.ru/wp-content/uploads/2017/11/broshura_npar.pdf (дата обращения 28.02.2021).
- Следзевский 1992 – *Следзевский И.В.* Концепция программы «Архаический синдром в бывшем Советском Союзе: Проблема возрождения архаического сознания в экстремальных жизненных ситуациях и в закрытых культурных средах» // *Пространство и время в архаических культурах: Материалы коллоквиума.* М.: Ин-т Африки, 1992. С. 78–89.
- Тайлор 1989 – *Тайлор Э.Б.* Первобытная культура. М.: Политиздат, 1989. 573 с.
- Утехин 2001 – *Утехин И.* Очерки коммунального быта. М.: ОГИ, 2001. 277 с.
- Фостер 2020 – *Фостер Дж.М.* Крестьянское общество и ограниченное благо // *Фольклор и антропология города.* 2020. Т. 3. № 1–2. С. 14–36.
- Христофорова 2010 – *Христофорова О.Б.* Колдуны и жертвы: Антропология колдовства в современной России. М.: ОГИ, РГГУ, 2010. 432 с.
- Эванс-Причард 1994 – *Эванс-Причард Э.* Колдовство, оракулы и магия у азанде // *Магический кристалл: Магия глазами ученых и чародеев / Сост. И.Т. Касавин.* М.: Республика, 1994. С. 30–83.
- Atran 2002 – *Atran S.* In gods we trust. The evolutionary landscape of religion. Oxford: Oxford Univ. Press, 2002. 400 p.
- Barkow 1992 – *Barkow J.H.* Beneath new culture is old psychology. Gossip and social stratification // *The adapted mind. Evolutionary psychology and the generation of culture / Ed. by J.H. Barkow, L. Cosmides, J. Tooby.* Oxford: Oxford Univ. Press, 1992. P. 627–637.
- Ben-Yehuda, Goode 1994 – *Ben-Yehuda N., Goode E.* Moral panics. The social construction of deviance. Oxford: Blackwell, 1994. 265 p.
- Briggs 1996 – *Briggs R.* Witches and neighbors. The social and cultural context of European witchcraft. N. Y.: Penguin, 1996. 457 p.
- Cohen 1972 – *Cohen S.* Folk devils and moral panics. L.; N. Y.: MacGibbon and Kee, 1972. 282 p.
- Douglas 1970 – *Douglas M.* Introduction – Thirty years after “Witchcraft, oracles and magic” // *Witchcraft confessions and accusations / Ed. by M. Douglas.* L.: Tavistock publ., 1970. P. XIII–XXXVIII.

- Foster 1960–1961 – *Foster G.M.* Interpersonal relations in peasant society // *Human Organization*. Winter 1960/61. Vol. 19. P. 174–184.
- Foster 1965 – *Foster G.M.* Peasant society and the image of limited good // *American Anthropologist*. 1965. Vol. 67. No. 2. P. 293–315.
- Foster 1967 – *Foster G.M.* *Tzintzuntzan*. Mexican peasants in a changing world. Boston: Little, Brown, 1967. 384 p.
- Klaniczay 1990 – *Klaniczay G.* The uses of supernatural power. The transformation of popular religion in Medieval and Early Modern Europe. Princeton: Princeton Univ. Press, 1990. 268 p.
- Larner 1981 – *Larner Ch.* *Enemies of God: The witch-hunt in Scotland*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins Univ. Press, 1981. 244 p.
- Lindquist 2006 – *Lindquist G.* *Conjuring hope. Magic and healing in contemporary Russia*. N. Y.; Oxford: Berghahn Books, 2006. 251 p.
- Macfarlane 1970a – *Macfarlane A.* *Witchcraft and conflict* // *Witchcraft and sorcery: Selected readings* / Ed. by M. Marwick. Harmondsworth. Penguin Books, 1970. P. 296–304.
- Macfarlane 1970b – *Macfarlane A.* *Witchcraft in Tudor and Stuart England*. L.: Harper & Row, 1970. 334 p.
- Marwick 1964 – *Marwick M.* *Witchcraft as a social strain gauge* // *Australian Journal of Science*. 1964. Vol. 26. P. 263–268.
- Marwick 1965 – *Marwick M.* *Sorcery in its social setting. A study of the Northern Rhodesian Cewa*. Manchester: Univ. of Manchester Press, 1965. 339 p.
- Marwick 1967 – *Marwick M.* *The sociology of sorcery in a Central African tribe* // *Magic, witchcraft, and curing* / Ed. by J. Middleton. N. Y.: Garden City, 1967. P. 101–133
- McLuhan 1964 – *McLuhan M.* *Understanding media. The extensions of man*. N. Y.: McGraw-Hill, 1964. 318 p.
- Midelfort 1972 – *Midelfort E.* *Witch-hunting in Southwestern Germany, 1562–1684. The social and intellectual foundations*. Stanford: Stanford Univ. Press, 1972. 306 p.
- Minnaar et al. 1998 – *Minnaar A., Wentzel M., Payze C.* *Witch killing with specific reference to the Northern province of South Africa* // *Violence in South Africa. A variety of perspectives* / Ed. by E. Bornman. Pretoria: Human Sciences Research Council, 1998. P. 175–199.
- Murdock 1980 – *Murdock G.P.* *Theories of illness. A world survey*. Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh Press, 1980. 127 p.
- Niehaus 2001 – *Niehaus I.* *Witchcraft, power and politics. Exploring the occult in the South African Lowveld*. L.; Sterling, VA: Pluto Press, 2001. 246 p.
- Siegel 2006 – *Siegel J.T.* *Naming the witch*. Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press, 2006. 253 p.
- Thomas 1970 – *Thomas K.* *The relevance of social anthropology to the historical study of English witchcraft* // *Witchcraft confessions and accusations* / Ed. by M. Douglas. L.: Tavistock publ., 1970. P. 47–79.

Young 1971 – *Young J.* The Role of the police as amplifiers of deviancy, negotiators of reality and translators of fantasy // *Images of deviance* / Ed. by S. Cohen. Harmondsworth: Penguin, 1971. P. 27–61.

References

- Akhmetova, M.V. (2010), *Konets sveta v otdel'no vziatoi strane: Religioznye soobshchestva postsovetovskoi Rossii i ikh eshatologicheskii mif* [The End of the World in a one particular country. The religious communities of post-Soviet Russia and their eschatological myth], OGI, RSUH, Moscow, Russia.
- Atran, S. (2002), *In gods we trust: The evolutionary landscape of religion*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- Barkow, J.H. (1992), “Beneath new culture is old psychology. Gossip and social stratification”, in Barkow, J.H., Cosmides, L., and Tooby, J. (eds.), *The adapted mind. Evolutionary psychology and the generation of culture*, Oxford University Press, Oxford, UK, pp. 627–637.
- Ben-Yehuda, N. and Goode, E. (1994), *Moral panics: the social construction of deviance*, Blackwell, Oxford, UK.
- Briggs, R. (1996), *Witches and neighbors. The social and cultural context of European witchcraft*, Penguin, New York, USA.
- Butovskaia, M.L. (2004), *Iazyk tela: Priroda i kul'tura (evoliutsionnye i kross-kul'turnye osnovy neverbal'noi kommunikatsii cheloveka)* [Body language. Nature and culture (evolutionary and cross-cultural basis for nonverbal human communication)], Nauchnaya mysl', Moscow, Russia.
- Cohen, S. (1972), *Folk devils and moral panics*. MacGibbon and Kee, London, UK, New York, USA.
- Douglas, M. (1970), “Introduction – Thirty years after ‘Witchcraft, oracles and magi’”, in Douglas, M. (ed.), *Witchcraft confessions and accusations*. Tavistock publ., London, UK, pp. XIII–XXXVIII.
- Evans-Pritchard, E. (1994), “Witchcraft, oracles and magic among the Azande”, in Kasavin, I.T. (ed.), *Magicheskii kristall: Magiia glazami uchenykh i charodeev* [Magic Crystal. Magic through the eyes of scientists and magicians], Respublica, Moscow, Russia, pp. 30–83.
- Foster, G.M. (1960–1961), “Interpersonal relations in peasant society”, in *Human Organization*, Winter, vol. 19, pp. 174–184.
- Foster, G.M. (1965), “Peasant society and the image of limited good”, *American Anthropologist*, vol. 67, no. 2, 293–315.
- Foster, G.M. (1967), *Tzintzuntzan. Mexican peasants in a changing world*, Little, Brown, Boston, USA.
- Foster, G.M. (2020), “Peasant society and the image of limited good”, in *Fol'klor i antropologiya goroda*, vol. 3, no. 1–2, pp. 14–36.

- Khristoforova, O.B. (2010), *Kolduny i zheravy. Antropologiya koldovstva v sovremennoi Rossii* [Witches and victims. Anthropology of the witchcraft in the present-day Russia], OGI, RSUH, Moscow, Russia.
- Klaniczay, G. (1990), *The uses of supernatural power. The transformation of popular religion in Medieval and Early Modern Europe*, Princeton University Press, Princeton, USA.
- Larner, Ch. (1981), *Enemies of God. The witch-hunt in Scotland*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, Md., USA.
- Lindquist, G. (2006), *Conjuring hope. Magic and healing in contemporary Russia*, Berghahn Books, New York, USA, Oxford, UK.
- Macfarlane, A. (1970), "Witchcraft and conflict", in Marwick, M. (ed.), *Witchcraft and sorcery. Selected readings*, Penguin Harmondsworth, UK, pp. 296–304.
- Macfarlane, A. (1970), *Witchcraft in Tudor and Stuart England*, Harper & Row, London, UK.
- Marwick, M. (1964), "Witchcraft as a social strain gauge", *Australian Journal of Science*, vol. 26, pp. 263–268.
- Marwick, M. (1965), *Sorcery in its social setting. A study of the Northern Rhodesian Cewa*, University of Manchester Press, Manchester, UK.
- Marwick, M. (1967), "The sociology of sorcery in a Central African tribe", in Middleton, J. (ed.), *Magic, witchcraft, and curing*, Garden City, New York, USA, pp. 101–133.
- McLuhan, M. (1964), *Understanding media: The extensions of man*, McGraw-Hill, New York, USA.
- Midelfort, E. (1972), *Witch-hunting in Southwestern Germany, 1562–1684. The social and intellectual foundations*, Stanford University Press, Stanford, USA.
- Minnaar, A., Wentzel, M. and Payze, C. (1998), "Witch killing with specific reference to the Northern province of South Africa", in Bornman, E. *Violence in South Africa: A variety of perspectives*, Human Sciences Research Council, Pretoria, RSA, pp. 175–199.
- Murdock, G.P. (1980), *Theories of illness: A world survey*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, USA.
- Niehaus, I. (2001), *Witchcraft, power and politics. Exploring the occult in the South African Lowveld*, Pluto Press, London, Sterling, VA.
- Savenko, Yu.S. (2017), *Osushchestvennaia utopiia. Pervyi eksperiment professional'noi samoorganizatsii v psikhiiatrii. K 30-letiiu Nezavisimoi psikhiatricheskoi assotsiatsii Rossii. 1989–2017* [Realized utopia. The first experiment of professional self-organization in psychiatry. On the 30th anniversary of the Independent Psychiatric Association of Russia. 1989–2017], available at: http://npar.ru/wp-content/uploads/2017/11/broshura_npar.pdf (Accessed 28.02.2001).
- Siegel, J.T. (2006), *Naming the witch*, Stanford University Press, Stanford, California, USA.
- Sledzevskii, I.V. (1992), "The concept of the program 'Archaic Syndrome in the Former Soviet Union. The issue of revival of archaic consciousness in the extreme life situations and in closed cultural environments' ", in *Prostranstvo i vremia v arkhaiskikh*

- kul'turakh. Materialy kollokviuma* [Space and time in archaic cultures. Colloquium materials], Institut Afriki, Moscow, Russia, pp. 78–89.
- Thomas, K. (1970), “The relevance of social anthropology to the historical study of English witchcraft”, in Douglas, M. (ed.), *Witchcraft confessions and accusations*, Tavistock publ., London, UK, pp. 47–79.
- Tylor, E.B. (1989), *Pervobytnaia kul'tura* [Primitive culture], Politizdat, Moscow, Russia.
- Utekhin, I. (2001), *Ocherki kommunal'nogo byta* [Essays on communal life], OGI, Moscow, Russia.
- Young, J. (1971), “The Role of the police as amplifiers of deviancy, negotiators of reality and translators of fantasy”, in Cohen, S., (ed.), *Image(s) of deviance*. Penguin, Harmondsworth, UK, pp. 27–61.

Информация об авторе

Ольга Б. Христофорова, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; okhrist@yandex.ru

Information about the author

Olga B. Khristoforova, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; okhrist@yandex.ru

Портрет Рыбницкого ребе и способы коммуникации с ним

Мария М. Каспина

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

Аннотация. В статье рассматриваются практики, связанные с почитанием портрета Рыбницкого ребе (Хаима Занвля Абрамовича, 1902–1995), распространенные в настоящее время среди выходцев из Рыбницы (сейчас – Приднестровье). В основе статьи лежат полевые исследования в г. Рыбнице в 2011–2019 гг., а также анализ агиографической литературы на идише и иврите, вышедшей в США после смерти ребе. В контексте общих взглядов на портреты раввинов в хасидизме изучается амбивалентное отношение к изображению цадика. Во многих устных нарративах сохраняется мотив постоянного оправдания практики обращения к портрету Хаима Занвля. Изображение ребе, распечатанный на холсте портрет, есть практически в каждой семье, которая помнила Рыбницкого ребе. Его дарила выходцам из Рыбницы вдова ребе, которая в начале 2000-х гг. собирала материалы для написания агиографической книги о муже. Фотография для портрета была выдержана в классическом стиле раввинских портретов XIX–XX вв. Ребе изображен сидящим над священной книгой, в ритуальном облачении – в талесе и с тфилин на голове, взгляд его направлен прямо на зрителя. Несмотря на то что у евреев не принято иметь иконы, картинки и т. п., из интервью выясняется, что портрет цадика функционирует именно в этом качестве. С ним разговаривают, ему молятся, он висит в значимом месте дома или сопровождает последователей цадика в повседневной жизни в виде карточки в кошельке или картинки на брелоках, в автомобилях и на заставках телефонов. Кроме того, для выходцев из Рыбницы портрет Хаима Занвля становится иконой еврейской идентичности, оказывается способом социальной связи внутри общины и за ее пределами.

Ключевые слова: хасидизм, портрет, икона, цадик, религиозные практики иудаизма

Для цитирования: Каспина М.М. Портрет Рыбницкого ребе и способы коммуникации с ним // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология». 2021. № 5. С. 54–68. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-5-54-68

© Каспина М.М., 2021

Portrait of the Rybnitser Rebbe and ways of communication with him

Maria M. Kaspina

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

Abstract. The article examines the practices associated with the veneration of the portrait of the Rybnitser Rebbe (Chaim Zanvl Abramovich, 1902–1995) that are currently common among natives of Rybnitsa (now Transnistria). The study is based on field research in Rybnitsa in 2011–2019, as well as on the analysis of hagiographic literature in Yiddish and Hebrew, published in the United States after the death of the rebbe. The ambivalent attitude towards the depiction of the tzaddik is studied in the context of general ideas concerning portraits of rabbis in Hasidism. In many oral narratives, the motive of the constant justification of the practice of referring to the portrait of Chaim Zanvl remains. The image of the rebbe, a portrait printed on canvas, is kept in almost every family that remember the Rybnitser rebbe. The portrait was given to the people of Rybnitsa by the rebbe's widow, who in the early 2000s collected materials for writing a hagiographic book about her husband. The photograph for the portrait was made in the classical style of rabbinical portraits of the 19th and 20th centuries. The Rebbe is depicted sitting over a holy book, in ritual dresses such as tallit with tefillin on his head, looking straight at the viewer. Despite the fact that it is not customary for Jews to have icons, pictures, etc., the interviews reveal the fact that the portrait of the tzaddik functions precisely like holy image. People talk to the portrait and pray to it; they hang it in a significant place at their homes; they keep it as a card in a wallet or as a small picture on key chains, in cars and on phone screensavers. In addition, for people from Rybnitsa the portrait of Chaim Zanvl becomes an icon of Jewish identity, a tool of social connection within the community and beyond.

Keywords: Hasidism, portrait, icon, tzaddik, religious practices of Judaism

For citation: Kaspina, M.M. (2021), "Portrait of the Rybnitser Rebbe and ways of communication with him", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 5, pp. 54–68, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-5-54-68

В иудаизме, как известно, не существует икон. Знаменитая вторая заповедь из декалога Торы гласит: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли» (Исх. 20:4; Втор. 5:8). На основании толкований этой заповеди многие авторитетные раввины были решительно против любого антропоморфного изображения.

Однако уже в Средние века среди ученых раввинов возникали и другие мнения.

Подробный анализ различных подходов к интерпретации второй заповеди в еврейском искусстве можно найти в книге Вивьен Манн «Еврейские тексты в визуальном искусстве» [Mann, Diamond 2000]. Портреты разрешались при условии, чтобы на них была изображена только половина тела и чтобы они не были скульптурными или рельефными. Эти рассуждения отразились в законодательном кодексе XIV в. «Шульхан Арух». В сокращенной версии из этого сборника постановлений, составленной в середине XIX в. раввином Шломо Ганцфирдом, о портретах сказано: «И также запрещено изображать человека. Даже просто рисовать портреты запрещено. И даже хранить портреты дома запрещено, пока рисунок не будет немного подпорчен. Речь идет именно про полный портрет, то есть изображение с двумя глазами и носом; если же человек изображен только с одной стороны, как делают некоторые портретисты, изображая человека в профиль, – это не запрещено»¹. Мы видим, что суровый запрет библейских времен постепенно трансформировался и допускал различные исключения. Кроме того, уже в Новое время в моду у европейских евреев вошел обычай вешать портрет известных, выдающихся раввинов дома и в общественных местах. Как отмечает Ричард Коен, изучающий традицию раввинских портретов в Новое время, «феномен раввинского портрета является еще одной иллюстрацией постепенного спада напряженности в отношениях между иудаизмом и христианством. Если в XVII в., когда портреты считались формой идолопоклонства и подражанием христианской традиции, повсеместно царил отрицательное к ним отношение, то в последующие века отвращение стало ослабевать. Постепенно портрет стал нормой и у евреев, которые переняли этот жанр у христиан» [Cohen 1998, p. 134]. Ричард Коен связывает эту тенденцию с развитием популярного жанра раввинской агиографии, которая привела к стремлению визуализировать образ почитаемого раввина и увековечить память о нем [Cohen 1998, p. 132].

Появление портретов раввинов можно связать с влиянием процессов модернизации в еврейской общине, когда образ жизни и мода окружающих народов становятся актуальными для просвещенной еврейской элиты. Но и в более традиционных кругах с XVIII в. вокруг известных раввинов возникает культ, порождающий идеализированный и возвышенный образ раввина, который обрастает популярными легендами. И, чтобы оправдать размещение портрета выдающегося учителя в доме или синагоге, раввины стали апелли-

¹ Кицур Шульхан Арух, 168-2.

ровать к цитате из библейской книги Исаяи: «И даст вам Господь хлеб в горести и воду в нужде; и учителя твои уже не будут скрываться, и глаза твои будут видеть учителей твоих» (Ис. 30:20).

Как замечает Ричард Коен, «репродуцирование превратило изображение раввинов в обыденное явление, в нечто вроде сувениров, которые приносили с собой средневековые паломники из святых мест как напоминание о пережитом ими опыте» [Cohen 1998, p. 144]. Паломнические практики связаны с размещением в доме портрета почитаемого раввина, и это приближает нас к изучению интересующего вопроса – об отношении к портрету раввина как к иконе. Так, одним из самых желанных приобретений для многих благочестивых евреев в конце XVIII в. был портрет ребе Йонатана Эйбешюца (1690–1764). При этом мы знаем из текстов самого раввина Эйбешюца, что он был категорически против портретных изображений: «Следует остерегаться лишней раз без необходимости смотреть в зеркало, а также иметь в доме образы из камня, дерева или даже нарисованные на стене, потому что нет портрета или подобия, которое не имеет злого духа, могущего навредить»².

Эйбешюц, которого обвиняли в еретических пристрастиях к саббатянам, апеллировал к каббалистическим текстам и предостережениям из книги Зохар. Тем не менее даже такой недвусмысленный запрет не помешал его последователям вешать портреты самого рабби Йонатана в своих домах. Известно около двадцати разновидностей изображений этого раввина, созданных в разных техниках при его жизни и особенно после его смерти. Иногда мы видим его на фоне шкафов, уставленных книгами, иногда в талесе, иногда с амулетом в руках, но при этом изображение лица варьируется лишь незначительно. Сравнивая эти портреты, можно говорить о целом иконографическом каноне, который потом воспроизводится на изображениях других раввинов. Фиксируемое во многих источниках стремление почитателей Эйбешюца обязательно приобрести изображение своего учителя убеждает, что портрет воспринимался как посредник между ними и духом раввина.

С распространением хасидизма, религиозного движения, возникшего в Восточной Европе в середине XVIII в., портреты хасидских лидеров стали необычайно популярны среди последователей цадиков. С начала XX в. рисованные портреты соседствуют с фотографиями, которые в народном сознании также наделены символическими функциями и духовной силой – хотя зачастую к ним сохранялось амбивалентное отношение. На некоторых снимках

² *Эйбешюц Й. Яарот дващ («Медовые соты»)*. Люблин: тип. Шнайдер-мессера и Гершенгорна, 1897. Ч. 1:19. С. 37 (*иврит*).

фотографы даже успели запечатлеть удивленное и испуганное выражение застигнутых врасплох цади́ков, возражавших против того, чтобы их снимали на камеру [Biale, Assaf 2017, p. 789]. Заметим, что восприятие репродукции портрета или фотографии святого человека как иконы характерно не только для иудаизма, но и для других религий [Stahl 2019].

В хасидизме фигура цади́ка, духовного лидера общины, стала играть особую роль. Последователи цади́ка считают, что он обладает уникальными мистическими способностями, может выступать посредником между простым евреем и Всевышним. Цади́к своими молитвами, благочестием и добрыми делами приобретает заслуги, которые позволяют ему благословлять простых хасидов, помогать им в том, чтобы донести до Бога их просьбы. Эти заслуги также дают праведнику возможность творить чудеса. Все, до чего дотрагивается цади́к, несет в себе частичку его святости. Если он дарит своим последователям кусочки еды со своего стола («шираим»), то они могут исцелить больного или помочь добиться удачи в делах. Если цади́к благословляет монету, то она становится для хаси́да важным талисманом («шмира») [Каспина 2019]. Те же качества иногда переносятся на портрет цади́ка [Leon 2013]. Так, например, в агиографическом сборнике рассказов о чудесах рабби Аврома – Маттагьяху Фри́дмана из Штефанешт (1848–1933) – содержится история о том, как портрет ребе уже после смерти самого цади́ка спас еврейскую семью из Штефанешт в годы Второй мировой войны. Один румынский священник, обидевшись на проказы еврейского ребенка, ворвался в дом, но, увидев портрет Штефанештского ребе, немедленно перестал угрожать сдать семью нацистам и ушел. Наутро он вернулся и начал расспрашивать мать ребенка, что это за портрет и кто на нем изображен. Оказалось, что Штефанештский ребе приснился священнику во сне и строго велел не причинять вреда этой еврейской семье. Семья была спасена³. Со временем в ультраортодоксальных кругах портреты раввинов оказались настолько востребованными, что появилась целая индустрия по изготовлению портретов и фотографий великих цади́ков. Как пишет израильский исследователь Леон Ниссим, портрет ребе в ультра-ортодоксальных сообществах – это не просто картинка, это «икона» идентичности, паспортная фотография коллектива. Изображения раввинов выполняют функцию маркеров социальной принадлежности и маркеров границ в обществе, которое довольно замкнуто изнутри и снаружи [Leon 2013, p. 88].

³ Solomon A. Ha-tzaddik mi-shtefanesht [«Цади́к из Штефанешт»]. Vnei Brak. T. 1. P. 229–232 (*верум*).



*Рис. 1. Стена в доме Леонида Т., г. Рыбница.
Фото 2017 г.*

В этой работе мы сосредоточимся на отношении последователей и почитателей хасидского лидера Хаима Занвля Абрамовича (1902–1995), ученика Штефанештского ребе, к его портретам и другим изображениям. Кроме того, особое внимание будет уделено нарративам о различных практиках, связанных с использованием портрета ребе в повседневной жизни у советских евреев, которые знали ребе по тем годам, которые он провел рядом с ними в городе Рыбница (сейчас – Приднестровье).

Рыбницкий ребе Хаим Занвл Абрамович стал уникальным представителем хасидизма в XX в. Он родился в Румынии, учился в Штефанештах и Кишиневе, женился на дочери религиозного судьи в городе Резина (сейчас – Молдавия). Ребе оказался в Советском Союзе в годы войны, попав в 1941 г., как и многие другие евреи Бессарабии, в гетто в Рыбнице. После окончания войны он остался в городе и продолжил выполнять функции хасидского цадика. К нему обращались люди, просили о помощи, он молился за них, давал благословенные монеты, был шойхетом, выполняя ритуальный забой скота и птицы, а также совершал обряд обрезания. Хаим Занвл прожил долгую жизнь, но портреты его стали распространяться только после его отъезда из СССР в 1973 г. Мы наблюдали в Рыбнице, городе, где он провел больше тридцати лет, что его портрет висит у тех евреев, которые знали его детьми. Обычно портрет ребе соседствует с фотографиями родителей, детей и других родственников.

Также портрет Хаима Занвля висит в домах у всех выходцев из Рыбницы в Израиле и США. Его носят в кошельке, украшают им брелок или возят его в машине. К портрету обращаются, когда



*Рис. 2. Портрет Рыбницкого ребе в виде карточки в кошельке.
Израиль, Хайфа. Белла Л., 1947 г. р. Фото 2020 г.*

встают на молитву, с ним приходят в разные государственные учреждения, чтобы быстрее решить бюрократические процедуры.

Надо сказать, что у повсеместного появления портрета в семьях евреев, знавших ребе в Рыбнице, есть своя причина. Уехав из России в Израиль, а затем в США, ребе, овдовев, женился в 1980 г. на Фейге-Малке Нейман (1947–2015). Она была значительно моложе ребе, пережила его на двадцать лет и после его смерти стала собирать материалы о нем, чтобы издать книгу. Она поехала в Израиль и встретила там с выходцами из Рыбницы. Каждой семье, которая помнила Хаима Занвля, ребенок Фейга дарила распечатанный на холсте портрет. Впоследствии именно это изображение и было растиражировано среди всех рыбничан. Важно, что фотография для портрета была выдержана в классическом стиле раввинских портретов XIX–XX вв. Ребе изображен сидящим над священной книгой, в ритуальном облачении – в талесе и с тфилин на голове, взгляд его направлен на зрителя.

В семьях, где знали самого ребе, его портрет был очень важен. Его ставили на видное место, вешали над кроватью и очень ценили: «Вот эта фотография, она появилась у нас тоже, много лет она у нас, еще в Рыбнице была вот у меня на книжной полке в моей спальне его фотография. Когда мне ее прислали, я была очень рада, что вот эта фотография»⁴.

⁴ Архив Исследовательского центра Еврейского музея и центра толерантности. Зап. Израиль, 2019. Инф.: Елизавета Ф., 1947 г. р. Соб.: М. Каспина, С. Амосова (Isr_19_01_Freydkiny, инф. 1).

Как рассказал нам один из информантов в Рыбнице, показывая портрет ребе: «Это я был в Израиле, и там сделали, прислали. Брат мне сделал копию, рамочку я уже здесь купил и держу над кроватью. Так как мы иудеи, у меня нет икон христианских. Я живу в родительском доме. Здесь жили мои родители»⁵. Через два года он снова рассказал про портрет: «Тут почти у всех рыбницких, и которые живут в Америке, в Израиле, у них у всех есть эти портреты за исключением молодежи. Приезжали ко мне племянники: “Смотри, точно такой портрет есть у нас и бабушки, и у Лени есть”. Все рыбницкие, в основном, чтят его, и у каждого есть портрет. Ребецен сама лично дарила, когда собирались рыбничане, жена Хаим Занвла она дарила каждому цветную фотографию»⁶.

Интересно, что информант сам сравнивает портрет с иконой и как бы оправдывается: у нас нет икон, но есть портрет. В доме информанта хранится еще один предмет, связанный с ребе, – его шапка, которую тот оставил бабушке информанта. Рассказывая о ней, наш собеседник называет ее еще одним словом из христианской терминологии, которое используется по отношению к сакральному предмету: «Пусть у меня будет частичка его в доме, то, что портрет в доме есть, это одно, и это пусть еще [шапка], как реликвия, как частица воспоминаний о ребе»⁷.

Изучая нарративы о рыбницком ребе, мы часто фиксировали рассказы, в которых взаимоотношения рассказчиков с портретом ребе были окружены ореолом общения со святым человеком, а обозначения этих предметов соответствовали христианским терминам: икона, реликвия, лик святого и т. п.

В еврейской благотворительной организации в Рыбнице тоже висит портрет Хаима Занвла. Рыбницкий ребе, с одной стороны, возглавляет список известных жителей города, с другой стороны, он олицетворяет собой еврейскую религиозную традицию. Его портрет стоит среди книг рядом с изображением десяти заповедей – импровизированным гербом общины Рыбницы.

⁵ Полевой архив Центра Сэфер. Записано в г. Рыбница, 2017 г. Инф.: Леонид Т., 1952 г. р. Соб.: М. Каспина (Ryb_17_01_Tulchinskiy).

⁶ Полевой архив Центра Сэфер и архив Исследовательского центра Еврейского музея и центра толерантности. Записано в г. Рыбница, 2019 г. Инф.: Леонид Т., 1952 г. р. Соб.: М. Каспина, С. Амосова (Ryb_19_18_Tulchinskiy).

⁷ Там же.



Рис. 3. Портрет Рыбницкого ребе в Хеседе г. Рыбница.
Фото 2017 г.

Бывший председатель еврейской общины Семен Сигал так рассказывал об этом портрете: «*Инф.*: У нас вот висит, вы видели, там есть портрет его. Вы видели портрет нашего ребе? *Соб.*: Да. *Инф.*: И есть история его. И каждый, кто сейчас приходит, он прикасается к этому портрету как к святой реликвии. Хотя мы сами этот портрет... нам прислали его, мы писали о нем, но память о нем, она священна, священна»⁸.

По устоявшейся традиции религиозные евреи прикасаются к мезузе – прикрепляемому к дверному косяку жилого помещения фрагменту пергамента, который содержит главную молитву «Слушай, Израиль». Такой практики по отношению к портретам раввинов в иудаизме не зафиксировано. Тем не менее портрет в еврейском общественном центре воспринимается однозначно как знак сакрализации ребе: «А потом в еврейском обществе была его фотография и его зачислили в число святых»⁹.

По функциям, которые портрет Хаима Занвля выполняет во многих еврейских домах, его тоже можно сравнить с иконой, что часто и звучит в рассказах самих информантов. Они точно знают и постоянно подчеркивают амбивалентный статус портрета раввина в еврейском доме, но при этом все равно относятся к нему как к сакральному объекту, обращаются к нему, общаются с ним: «У меня

⁸ Архив АНЕУМ, *Инф.*: Семен С., 1930 г. р. Зап. в г. Рыбница в 2011 г. *Соб.*: С. Шульман (SigalSimen_0811).

⁹ Полевой архив центра Сэфер. *Инф.*: Галина Г., 1940 г. р. Зап. в г. Рыбница в 2018 г. *Соб.*: А. Кушкова, Ю. Ковришина (Ryb_018_05_Goncharuk).

его портрет висит дома. Хотя это не положено. “Не сотвори себе кумира”. Но висит. Пусть смотрит, как я себя веду»¹⁰; «У русских молятся на иконы, а я с ним разговариваю (показывает портрет)»¹¹; «А у моей мамы висел портрет Хайм Залмана в Израиле. И она каждое утро вставала и молилась. И я когда приехала в Израиль, я спрашиваю у своей сестры: “Кто это?” Она: “Как, ты не узнаешь? Это же Хайм Залман. Мама каждое утро молится, в общем, ему”. Очень святой был человек»¹²; «Если мне очень нужно, я помню вот это, я понимаю, что мы к картинкам не обращаемся [показывает портрет Хаим Занвлу], я зажигаю свечу, я зажигаю свечу не перед портретом естественно, а просто, если мы читаем из Торы, я зажигаю свечу и говорю Хаим Занвлу, это не следственно, я молюсь за всех, за соседей, за которых некому молится, какие-то люди, русские родственники. Это не на том уровне, знаете, портрет где-то там висит, это как член семьи, как человек, который близко к нам каким-то образом»¹³.

Во всех приведенных нарративах к портрету ребе обращаются как к самому Хаиму Занвлу, разговаривают с ним, молятся ему. Такая синонимия между святым персонажем и сакральным объектом характерна и для народного православия и других религиозных традиций [Мороз 2017, с. 114, Лурье 2009, с. 111]. Иногда даже подчеркивается постоянное присутствие ребе в доме, которое проявляется через его портрет: «пусть смотрит, как я себя веду». За этим скрывается негласное предположение, что изображенный персонаж постоянно следит за тем, что происходит в доме. Иногда советским евреям оказывается трудно осознать религиозный характер собственного отношения к портрету – вместо слова «молитва» они используют обычное «я с ним разговариваю». Здесь можно усмотреть параллель (возможно, случайную) со знаменитым

¹⁰ Полевой архив Центра Сэфер и архив Исследовательского центра Еврейского музея и центра толерантности. Записано в г. Кишинев, 2019 г. Инф.: Ушер Р., 1947 г. р. Соб.: М. Каспина, Д-Б. Керлер (Kish_019_08_Rashkovan).

¹¹ Полевой архив Центра Сэфер и архив Исследовательского центра Еврейского музея и центра толерантности. Записано в г. Рыбница, 2019 г. Инф.: Бетя С., 1951 г. р. Соб.: С. Амосова, И. Душакова (Ryb_019_01_Solomonova).

¹² Полевой архив Центра Сэфер. Зап. в г. Рыбница, 2018 г. Инф.: Тамара Ш., 1934 г. р., Соб.: М. Каспина (Rezina_018_01_Shafir).

¹³ Архив Исследовательского центра Еврейского музея и центра толерантности. Зап. онлайн, 2020 г. Инф.: Бронислава К., 1965 г. р. Соб.: М. Каспина (Zoom_2020_Kreph_1).

стихотворением Маяковского «Разговор с товарищем Лениным», где лирический герой обращается к фотографии умершего вождя¹⁴.

Еще одна важнейшая функция, которую приобрел портрет рыбницкого ребе, связана с еврейской идентичностью. Русским евреям из Рыбницы, которые уехали в Израиль и Америку, знакомство с Хаимом Занвлом дало уникальную возможность повысить свой статус внутри ультрарелигиозного сообщества. Как показали исследования мигрантов, повышенная приверженность к использованию иконографических образов характерна для сообществ, чья идентичность неопределенна или подвергается сомнению в принимающей культуре [Owusu 1999; Ehrkamp 2005].

Среди выходцев из Советского Союза жители Рыбницы действительно оказались в привилегированном – для религиозных общин Америки и Израиля – положении благодаря ходатайству за них Рыбницкого ребе. Обычно еврейство советских граждан подвергалось в ортодоксальных кругах большому сомнению, и, например, вступить в брак потомку советских евреев с соблюдающим иудаизм партнером было очень трудно. Но свидетельство Хаима Занвла о том, что он знал эту семью еще в России, помогало преодолеть подобные препятствия. Так же решались различные проблемы, связанные с признанием статуса еврея в главном раввинате Израиля, с разрешением на брак и т. п. После смерти Хаима Занвла его портрет во многом взял на себя функции такого маркера, снимающего сомнения в идентичности: «В рабануте, если идут, и ты хочешь подвинуть быстрее это [признание статуса еврея], то ты идешь и говоришь, я из Рыбницы, я хорошо знал Хаим Занвла, его портрет вперед и все. – Ты знал Хаим Занвла, да, у-у-у, все. Да-да»¹⁵.

В современном Израиле портреты раввинов стали не только постоянным украшением еврейского дома и общественных мест. Часто они показывают локальную идентичность, принадлежность к той или иной общине в зависимости от выбора персонажей на портретах [Leon 2013]. Так, последователи хасидизма Хабада вешают портрет Менахема Менделя Шнеерсона, последнего любавичевского ребе. Ашкеназские литовские общины предпочитают портреты рава Кука, евреи из восточных общин эклектично собирают портреты раввинов различных эпох и династий. Рыбницкий ребе пользуется большой популярностью в общинах выходцев из Закарпатья, которые еще в Советском Союзе помогали ребе соблюдать

¹⁴ Благодарю за это замечание коллегу В.А. Дымшица.

¹⁵ Архив Исследовательского центра Еврейского музея и центра толерантности. Зап. Израиль, 2019. Инф.: Галина Ф., 1980 г. р. Соб.: М.М. Каспина, С.Н. Амосова (Isr_19_01_Freydkiny, инф. 3).

традиционный иудаизм, возили ему кошерную еду и помогли ему с выездом из страны. Закарпатские евреи были гораздо религиознее, поскольку жили на территории, которая стала советской только во время Второй мировой войны. Уехав в Израиль и Америку, эта община легко интегрировалась в ортодоксальную еврейскую среду, чего нельзя сказать о рыбницких советских эмигрантах. Поэтому иногда одним из важных факторов признания в человеке «своего» была именно связь рыбницких и закарпатских евреев с Хаимом Занвлом. Описывая, как одна из знакомых советских евреек искала работу по специальности в Израиле, информантка рассказала:

В их доме такое было почитание, и это тоже всегда был его портрет Хаим Замвля, и она его очень хорошо с детства знает. И вот какая произошла интересная история, говорит, когда я приехала сюда в Израиль, это было, наверное, в 1991–1992 г. Она приехала сюда, она медработник. Она прошла какую-то тут учебу, все, и конечно, по каким-то связям и ее обещали устроить, есть такая клиника Бейлинсон, находится Петах-Тикве. Ее обещали устроить на работу. Она лаборант, наверное, по забору крови, вот что-то такое. Там ей обещали сделать протекцию женщине, которая заведовала этой лабораторией. Вот она говорит, я прихожу к этой женщине, захожу к ней, и я вижу, у нее висит портрет Хаим Замвля. Она говорит, я подумала, что такого не может быть совпадения. Это откуда здесь и это самое все. Она говорит, что я вижу, что это Хаим Замвл. Говорит, я набралась смелости и спросила ее, говорит, откуда Вы знаете этого человека? И она рассказала вот такую историю. Она верующая из очень-очень верующей семьи выходцев из Венгрии. То ли во время войны, то ли до войны еще они оказались где-то в украинских этих местах недалеко от Рыбницы. И она о нем слышала, эта женщина, она о нем слышала, и она хотела с ним познакомиться, она хотела его, в общем, узнать. Таким образом, она все-таки побывала в Рыбнице. В Рыбнице она встретила своего мужа, который не был верующим, потом он стал верующим. Они поженились, и хупу им проводил Хаим Замвл¹⁶.

Таким образом, портрет рыбницкого ребе поспособствовал устройству на работу и позволил героине рассказа почувствовать себя своей в новой социальной и культурной среде.

В агиографической литературе о рыбницком ребе, которая составлена ультраортодоксальными евреями Америки в последние де-

¹⁶ Архив Исследовательского центра Еврейского музея и центра толерантности. Зап. Израиль, 2019. Инф.: Елизавета Ф., 1947 г. р. Собр.: М.М. Каспина, С.Н. Амосова (Isr_19_04_Freydkina).

сятилетия, рассказы о портретах, фотографиях и изображениях ребе занимает гораздо меньше места, чем в устных нарративах бывших советских евреев. При этом сами книги обычно богато иллюстрированы портретами и фотографиями ребе. Тем не менее в этих сборниках тоже отражено амбивалентное отношение к изображениям цадика. В основном в центре повествования находится позиция самого ребе по отношению к тому, что его пытаются сфотографировать: «На одну свадьбу в Бней-Браке привели фотографа, и он многократно сфотографировал ребе. Каждый раз при вспышке ребе улыбался. Никто не понимал, почему, а потом оказалось, но на фотографиях вместо ребе запечатлелось только пустое место»¹⁷. Другая история отражает более сложное отношение ребе к его изображению: «Один юноша однажды пытался сфотографировать ребе, но у него не получилось ни одной фотографии. Камера не работала как надо. Тогда ребе сказал: “У нас в Штефанештах мы были очень против фотографий”. Но юноша упрямылся и продолжал попытки. Тогда ребе сказал ему прочитать главу из Псалмов. Он прочитал – и вдруг камера заработала. Он сделал много снимков, а ребе ничего не сказал»¹⁸.

Из этого рассказа следует, что для получения фотографии ребе, которая, возможно, будет, как и любой относящийся к нему предмет, иметь дополнительное сакральное значение, нужно особое благословение цадика. Для этого необходимо обрести некую заслугу, прочитать псалмы, удостоиться чуда. Просто так фотография не получится, и далеко не каждому удастся ее приобрести. Таков стандартный традиционный механизм получения чуда в хасидизме, и ребе, несмотря на сохранившееся неприятие изображений, позволяет настойчивому юноше получить фотографии, выполнив доброе дело – прочитав Псалмы.

Подводя итоги, стоит отметить, что амбивалентное отношение самих раввинов и их последователей к изображению цадика сохраняется не только в традиционной ортодоксальной среде, но и у советских евреев, которые постоянно оправдываются, рассказывая о портрете Хаима Занвля. Несмотря на то что у евреев не принято иметь иконы, картинки и т. п., портрет цадика функционирует именно в этом качестве. Кроме того, для выходцев из Рыбницы портрет Хаима Занвля становится иконой идентичности, оказывается способом социальной связи внутри общины и за ее пределами.

¹⁷ *Ратнер Я.Х.* История моей жизни: Воспоминания и чудеса. За железным занавесом русского коммунистического режима. Нью-Йорк, 2014. С. 350 (*идиш*).

¹⁸ *Каан И.М.* История и служение рабби из Рыбницы. Нью-Йорк, 2016. Ч. 1. С. 239 (*идиш*).

Благодарности

Исследование было проведено в рамках грантовой программы Исследовательского центра «Еврейский музей и Центр толерантности» (Москва) при финансовой поддержке А.И. Клячина.

Acknowledgements

The study was conducted within the framework of the grant program of the Research Center “Jewish Museum and Tolerance Center” (Moscow) with financial support from A.I. Klyachin.

Литература

- Каспина 2019 – *Каспина М.М.* Монета ребе: история и бытование хасидского обычая // Вещь – символ – знак в славянской и еврейской культурной традиции / Под ред. О.В. Беловой. М.: Сэфер, 2019. С. 188–216.
- Лурье 2009 – *Лурье В.М.* Введение в критическую агиографию. СПб.: Аxiōma, 2009. 238 с.
- Мороз 2017 – *Мороз А.Б.* Народная агиография: Устные и книжные основы фольклорного культа святых. М.: Форум: Неолит, 2017. 443 с.
- Biale, Assaf 2017 – *Biale D., Assaf D., Brown B., Gellman U., Heilman S., Rosman M., Sagiv G., Wodziński M.* Hasidism. A new history. Princeton: Princeton Univ. Press, 2017. 896 p.
- Cohen 1998 – *Cohen R.* The rabbi as icon // Jewish icons. Art and society in modern Europe. Berkeley: Univ. of California Press, 1998. P. 112–152.
- Ehrkamp 2005 – *Ehrkamp P.* Placing identities. Transnational practices and local attachments of Turkish immigrants in Germany // Journal of Ethnic and Migration Studies. 2005. Vol. 31. No. 2. P. 345–64.
- Leon 2013 – *Leon N.* Visions of identity. Pictures of rabbis in Haredi (ultra-Orthodox) private homes in Israel // Journal of Israeli History. 2013. Vol. 32. No. 1. P. 87–108.
- Mann, Diamond 2000 – *Mann V., Diamond E.* Jewish texts on the visual arts, Cambridge, U.K.: Cambridge Univ. Press, 2000. 236 p.
- Owusu 1999 – *Owusu T.* Residential patterns and housing choices of Ghanaian immigrants in Toronto, Canada // Housing Studies. 1999. Vol. 14. Issue 1. P. 77–97.
- Stahl 2019 – *Stahl I.* Paper icons and photographs of Saints. A question of prayer in Orthodoxy // Expressions of religion. Ethnology, performance and the senses / Ed. by E. Roussou, C. Saraiva, I. Povedák. Wien: Lit Verlag, 2019. P. 155–180.

References

- Biale, D., Assaf, D., Brown, B., Gellman, U., Heilman, S., Rosman, M., Sagiv, G. and Wodziński, M. (2017), in *Hasidism. A new history*. Princeton University Press, Princeton, USA.
- Cohen, R.I. (1998), “The rabbi as icon”, in *Jewish icons. Art and society in modern Europe*, University of California Press, Berkeley, USA, pp. 112–152.
- Ehrkamp, P. (2005), “Placing identities. Transnational practices and local attachments of Turkish immigrants in Germany”, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 31, no. 2, pp. 345–64.
- Kaspina, M.M. (2019), “Coin of the Rebbe: the History and Existence of the Hasidic Custom”, in *Veshch' – simvol – znak v slavyanskoj i evrejskoj kul'turnoj traditsii* [Object – symbol – a sign in Slavic and Jewish cultural traditions], Sefer, Moscow, Russia, pp. 188–216.
- Leon, N. (2013), “Visions of identity: Pictures of rabbis in Haredi (ultra-Orthodox) private homes in Israel”, *Journal of Israeli History*, vol. 32, issue 1, pp. 87–108.
- Lourie, V.M. (2009), *Vvedenie v kriticheskuyu agiografiyu* [Introduction to critical hagiography], Axiōma, Saint Petersburg, Russia.
- Mann, V. and Diamond, E. (2000), *Jewish texts on the visual arts*, Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Moroz, A.B. (2017), *Narodnaya agiografiya. Ustnye i knizhnye osnovy fol'klornogo kul'ta svyatykh* [Folk hagiography. Oral and book basics for the folk cult of the saints], Forum, Neolit, Moscow, Russia.
- Owusu, T.Y. (1999), “Residential Patterns and Housing Choices of Ghanaian Immigrants in Toronto, Canada”, *Housing Studies*, vol. 14, no. 1, pp. 77–97.
- Stahl, I. (2019), “Paper icons and photographs of Saints. A question of prayer in Orthodoxy”, in Roussou, E.; Saraiva, C. and Povedák, I. (eds.), “Expressions of religion. Ethnology, performance and the senses”, Lit Verlag, Wien, Austria, pp. 155–180.

Информация об авторе

Мария М. Каспина, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; kaspina@mail.ru

Information about the author

Maria M. Kaspina, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; kaspina@mail.ru

УДК 272-526.62

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-5-69-92

О принципах изображения внутреннего пространства в русской иконографии

Дмитрий И. Антонов

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

Аннотация. В статье рассматриваются четыре ключевых принципа демонстрации внутреннего пространства в русской иконографии. Первые три приема – вариации «обрамления» персонажей архитектурной или геометрической рамкой. Это размещение фигур на фоне зданий, которые в данном случае сами играют роль рамки, вносящей героев повествования внутрь изображенного строения; «выдвигающийся» архитектурный элемент – колоннада или стена, охватывающие персонажей сзади и вносящие их в пространство того здания, из которого выходят; наконец, «нутровые палаты» – рамка, которая разрезает здание высокими арками и позволяет демонстрировать одновременно интерьер и фрагменты экстерьера. Аналогичные принципы «разрезания» композиции рамками, обрамления ряда персонажей геометрической линией, применялись в иконографии для демонстрации сцен, относящихся к другому временному или пространственному плану (видения, события прошлого или будущего и т. п.). Четвертый прием – частичное перекрывание изображенной фигуры архитектурным элементом (человек, выглядывающий из-за колонны, из окна, из дверного проема) – основан на зрительском впечатлении стороннего наблюдателя и относится уже не к условным, а к реалистическим приемам в живописи. Как показано в статье, все четыре варианта сосуществовали в русской иконописи и легко могли дополнять друг друга в пространстве одной композиции. Работа демонстрирует функционирование каждого из этих приемов на основе корпуса русских икон и миниатюр.

Ключевые слова: Иконография, русские иконы, семиотика, внутреннее пространство

Для цитирования: Антонов Д.И. О принципах изображения внутреннего пространства в русской иконографии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 5. С. 69–92. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-5-69-92

© Антонов Д.И., 2021

On the principles of depicting internal space in Russian iconography

Dmitriy I. Antonov

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

Abstract. The article discusses four key principles of demonstrating the inner space in Russian iconography. The first three techniques are different variations of framing the characters with an architectural or geometric ‘border’. These are: placing the figures against the background of buildings that in such case themselves play the role of a frame that bringing the characters inside the depicted house; a ‘retractable’ architectural element – a colonnade or wall that frames the characters from behind and brings them into the interior space; finally, the *nutrovye palaty* (inner chambers) – a frame that ‘cuts’ the building with high arches and allows the painter to show both the interior of the building and fragments of its exterior. Similar principles of ‘cutting’ the composition with frames, ‘bordering’ a number of characters with a geometric line, were used to demonstrate scenes related to another time or space (visions, events of the past or future, etc.). The fourth technique was the partial overlap of the depicted figure with an architectural element (a person looking out from behind a column, from a window, from a doorway). It is based on the impression of an outside observer and refers no longer to the conventional, but to realistic techniques in painting. As shown in the article, all four variants coexisted in Russian iconography and could easily complement each other in a composition. The paper demonstrates the functioning of each of those techniques based on the corpus of Russian icons and miniatures.

Keywords: Iconography, Russian icons, semiotics, internal space

For citation: Antonov, D.I. (2021), On the principles of depicting internal space in Russian iconography, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 5, pp. 69–92, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-5-69-92

В этой статье речь пойдет о четырех способах демонстрации внутреннего пространства в русской иконографии (см. описание отдельных приемов в: [Нечаев 1929; Раушенбах 2001, с. 230–243; Успенский 2005, с. 181, 259–260, 284–285; Преображенский 2016, с. 256]). На серии примеров мы рассмотрим типичные визуальные схемы, с помощью которых иконописцы, иллюминаторы и фрескисты маркировали нахождение персонажа или объекта внутри чего-либо (здания, пещеры, сегментов ада), и поговорим о любопытных нюансах, которые возникали при построении таких сцен.

Множество сюжетов, отображаемых в иконописи, предполагают демонстрацию событий, происходивших в здании – церкви, доме, темнице и т. п. В реалистической живописи такая задача решается либо детальным изображением интерьера, либо, изредка, условным приемом, когда здание показано без фронтальной стены и зритель может видеть одновременно внутреннее пространство и элементы экстерьера (пример – известная картина А.Г. Венецианова «Гумно» 1821 г.). В русской иконографии с той же целью широко применялись четыре разных приема, которые были заимствованы из византийского, а позже из европейского искусства. Как будет видно, три самых распространенных решения были основаны на общем принципе: персонажи, находящиеся внутри, заключаются в некую рамку, которая символически помещает их в здание (в пещеру, под землю...). Такие обрамления играли важную грамматическую роль, формируя композицию и указывая на расположение изображенных фигур по отношению друг к другу; при этом рамки могли быть очень разными, порой малозаметными, а корректное прочтение визуальных сюжетов, выстроенных с их помощью, требовало определенных зрительских навыков. Мы последовательно рассмотрим особенности каждого из четырех принципов, начав с трех типичных, «обрамляющих», моделей.

Прежде всего, роль «рамки» может играть само здание, на фоне которого изображены герои визуальной истории; если верхняя его часть проходит над головами персонажей (реже – за плечами или ниже, на уровне пояса), это маркирует их нахождение внутри. В самом лаконичном варианте дом мог быть показан в виде узкой вертикальной конструкции, похожей на столб, – он аккуратно вписывает во внутреннее пространство одну стоящую фигуру (такой прием можно встретить, к примеру, в клеймах некоторых житийных икон). В более развернутом варианте эта изобразительная модель позволяла детально показать не только персонажей, но и здание, в котором происходит действие. Очень часто его визуально представляли в виде нескольких строений. Это «разделенное изображение»: отдельные архитектурные элементы – базилика, ротонда, башня, киворий, стены – образуют череду построек, из которых, что предполагает изобразительная схема, состоит храм или дом. Иногда сверху изображался велум, красная ткань, которая охватывает строения, связывая их воедино. Иногда велума нет, однако персонажи на фоне ряда построек присутствуют в одном и том же внутреннем пространстве. Здесь мог быть разный уровень условности. Зачастую иконописцы стремились отобразить реальные комплексы зданий, которые видели или о которых читали. Однако когда композиция начинала воспроизводиться и разрабатываться,

ситуация менялась: повторяясь на сотнях изображений, архитектурные элементы оказывались все более стилизованными, теряли историческую конкретику и превращались в условные формулы, с помощью которых начинали «конструировать» постройки уже любой страны и эпохи. Зачастую, как и в европейской живописи, это приводило к визуальной модернизации сцены и появлению анахронизмов – так, крестово-купольные храмы и луковичные купола легко могли фигурировать в ветхозаветных сценах. В любом случае – и при точном (в той или иной степени) отображении комплекса построек, и при формульном использовании архитектурных элементов – прием «разделенного изображения» позволял вписать во внутреннее пространство многих персонажей, расположив их на фоне череды взаимодополняющих построек.

Характерный пример можно увидеть на иконах, фресках и миниатюрах Сретения, где Христос-юноша учит еврейских мудрецов в Иерусалимском храме. На новгородской иконе рубежа XV–XVI вв. здание, в котором происходит действие, показано в виде трех построек: слева это стены, образующие кольцо, в середине – белая церковь с христианским крестом на куполе, справа – портик с колоннами и виднеющейся меж ними пурпурной завесой. Все персонажи расположены на фоне строений, что позволяет одновременно увидеть форму зданий, их экстерьер и ключевое событие, происходящее внутри. На иконах, что приведены ниже, появляются варианты строений с башнями, ротондой, киворием и проч., но визуальное решение остается неизменным.



Фрагмент иконы «Преполовление»,
конец XV – начало XVI в.
Новгородский музей, инв. № 3105



Фрагмент иконы «Преполовление»,
первая половина XVI в.
Псковский музей, инв. № ПКМ 1415



Фрагмент иконы «Преполовление»,
ок. 1497 г.
*Кирилло-Белозерский музей,
инв. № ДЖ-321*



Фрагмент иконы «Преполовление»,
конец XVI – начало XVII в.
*Ярославский художественный музей,
инв. № И-629; КП-53403/557*

По той же схеме организована композиция сцен Благовещения. Как легко заметить, здесь на фоне зданий располагаются не только персонажи: Богородица, архангел Гавриил, а зачастую служанка, но и отдельные элементы интерьера – прежде всего, престол, на котором восседает Мария. Это хорошо видно на иконе ниже, где чередой построек, означающих дом Богородицы, соединена велу-мом, а престол Богоматери возвышается до середины строения, изображенного на заднем плане.



Фрагмент иконы «Благовещение», ок. 1497 г.
Кирилло-Белозерский музей, инв. № ДЖ-318

Иногда форма здания довольно схематически воспроизводится над головами персонажей, так, что постройка обращается в условную рамку-обрамление, единственная функция которой – обозначить нахождение героев во внутреннем пространстве. Это наглядно видно на миниатюре из лицевого Жития Андрея Юродивого. В первой сцене (верхний регистр) Иоанн Богослов избивает демонов, заперев их внутри храма. Ангелы, святые и бесы располагаются на фоне церкви – при этом храм изображен одновременно в виде фасадной стеной (за спинами святых) и в виде темного строения (за спинами бесов). Эти темно-зеленые стены – не структурная часть церкви, изображенная отдельно, как киворий или кольцо стен на примерах выше. Фактически это условная архитектурная форма лишь «продолжает» церковь, изображенную левее, чтобы вместить в нее демонов. В нижнем регистре миниатюры тот же принцип разделенного изображения сохраняется – на этот раз темное здание оказывается за спинами ангелов, а его фасадная стена позади святых (все они находятся при этом в одном храме). Бесы изгнаны в пустынные места и изображены на фоне желтых гор, которые маркируют в иконографии разные типы ландшафта – в данном случае пустыню.



Фрагмент миниатюры из Жития Андрея Юродивого XVII в.
ОР РНБ. ОЛДП. Q. 58, л. 15об.

Этот пример подводит нас ко второму приему, другому варианту «рамки», вносящей персонажей внутрь изображенного здания. В качестве обрамления часто использовалась стена или колоннада, условный архитектурный элемент, который выдвигается из основного здания. Прямая или полукруглая, эта стена охватывает людей сзади, прочерчивая линию либо за их спинами, либо над их головами. В простейшем варианте такая стена (колоннада) связывает два здания, означающих одну постройку, как может связывать их велум в верхней части.

Мы можем проследить это в композициях Сретения или Благовещения. На иконе ниже Иерусалимский храм распадается на три постройки: фасад, киворий и лестничное возвышение. Прямая низкая стена малозаметна – объединяя строения, она проходит на уровне плеч Богородицы и склонившегося Симеона Богоприимца.



Фрагмент иконы «Сретение», ок. 1497 г.
Кирилло-Белозерский музей, инв. № ДЖ-320

На иконе Благовещения ниже Дом Богородицы показан в виде строения (слева) и архитектурного элемента, напоминающего фундамент постройки, над которым высятся декоративные элементы и своды (справа). Обе части соединены прямой стеной, которая маркирует единое внутреннее пространство. Одновременно как на этой, так и на следующей иконе отдельные строения связывает велум.



Фрагмент иконы «Благовещение», конец XV – начало XVI в.
Новгородский музей, инв. № 3105

Здание может быть показано в виде довольно сложного комплекса построек, как на иконе из Ярославского музея: три высоких строения доминируют в композиции, в то время как прямая стена в нижней части иконы прямоугольной рамкой очерчивает всех изображенных персонажей.



Фрагмент иконы «Благовещение», вторая половина XVI в.
Ярославский художественный музей,
инв. № И-267; КП-53403/246

Иногда прием акцентирован, и стена удваивается. Так, на иконе из Архангельского музея возникают две связующие стены – прямая и наклонная. Более того, высоко поднятый пол (смена ракурса, пол изображен не с фронтальной, а с верхней точки зрения) визуальнo объединяет фигуры дополнительной, третьей геометрической «рамкой».



Фрагмент иконы «Благовещение»,
первая половина – середина XVII в.
*Архангельский музей изобразительных искусств,
инв. № 857-држ.*

На другой иконе из Архангельского музея полукруглая связующая стена-экседра на заднем плане образует рамку-мостик между Марией и архангелом Гавриилом, акцентируя их диалог. Эта изогнутая стена «опирается» на поднятое крыло архангела, спустившегося с Небес, и резко повернутую голову Богоматери, подчеркивая динамику сцены. Одновременно прямая стена внизу связывает воедино не только персонажей, но и строения.



Фрагмент иконы «Благовещение», вторая половина XVI в.
Архангельский музей, инв. № 1686-држ

В сценах Сошествия Святого Духа на апостолов Сионская горница показана в виде построек (часто башен) в верхних углах композиции и стены с колоннами, которая связывает их и помещает в горницу фигуры 12 апостолов, Богоматери и Царя Космоса, персонификации мироздания.



Фрагмент иконы
«Сошествие Святого Духа
на апостолов», ок. 1341 г.
Новгородский музей, инв. № 3013



Фрагмент иконы
«Сошествие Святого Духа
на апостолов», начало XV в.
Новгородский музей, инв. № 2183

Замечательно, что стена при этом может терять свою фактуру и превращаться в полностью условный элемент – рамку как таковую. Вместо архитектурной конструкции на многих изображениях возникает геометрическая линия (округлая, прямоугольная или прямая) с аналогичной функцией.



Фрагмент иконы «Сошествие Святого Духа на апостолов», ок. 1497 г.
Кирилло-Белозерский музей, инв. № ДЖ-329

При этом архитектурная или условная рамка не обязательно соединяет два или три здания. Она может выходить из одного строения, контурно охватывать персонажей и помещать их внутрь изображенной постройки. Этот прием (генетически восходящий к реальным архитектурным конструкциям, колоннадам, экседрам) сближается со знакомым по современной инфографике принципом, когда некоторые детали очерчивают кругом, а стрелка указывает их реальное место на рисунке или чертеже. Пример – сцены Сретения, где в правой части показан Иерусалимский храм. Симеон Богоприимец изображается на его фоне (= внутри), а полукруглая стена примыкает к зданию, охватывая фигуры Марии с младенцем Христом, пророчицы Анны и Иосифа, помещая их внутрь храма вместе с Симеоном.



Фрагменты икон «Сретение», третья четверть XV в.

Новгородский музей, инв. № 7583;

вторая четверть XV в.

Сергиево-Посадский музей-заповедник, инв. № 7583

Рамки могут размещаться даже на фоне здания, усиливая эффект и подчеркивая, что люди находятся во внутренних «палатах». На иконе ниже Небесный Иерусалим показан в виде череды построек, которые венчает сверху киворий; полукруглые арки очерчивают праведников в белых одеждах, помещая их внутрь города и одновременно разделяя на четыре группы.



Фрагмент иконы «Страшный суд», третья четверть XV в.
Третьяковская галерея, инв. № 12874

Самые неожиданные решения такого плана возникали в миниатюре. Так, на изображении из лицевого Жития Варлаама и Иоасафа середины XVII в. полукруглая архитектурная «рамка» над головами персонажей копирует форму спинки трона и при этом помещает их в изображенное справа здание.



Фрагмент миниатюры из Жития Варлаама и Иоасафа,
середина XVII в. *ОР ГИМ. Син. № 114, л. 207об.*

Иногда рамка превращается в четкую линию, которая окружает некий объект и вносит его внутрь того, что изображено рядом. На миниатюре из рукописного «Травника» конца XVIII в. растение «Водяной пуп» изображено на воде, а зеленое обрамление, похожее на сияние, помещает его внутрь того пространства, из которого выходит, т. е. под воду. Аналогичным образом в Травниках изображали корни – искомое растение стоит на земле, очерченное овальной рамкой, которая вносит ее в поземное пространство.



Фрагмент миниатюры из «Травника», конец XVIII в.
ОР РГБ. Собр. Е.И. Усова, № 26, л. 37об.

Третий способ изображения внутреннего пространства – «нутровые палаты» – распространился в русской иконографии с конца XVI в. под влиянием европейских образцов. Это прием «срезанной» фасадной стены, который используется и в реалистической живописи. Здание показано во фронтальном ракурсе только в верхней своей части и зачастую по краям, справа и слева. Дальше следует условная линия, которая разрезает стену и демонстрирует внутреннюю часть дома. Изображения фасада и интерьера в результате совмещаются.

На первой иконе Сретения из публикуемых ниже три здания, обозначающие Иерусалимский храм, «разрезаны» полукруглыми нишами – в центральном красном храме благодаря этому оказываются видны и внешнее и, чуть ниже, внутреннее окно, расположенное на задней стене церкви. На второй иконе нутровые палаты показаны в виде прямоугольных ниш, «вскрывающих» стены храма.



Фрагмент иконы «Сретение», 1640-е гг.
Ярославский музей-заповедник, инв. № ЯМЗ 41688, ИК 563



Фрагмент иконы «Преполовление», середина XVIII в.
Гос. музей палехского искусства, инв. № 36

На иконе Благовещения из Архангельского музея две арки-ниши образуют четкие закругления строго над головой каждого изображенного персонажа, акцентируя их пребывание внутри. Близкий геометрический прием часто возникал в сценах Крещения Господня: Иордан в верхней части образует полукруг над головой Христа – это дополнительно подчеркивает, что Спаситель погружен в воды реки.



Фрагмент иконы «Благовещение», начало XVIII в.
Архангельский музей изобразительных искусств, инв. № 1336-држ



Фрагмент иконы «Крещение Господне», вторая четверть XV в.
Сергиево-Посадский музей, инв. № 2765, 2766

Примечательно, что этот прием иконописцы начали использовать даже в тех случаях, когда внутри здания не происходит действие и не появляются никакие персонажи. Одновременный взгляд снаружи и изнутри превратился в такой же самостоятельный прием, как демонстрация здания с разных сторон через суммирование ракурсов. На иконе Благовещения здания объединены красной стеной на заднем плане. Нутровые палаты демонстрируют каждое строение снаружи и изнутри: в условных нишах стоят Богородица и архангел Гавриил, над их головами видны окна и дверные проемы, расположенные внутри зданий. Темное строение посередине, под красной стеной, разрезано такой же полукруглой нишей, хотя в нем не изображен уже никто.



Фрагмент иконы «Благовещение», конец XVII в.
Архангельский музей изобразительных искусств, инв. № 1904-држ

На миниатюре из рукописи XIX в. Андрей Юродивый беседует с монахом, которого искушает бес сребролюбия в облике змея, – действие происходит внутри дома, и здание оказывается разрезано двумя нишами. В верхнем левом углу той же миниатюры нутровые палаты показывают интерьер церкви; оконные проемы, расположенные на внутренней (задней) стене храма, сужаются в обратной перспективе, демонстрируя объем. При этом церковь внутри пуста, взгляд внутрь не нужен для демонстрации сюжета и служит исключительно для того, чтобы показать храм с тех же ракурсов – изнутри и снаружи, – что и здание ниже.



Фрагмент миниатюры из Сборника XIX в.
ОР БАН. Лукьян. 42, л. 125об.

Наконец, последний, четвертый, прием, демонстрирующий пребывание героев внутри здания, принципиально отличается от описанных выше. В композициях он использовался не как основной, а как дополняющий. Это элемент реалистической передачи внутреннего пространства – персонаж показан глазами стороннего наблюдателя и частично скрыт за каким-либо архитектурным элементом. Пример – икона из Псковского музея, где дом Богоматери традиционно показан в виде двух построек, соединенных высокой серой стеной. Здесь возникает интересующий нас нюанс – фигура архангела Гавриил расположена за колонной и частично заслонена ей.



Фрагмент иконы «Благовещение», вторая четверть XVI в.
Псковский музей, инв. № 1583

Такой прием использовался в русской иконописи, как правило, на периферии композиции: в то время как главные персонажи стоят на фоне здания и/или охвачены сзади обрамляющей стеной, один или несколько героев могут быть частично скрыты. Особенно часто этот прием использовали в сценах Рождества Богородицы, где из дверного проема, из окна или из-за стены мог выглядывать или выходить Иоаким. Оставаясь отчасти скрытым для зрителя, он в буквальном смысле находится наполовину снаружи и наполовину внутри изображенного дома.



Фрагменты икон «Рождество Богоматери», конец XV – начало XVI в.
Новгородский музей, инв. № 3100;
 вторая четверть XV в.
Сергиево-Посадский музей-заповедник, инв. № 2765

Замечу, что все варианты изображения внутреннего пространства легко могли совмещаться на одной композиции. Рассмотрим это на примере миниатюры XVII в. Здесь показаны четыре сцены из Жития Андрея Юродивого – визуальный рассказ о чуде, которое произошло с его учеником Епифанием. В левом верхнем сегменте миниатюры Епифаний готовит еду; его фигура и печь изображены на фоне дома, где происходит действие (принцип обрамляющего здания). На следующей сцене Епифаний молится во Влахернском храме, а бес пытается выманить его из церкви, нашептывая, что он забыл погасить огонь и его дому угрожает пожар. Здесь использован прием нутровых палат: ниша прорезана в фасаде храма. На третьей сцене Епифаний идет по улице и встречает человека, который заходил к нему домой и увидел там незнакомца. Перемещение этого персонажа обозначено с помощью ног: правой он стоит на земле (= на улице, которая в данном случае обозначена в виде горки), левой заступает на изображение дома – таким образом показано его нахождение внутри и путь наружу. Наконец, в последней сцене Епифаний видит ангела, который спас еду от сгорания, а дом от пожара. Ангел стоит на фоне здания, т. е. находится внутри, а затем парит над ним – взлетает на небо. При этом сам Епифаний оказывается в пространстве, которое очерчено полукруглой аркой над его головой, – это помещает его внутрь дома вместе с ангелом (принцип выдвигающейся архитектурной или геометрической рамки). Здесь не использован только принцип частичного перекрытия персонажа.



Фрагмент миниатюры из Жития Андрея Юродивого XVII в.
ОР РНБ. ОЛДП. Q. 58, л. 61об.

На другой миниатюре XVII в. происходящее внутри церкви показано с помощью рамки, разрезающей фронтальную стену, а в верхней части, выходя из башни и охватывая луковичцы церковных куполов, идет условная стена – она заворачивается как лист бумаги или пергамента и вписывает персонажей и интерьер храма в единое внутреннее пространство.



Фрагмент миниатюры из Жития Варлаама и Иоасафа
середины XVII в.

ОРГИМ. Син. № 114, л. 210

Хотя прием нутровых палат распространился только в XVII в., у него было много более ранних аналогов в русской иконописи. Во-первых, темные ниши в зданиях традиционно изображали, демонстрируя ворота и двери, – в них входят или из них выходят изображенные персонажи, на их фоне показаны объекты, пребывающие внутри. Это хорошо видно на примере иконы «Чудо от иконы “Богоматерь Знамение”, или Битва новгородцев с суздальцами» второй половины XV в. из Новгородского музея¹. В левой части верхнего и нижнего регистров новгородцы выходят/выезжают из города – ворота (как и оконные проемы) показаны в виде черной арки. В правой части верхнего регистра на фоне дверного проема показан чудотворный образ, который выносят из храма. Отличие этого приема от нутровых палат лишь в том, что здесь не демонстрировали интерьер: внутреннее пространство обозначалось только темным фоном.

¹ Об уникальных знаковых особенностях этой иконы см.: [Антонов 2017, с. 246–249].



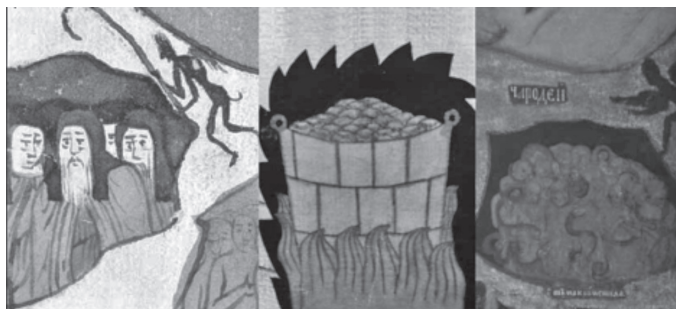
Фрагменты иконы «Чудо от иконы “Богоматерь Знамение”,
или Битва новгородцев с суздальцами», 1460-е гг.
Новгородский музей, инв. № 2124

Кроме того, иконописцы часто изображали рамки, «разрезающие» не здание, но саму композицию. Такое обрамление принимало форму либо круга/овала, очерченного ровной линией, либо рамки, образованной облаками, неровными контурами пещеры и т. п. В любом варианте это указывало, что персонажи, расположенные внутри очерченной зоны, находятся либо в другом пространстве (на Небесах, в аду, вдали от событий центральной сцены), либо в другом времени (события прошлого или будущего). Классический пример – композиция Преображения: «дополнительные» сцены, на которых Христос ведет апостолов на Фаворскую гору, а потом уводит с горы, писали на фоне пещер или в овальных обрамлениях. Фактически это «вырезание» двух мотивов в композиции переносит их в другие временные пласты – до и после Преображения.



Фрагмент иконы «Преображение», первая половина XVI в.
Ярославский музей-заповедник, инв. № 40943; ИК 139

В сценах с изображением чудес и видений, где показан визионер, наблюдающий за происходящим, в символическую рамку заключалась либо его фигура, либо само видение. Таким образом разделялись разные пласты реальности – человеческий мир, в котором пребывает герой, и события, открывшиеся ему в визионерском опыте. Этот принцип активно работал при изображении сцен ада – их показывали на фоне темных пещер, в кругах или в отсеках разной формы. Геометрические сегменты указывали на пребывание узников в глубине преисподней и одновременно позволяли изобразить ад как пространство множества различных мук; визионер, наблюдающий страдания грешников, вынесен в другое пространство, оказываясь вне отсеков (см. примеры: [Антонов, Майзульс 2013, с. 10, 14, 119–125 и сл.; Антонов, Майзульс 2020, с. 10, 14, 123–128 и сл.]). Аналогично чаще всего на фоне пещеры демонстрировали все, находящееся под землей, к примеру череп Адама под Голгофой.



Фрагменты икон и миниатюр XVI–XVIII вв.

Явление людям Господа, ангелов, святых часто обозначали световой или облачной рамкой. В этом плане овальная мандорла или круглая «слава», охватывающие фигуру, играли дополнительную роль: являясь знаками святости, они служили также вариацией геометрического сегмента, указывающего на пространство иной, божественной, реальности.



Фрагмент иконы «Вознесение», середина XVII в.
Ярославский музей-заповедник, инв. № И-1547, КП-813

Четыре описанных визуальных приема – нутровые палаты, обрамляющие здания, обрамляющие стены/колоннады, а также архитектурные элементы, закрывающие часть изображенной фигуры, – основаны на разных визуальных принципах. Если первые три в широком плане являются вариациями условной «рамки»-обрамления, то в основе последнего, как уже говорилось, – впечатление внешнего наблюдателя, человека, рассматривающего здание и находящихся в нем людей со стороны. В этом плане частичное перекрытие фигуры колонной, выглядывание персонажа из оконного или дверного проемов относится к спектру реалистических приемов. И хотя такие решения, безусловно, отличны, в иконописи они оказывались синонимичными и взаимодополняемыми – все они легко могли комбинироваться в одном визуальном пространстве. Впрочем, такая комбинаторика происходила и позже: в XVIII–XIX вв. русские художники, вслед за европейскими коллегами, продолжили использовать условный принцип нутровых палат, адаптировав его под художественные принципы реалистической живописи.

Литература

- Антонов 2017 – Антонов Д.И. Иконописец и зритель: храмовая икона как текст и образ-объект // Казус: Индивидуальное и уникальное в истории – 2017. Вып. 12 / Отв. ред. О.И. Тогоева, И.Н. Данилевский. М.: Индрик, 2017. С. 242–256.
- Антонов, Майзульс 2013 – Антонов Д.И, Майзульс М.Р. Анатомия ада: Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. М.: Форум: Неолит, 2013. 240 с.
- Антонов, Майзульс 2020 – Антонов Д.И, Майзульс М.Р. Анатомия ада: Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. 4-е изд., испр. и доп. М.: Форум: Неолит, 2020. 264 с.
- Нечаев 1929 – Нечаев В.Н. Нутровые палаты в русской живописи XVII в. // Русское искусство XVII в. Л.: Academia, 1929. С. 27–62.
- Преображенский 2016 – Преображенский А.С. Западные мотивы и формы в поствизантийской живописи Московии: Предварительные размышления // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сб. науч. ст. 2016. № 6. С. 252–266.
- Раушенбах 2001 – Раушенбах Б.В. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб.: Азбука-классика, 2001. 300 с.
- Успенский 2005 – Успенский Б.А. Семиотика искусства: Поэтика композиции. Семиотика иконы: Статьи об искусстве. М.: Языки славянской культуры, 2005. 357 с.

References

- Antonov, D.I. (2017), “The icon-painter and the viewer: the icon as a text and image-object”, in: Togoewa, O.I. and Danilevskii, I.N. (eds.), *Kazus: Individual'noe i unikal'noe v istorii – 2017* [Special case. The individual and unique in history], issue 12, Indrik, Moscow, Russia, pp. 242–256.
- Antonov, D.I. and Maizul's, M.R. (2013), *Anatomiya ada: Putevoditel' po drevnerusskoi vizual'noi demonologii* [Anatomy of Hell. A guide to Old Russian visual demonology], Forum-Neolit, Moscow, Russia.
- Antonov, D.I. and Maizul's, M.R. (2020), *Anatomiya ada: Putevoditel' po drevnerusskoi vizual'noi demonologii* [Anatomy of Hell. A guide to Old Russian visual demonology], 4th expanded edition, Forum-Neolit, Moscow, Russia.
- Nechaev, V.N. (1929), “The inner (nutrovye) chambers in Russian painting of the 17th century”, in *Russkoe iskusstvo XVII v.* [Russian art of the 17th century], Academia, Leningrad, pp. 27–62.
- Preobrazhenskii, A.S. (2016), “Western motifs and forms in Post-Byzantine painting in Muscovy. Preliminary idea”, *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: Sb. nauch. statei* [Current issues of the theory and history of art. Collection of articles], no. 6, pp. 252–266.

Raushenbakh, B.V. (2001), *Geometriya kartiny i zritel'noe vospriyatie* [Painting Geometry and Visual Perception], Azbuka-klassika, Saint-Petersburg, Russia.

Uspenskii, B.A. (2005), *Semiotika iskusstva: Poehtika kompozitsii. Semiotika ikony. Stat'i ob iskusstve* [Semiotics of Art: The Poetics of Composition. Semiotics of Icons. Articles about art], Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Дмитрий И. Антонов, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Россия, 125993, Москва, Миусская пл., д. 6; antonov-dmitriy@list.ru

Information about the author

Dmitriy I. Antonov, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; antonov-dmitriy@list.ru

«Распятие» из Парижского парламента (1448 г.) и его политико-правовые смыслы

Ольга И. Тогоева

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

Аннотация. Статья посвящена анализу «Распятия» из Парижского парламента – картины, которая украшала Большой зал королевского суда с начала XV столетия вплоть до 1904 г. Автор уделяет основное внимание политико-правовым смыслам, которые оказались заложены в данное изображение. С этой точки зрения изучены основные персонажи ретабло, их внешний вид и атрибуты, а также общая композиция картины. Автор приходит к выводу, что передний план ретабло предназначался прежде всего для образованных людей, знакомых не только с историей Страстей Христовых или мученичества св. Дионисия, но и с христианскими доктринами искупления и разделения властей. Задний план ретабло, напротив, предназначался для простого обывателя. Для каждой группы зрителей в «Распятии» была задействована своя символика и свои, понятные каждому маркеры. Тем не менее цель изображения оставалась единой – подчеркнуть всеми средствами, что Парижский парламент – высший королевский суд Франции, место власти *par excellence*, перед которой оказываются равны абсолютно все: и представители знати и церкви, и высокопоставленные придворные, и особы королевской крови, и обыватели.

Ключевые слова: Франция, XV в., Парижский парламент, Распятие, правовая имагология

Для цитирования: Тогоева О.И. «Распятие» из Парижского парламента (1448 г.) и его политико-правовые смыслы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 5. С. 93–113. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-5-93-113

The Crucifixion from the Parliament of Paris (1448), its political and legal meanings

Olga I. Togoëva

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

Abstract. The article is devoted to the analysis of the Crucifixion from the Parliament of Paris – a painting that decorated the Great Hall of the Royal Court from the beginning of the 15th century until 1904. The author focuses on the political and legal meanings that were embedded in the Crucifixion. From this point of view, the main characters of the retablo, their appearance and attributes, as well as the general structure of the picture are studied. The author comes to the conclusion that the foreground of the retablo was intended primarily for educated people who are familiar not only with the history of the Passion of Christ or the martyrdom of St. Dionysius, but also with the Christian doctrine of redemption and the separation of powers. The background of the retablo, on the contrary, was intended for the common people. For each group of viewers, the artist used special symbolism and understandable markers. Nevertheless, the purpose of the Crucifixion remained the same – to emphasize by all means that the Parliament of Paris is the highest Royal Court of France, the place of judicial power *par excellence*, which is equal for everybody: the representatives of the nobility and the church, the high-ranking courtiers, the persons of the Royal blood, the ordinary people.

Keywords: France, 15th century, Parliament of Paris, Crucifixion, legal imatology

For citation: Togoëva, O.I. (2021), The Crucifixion from the Parliament of Paris (1448), its political and legal meanings // *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary studies. Linguistics. Culturology"*, no. 5, pp. 93–113, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-5-93-113

«Распятие» из Парижского парламента, выставленное ныне в Лувре, хорошо знакомо всем знатокам и любителям средневекового искусства. Первоначальная версия этого ретабло была изготовлена в 1406 г. для французского короля Карла VI (1380–1422) его личным художником Коларом де Лаоном, однако в 1440-х гг., уже в правление Карла VII (1429–1461), алтарь обновили, и нам он известен только во второй своей версии (рис. 1). Согласно последним исследованиям, в стилистике изображения просмат-

ривается сильное влияние фламандской школы¹, автором полотна после долгих дискуссий решено было считать художника из Амьена Андре д'Ипра, а датой изготовления – 1448 г. [Mérindol 1992; Reynaud 1993; Christian-Nils 2006, p. 34–35].



Рис. 1. Андре д'Ипр. Распятие из Парижского парламента. 1448 г.

«Распятие» создавалось специально для Большого зала Парижского парламента, где оно занимало северную стену [Christian-Nils 2006, p. 36], что позволяло монарху, если он лично вел судебное заседание (так называемое *Ложе правосудия*²), или прево (главному королевскому судье) французской столицы сидеть *справа* от образа распятого Христа. Такое расположение, как представляется, являлось жесткой неизменной нормой, которая фиксируется по всем без исключения дошедшим до нас изображениям Большого зала парламента. В частности, именно так неизвестный художник передавал детали одного из самых известных заседаний Ложа правосудия, состоявшегося 15 мая 1610 г., на следующий день после

¹ Влияние фламандской школы в «Распятии» вполне очевидно. Так, образ Богородицы на ретабло искусствоведа соотносят с ее изображением у Рогера ван дер Вейдена в «Снятии с креста» (1430 г.): [Lorentz 2001; Christian-Nils 2006, p. 34, 36]. Не менее характерен и фон картины, напоминающий, в частности, «Мадонну канцлера Ролена» Яна ван Эйка (ок. 1436 г.). За данное наблюдение я искренне благодарна М.А. Рогову (РАНХиГС, РГГУ).

² О возникновении понятия «Ложе правосудия» и его правовом и символическом наполнении см. прежде всего: [Brown, Famiglietti 1994].



Рис. 2. Анонимный художник.
 Ложе правосудия 15 мая 1610 г.



Рис. 3. Анонимный художник.
 Ложе правосудия Людовика XV 12 сентября 1715 г.

убийства Генриха IV (1589–1610): на нем Мария Медичи была объявлена регентом королевства на период несовершеннолетия Людовика XIII (1610–1643) (рис. 2). Изображение Ложа правосудия, проведенного 12 сентября 1715 г., подтверждает, что и в правление Людовика XV (1715–1774) ситуация оставалась неизменной (рис. 3). То же положение дел сохранялось в самом конце XVIII в.: и в тех случаях, когда Парламент заседал самостоятельно (рис. 4), и тогда, когда король присутствовал в зале (рис. 5).



Рис. 4. Анонимный художник.

Заседание по делу отравительницы Мари Сальмон, оправданной по апелляции в Парижский парламент. 1786 г.

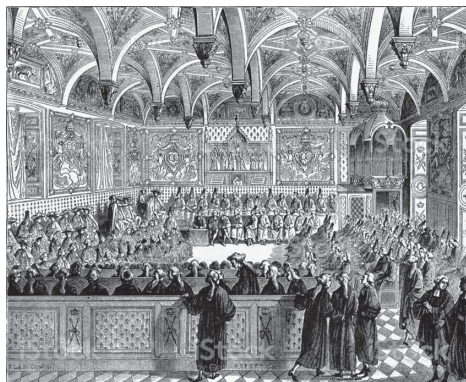


Рис. 5. Анонимный художник.

Ложе правосудия Людовика XVI 19 ноября 1787 г.

«Распятие» пребывало в Парижском парламенте вплоть до Французской революции. В 1796 г. его переместили в Лувр, но затем, в результате неоднократных жалоб столичных магистратов, полотно им вернули [Lorentz 2004a, p. 12]. И только в 1904 г. ретабло – теперь уже навсегда – обрело статус музейного экспоната [Lorentz 2004b].



Рис. 6. «Распятие»
из парламента Тулузы.
XV в.

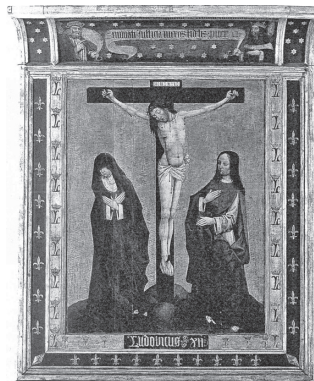


Рис. 7. «Распятие»
из парламента Руана (Нормандия).
XV в.



Рис. 8. «Распятие» из парламента Дижона (Бургундия). XV в.

* * *

Практика украшать судебные залы скульптурными распятиями или картинами соответствующего содержания не являлась для эпохи Средневековья чем-то удивительным или исключительным. Напротив, она была крайне популярна как во Франции, так и на сопредельных территориях. До наших дней сохранились подобные изображения XV в., происходящие, к примеру, из парламентов Тулузы, Руана и Дижона [Mérimod 1997; Lorentz 2004a, p. 14–15; Christian-Nils 2006, p. 32–34] (рис. 6–8). Все эти три варианта отличается вполне традиционная композиция и, как следствие, понятная – прежде всего с религиозной точки зрения – символика.



Рис. 9. Андре д'Ипр. Распятие из Парижского парламента. 1448 г. Правая часть ретабло

Однако ретабло из Парижского парламента имеет значительно более сложное построение. Это касается как переднего плана картины, на котором размещаются главные персонажи, так и фона, хорошо просматриваемого за их спинами. При этом центральную часть изображения занимает совершенно конвенциональная группа: распятый Христос в классической позе со слегка склоненной вправо головой, у его ног – Дева Мария и две другие оплакивающие его женщины (вероятно, Мария Магдалина и Мария Саломея), сбоку от Креста – апостол Иоанн, любимый ученик Спасителя.

Справа от центральной группы помещаются более интересные персонажи, не имеющие, как кажется на первый взгляд, прямого отношения к сцене собственно Распятия. Это французский король Людовик IX Святой (1226–1270) и Иоанн Креститель (рис. 9). Между ними совершенно явно происходит некий диалог: пророк указывает монарху на Агнца, которого держит в руках, возможно, призывая того во всем следовать примеру Сына Божьего. Само по себе парное изображение Людовика и Иоанна выглядит совершенно логично: именно благодаря святому королю в 1239–1241 гг. в Париже оказались собраны 22 реликвии, которые уступил французскому монарху Балдуин II де Куртене, император Константинополя (1228–1261), и среди которых имелся фрагмент головы Предтечи³. Вопрос, зачем эти персонажи возникают на «Распятии» из Парижского парламента, лежит, однако, совсем в другой плоскости, и мы обратимся к нему чуть позже.

³ Об обретении Людовиком Святым реликвий в ходе Крестовых походов см.: [Ле Гофф 2001, с. 111–117].



Рис. 10. Андре д'Ипр. Распятие из Парижского парламента. 1448 г. Левая часть ретабло

Слева от Креста и апостола Иоанна располагается еще одна пара действующих лиц – св. Дионисий и Карл Великий (768–800). В отличие от Людовика Святого и Иоанна Крестителя эти двое на первый взгляд совершенно статичны (рис. 10). Можно предположить, что данное решение связано с традиционной манерой изображения легендарного парижского епископа: он представлен здесь без головы (ее только что отрубил палач, которого мы видим на заднем плане). Но в любом случае никакого диалога между святым и императором франков вроде бы не происходит, и таким образом симметрия между правой и левой сторонами ретабло кажется нарушенной.

Однако если взглянуть на проблему «взаимоотношений» Карла Великого и св. Дионисия несколько шире, мы обнаружим, что связь между этими двумя персонажами все же имеется. Во французском изобразительном искусстве позднего Средневековья довольно популярным становится сюжет поклонения императора статуе парижского епископа-мученика⁴ (рис. 11). Иными словами, определенный – пусть даже и неявный – диалог этих двух легендарных героев прошлого на «Распятии» из Парижского парламента также присутствует.

⁴ Подробнее о сюжете поклонения Карла Великого статуе св. Дионисия и о восприятии германского императора во французской политической культуре развитого и позднего Средневековья см.: [Schmidt-Chazan 1990].



Рис. 11. Поклонение Карла Великого статуе св. Дионисия.
Миниатюра из «Больших французских хроник», 1332–1350 гг.
British Library. Royal 16 G VI, fol. 183r.

Таким образом, композиционный принцип всего ретабло в целом представляется вполне продуманным и логичным. И все же, если рассматривать каждую из этих четырех дополнительных фигур по отдельности, можно заметить некоторые странности и несоответствия.

* * *

Появление на «Распятии» фигур святых разгадать оказывается проще всего. Иоанн Креститель иногда выступает в качестве полноправного участника сцены Распятия, являясь предшественником Христа, его Предтечей. Кроме того, во Франции эпохи позднего Средневековья Иоанн принадлежал к числу особо почитаемых библейских персонажей [Lorentz 2004a, p. 18]. Что же касается св. Дионисия, его присутствие также легко объяснимо: к XV в. он уже несколько столетий являлся покровителем Французского королевства, самого монарха и его короны, хранившейся в аббатстве Сен-Дени, где покоились останки святого [Montésinos 2011, p. 247–248]. Дионисий представлен на картине на фоне Монмартра – места его казни, которое с религиозной точки зрения воспринималось как аналог Голгофы [Lorentz 2004a, p. 18–20]. Таким образом, епископ-мученик также уподобляется здесь самому Иисусу Христу и, как следствие, создает еще одну пару – но уже не с Карлом Великим, а с Иоанном Крестителем.

Фигуры королей на ретабло вызывают значительно больший интерес, поскольку на первый взгляд оказываются персонажами

совершенно неравноценными в глазах средневекового обывателя. В частности, если статус Людовика IX, официально канонизированного в 1297 г., т. е. всего через 27 лет после смерти, не вызывал у современников и их потомков ни малейших сомнений [Ле Гофф 2001, с. 234–241], то святость императора франков на протяжении всего Средневековья оставалась под вопросом. Как известно, его канонизацию в 1165 г. провел антипапа Пасхалий III (1164–1168) под давлением Фридриха Барбароссы (1155–1190). То были годы григорианских реформ, борьбы за инвеституру и открытого конфликта империи с понтификами, а потому римский престол никогда так и не признал святость Карла Великого официально⁵.

Тем не менее этот правитель был чрезвычайно почитаем во Франции на протяжении всего развитого и позднего Средневековья. Здесь уже во времена Филиппа II Августа (1180–1223) пропагандировалась идея равнозначности французских монархов и германских императоров, и эта тенденция лишь усилилась в правление Людовика IX Святого⁶. Особую же роль Карлу Великому отводил Карл V Мудрый (1364–1380), считавший, что происходит от основателя династии Каролингов по линии матери, Бонны Люксембургской [Lambrech 1988]. Именно во Франции, в аббатстве Сен-Дени, хранился меч, якобы принадлежавший императору, его золотые шпоры и шахматная доска. При коронации же Карла V был использован скипетр с фигуркой Карла Великого в качестве навершия [Carolus-Barré 1953] (рис. 12). Иными словами, к 40-м гг. XV столетия, когда создавалось «Распятие» из Парижского парламента, династия Валуа уже полностью «присвоила» германского императора себе: вот почему, в частности, на ретабло он соседствует со св. Дионисием, а на его мантии мы можем видеть французские королевские лилии.

Меч Карла, который он сжимает на картине в правой руке, являлся прямым указанием на победы Карла VII (1429–1461), одержанные в ходе Столетней войны [Lorentz 2004a, p. 21]. Более того, в первой половине XV в. во Франции чрезвычайно широко распространилась легенда о «Карле сыне Карла» – спасителе королевства, которая могла трактоваться буквально (Карл V – отец Карла VI,

⁵См. об этом прежде всего фундаментальное исследование Роберта Фольца: [Folz 1973].

⁶Прозвище Филиппа II «Август» являлось прямой отсылкой к римским императорам, поскольку в годы правления этого монарха французский королевский домен значительно увеличился в размерах. Кроме того, это был первый правитель, который использовал титул «король Франции» (*rex Franciae*), а не «король франков» (*rex Francorum*), что также подчеркивало его особый статус [Flori 2002, p. 32–34].



*Рис. 12. Скипетр Карла V Мудрого.
Современная фотография*

а тот в свою очередь – отец Карла VII) или в более аллегорическом плане, когда «отцом» французского монарха выступал как раз Карл Великий [Beaune 2004, p. 245–256]. Любопытна и связь императора с Людовиком Святым в политической культуре Франции первой половины XV в. Сразу в нескольких источниках периода Столетней войны мы встречаем упоминание о явлении обоих правителей на стенах Орлеана во время английской осады города в 1428–1429 гг. [Duraac 1982]. Таким образом, как и Иоанн Креститель со св. Дионисием, германский император и французский король также создавали, по замыслу заказчиков или самого художника, еще одну пару на интересующем нас «Распятии».

Главный вопрос, который тем не менее остается в данном случае нерешенным, заключается в том, зачем столь сложная композиция понадобилась в Парижском парламенте – месте не политической или военной, но судебной власти. Общий смысл ретабло был, вероятно, понятен любому обывателю эпохи позднего Средневековья. Сцена Распятия являлась визуализированным призывом, обращенным к королевским чиновникам, не повторять ошибки, совершенной Понтием Пилатом. Для всех же прочих (обвиняемых и зрителей) Иисус Христос выступал здесь в образе идеального преступника – того, кто не просто искупил грехи человечества, но кто вел себя достойно перед лицом изначально враждебного по отношению к нему суда⁷. Однако для того, чтобы донести эту мысль до

⁷ В основе данного образа лежала доктрина искупления св. Ансельма Кентерберийского: [Берман 1994, с. 173–177; Тогоева 2006, с. 274–281].

зрителей, собиравшихся в Большом зале Парижского парламента, фигуры давно почивших правителей (пусть даже и святых) были совершенно на первый взгляд не нужны. Если сравнить парижское «Распятие», к примеру, с упоминавшимся выше алтарем из Тулузы (рис. 6), эта странность становится особенно заметной. Алтарь создавался при жизни Карла VII и его наследника, будущего французского короля Людовика XI (1461–1483), а потому совершенно логично, что именно они оказались изображены у подножия Распятия. Оба монарха как будто приносили клятву Спасителю оставаться не только примерными правителями, но и идеальными судьями для своих подданных.

Впрочем, если расширить круг источников и взглянуть на проблему под несколько иным углом, то появление на «Распятии» из Парижского парламента Людовика Святого отчасти проясняется. Ведь этот монарх считался не только святым Французского королевства: и его современники, и их потомки воспринимали его как выдающегося законотворца, как «отца правосудия» [Цатурова 2013]. Однако, как кажется, об этой немаловажной «функции» Людовика на нашем ретабло практически ничто не напоминает – за исключением, возможно, того факта, что Иоанн Креститель указывает стоящему рядом государю на Агнца Божьего, т. е. на Христа, призывая его быть столь же справедливым судьей, как и Спаситель. И все же в самой фигуре короля нет ничего от того привычного образа, что знаком нам по средневековым изображениям. И главное отличие заключается не в лице или прическе Людовика (хотя и они представлены совсем иначе), но в его атрибутах, которых мы не обнаруживаем на «Распятии» из Парижского парламента, что, в частности, подтверждает гипотезу об авторстве художника-иностранца⁸.

Классическими атрибутами Людовика IX Святого на средневековых миниатюрах уже с конца XIII в. выступали скипетр с лилией на конце и так называемая длань правосудия (рис. 13). Первый предмет на «Распятии» действительно имеется, однако его навершие совершенно не похоже на французский королевский цветок. Длань же правосудия (рис. 14) и вовсе отсутствует, что выглядит весьма странно, учитывая, что данный «портрет» легендарного правителя располагался в помещении высшего королевского суда Франции. О том же, что в руках Людовика этот атрибут должен был бы присутствовать, свидетельствует, как ни странно, «парное» изображение второго монарха – Карла Великого.

⁸ В первой половине XV в. Амьен, откуда, как считается, происходил Андре д'Ипр, относился к владениям герцога Бургундского.



Рис. 13. Людовик IX Святой с дланью правосудия и скипетром с лилией в качестве навершия. Миниатюра из «Королевского бревиария Сен-Луи-де-Пуасси», 1310–1315 гг. *BNF. Ms. NAL 3255, fol. 466v.*



Рис. 14. Длань правосудия.
Современная фотография

Меч германского императора являлся символом как справедливой войны, так и справедливого правосудия. Именно ради этой благой цели, согласно доктрине о разделении властей, меч был дарован светским правителям Свыше [Jacob 1994, p. 24–33]. В свою очередь лилии, которыми украшены на ретабло мантии Карла и Людовика, свидетельствовали не только о принадлежности обоих государей к французской правящей династии. Они считались символом милосердия, которое должен проявлять к обвиняемым



Рис. 15. Анонимный художник.
Христос на Страшном суде с предстоящими
Марией и Иоанном Крестителем.
Северная Германия, XV в.

истинный судья – точно так же, как Иисус Христос в сценах Страшного суда [Рогачевский 1996, с. 41–62] (рис. 15). Таким образом, дабы уравновесить изображение, художнику следовало бы дать в руки Людовику Святому длань правосудия – символ справедливого суда, – которая выступала бы своеобразным «дополнением» к мечу Карла Великого. Тем более что о нарушенной симметрии свидетельствует и второй предмет, который держит германский император. Это – держава, символ политической власти, являющая собой на ретабло параллель к скипетру Людовика. Иными словами, чтобы сделать композицию полностью гармоничной и придать ей по-настоящему *правовой* смысл, французскому королю все же стоило вернуть второй значимый атрибут и не оставлять его левую руку пустой.

* * *

Отдельный интерес вызывает изображение, помещенное на груди Карла Великого. Предположительно, это – камея, редкий, в отличие от меча и державы, элемент иконографии императора (рис. 16). Обычно на этом месте изображалась застежка его мантии (рис. 17). На камее легко рассмотреть сцену убийства, которой в литературе даются самые разные интерпретации: здесь видят и историю Авеля и Каина, и поединок Давида с Голиафом, и смерть Роланда, племянника Карла Великого [Lorentz 2004a, p. 22–23].



Рис. 16. Каменя Карла Великого.
 Андре д'Ипр.
 Распятие из Парижского парламента.
 1448 г. (фрагмент)



Рис. 17. Карл Великий.
 Миниатюра из «Больших
 французских хроник», 1370–1380 гг.
BNF. Ms. fr. 2813, fol. 103v.

Как нам представляется, подобные точные литературные отсылки в данном случае не имели сколько-нибудь существенного значения. Речь в любом случае шла об *уголовном преступлении*, которое надлежало раскрыть правителю и виновника которого он должен был покарать, как и любую иную несправедливость, творящуюся в его землях. Таким образом, рисунок на камее мог выступать совершенно условным изображением – точно так же, как на миниатюрах, представляющих Людовика Святого в образе справедливого судьи, где состав преступления и тип наказания далеко не всегда соответствуют друг другу или конкретному эпизоду из жизни монарха (рис. 18).

Впрочем, изображение на камее можно интерпретировать и как отражение того, что Карл со стены Большого зала Парижского парламента «видел» перед собой, – заседания, в ходе которых, в числе прочего, регулярно рассматривались и дела об убийстве. Французские судьи – как и германский император – должны были примерным образом наказывать за подобные преступления, о чем им напоминало не только само Распятие, но и меч в руках Карла Великого.

* * *

Несколько слов нужно сказать и о втором плане картины. За фигурами Людовика Святого и Иоанна Крестителя виднелся вполне узнаваемый для любого посетителя парламента городской



Рис. 18. Уголовные преступления и наказания (убийство паломника и повешение виновного, клеймление губ богохульника) и суд Людовика Святого. Миниатюра из «Деяний Людовика Святого», ок. 1482 г. *BNF. Ms. fr. 2829, fol. 69v.*

пейзаж – Нельский замок, крепость Лувра и замок Пти-Бурбон, т. е. те здания французской столицы, которые с начала XIV в. оказались навсегда связаны с памятью о скандале, разразившемся в королевской семье. В 1314 г. три невестки Филиппа IV Красивого (1285–1314) были обвинены в прелюбодеянии, т. е. не только в супружеской, но и в государственной измене, поскольку законное происхождение их будущих детей (и возможных претендентов на французский престол) оказалось поставлено под вопрос. Процесс получил название «Дело в Нельской башне»: именно там якобы происходили свидания принцесс с их любовниками⁹.

Позади св. Дионисия и Карла Великого также открывался узнаваемый для любого парижанина или гостя столицы вид. Это был один из парадных входов в парламент – через двери, носившие имя «доброго короля Филиппа», т. е. того же Филиппа IV Красивого, и украшенные его скульптурным изображением. В пустой нише слева до 1315 г. находилась статуя Ангеррана де Мариньи, первого советника уже покойного на тот момент монарха, которую убрали после его казни. Королевский казначей был обвинен в казнокрадстве наследником Филиппа IV, Людовиком X Сварливым (1314–1316), а скорее – его родным дядей,

⁹ Подробнее об этом деле см.: [Collard, Neullant-Donat 2010; Adams 2012; Brown 2019; Audéon 2020].

графом Карлом Валуа, удалившим от двора всех приближенных своего старшего брата¹⁰.

Таким образом, фон ретабло был посвящен сугубо правовым сюжетам и совершенно конкретным преступлениям. И именно по этой причине он в отличие от первого плана картины, как кажется, становился совершенно доступным для понимания простого средневекового обывателя. Ведь все представленные его взгляду здания были абсолютно узнаваемы, а истории, связанные с ними, оставались на слуху долгие десятилетия. В то же время высокий политико-правовой смысл фигур правителей – Людовика Святого и Карла Великого – скорее всего, был очевиден далеко не для всякого зрителя как в Средние века, так и в Новое время. Не все посетители Парижского парламента задумывались о том, что Людовику Святому явно не хватает одного из его важнейших атрибутов – длани правосудия¹¹. Не все слышали об особой привязанности династии Валуа к персоне императора франков. Не все понимали символику меча, державы или геральдических лилий.

Передний план «Распятия», таким образом, был рассчитан, скорее, на людей образованных и начитанных. На тех, кто знал не только историю мученичества св. Дионисия и выкупа реликвий Страстей Христовых у императора Константинополя, но и доктрину разделения властей и доктрину искупления. Фон же картины предназначался для простого, неподготовленного обывателя. Для каждой из этих групп оказывались задействованы собственная символика и свои, понятные визуальные маркеры. Однако цель, которую преследовали заказчики ретабло, безусловно, оставалась одной и той же – подчеркнуть всеми возможными средствами, что Парижский парламент – высший королевский суд и место судебной власти *par excellence*, перед которой все без исключения равны: и представители церкви, и высокопоставленные придворные, и особы королевской крови, и знать, и обычный люд.

Литература

Берман 1994 – Берман Г.Дж. Западная традиция права: эпоха формирования. М.: МГУ, 1994. 624 с.

Ле Гофф 2001 – Ле Гофф Ж. Людовик IX Святой. М.: Ладомир, 2001. 800 с.

¹⁰ Подробнее о процессе Ангеррана де Мариньи см.: [Фавье 2003].

¹¹ Нужно отметить, что длань правосудия продолжала оставаться важнейшим символом и атрибутом власти и значительно позднее. В начале XIX в. она оказалась задействована Наполеоном Бонапартом в ходе его коронации императором французов: [Favier 1999, p. 688–696].

- Рогачевский 1996 – *Рогачевский А.Л.* Меч Роланда: Правовые взгляды немецких горожан XIII–XVII вв. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1996. 153 с.
- Тогоева 2006 – *Тогоева О.И.* «Истинная правда»: Языки средневекового правосудия. М.: Наука, 2006. 334 с.
- Фавье 2003 – *Фавье Ж.* Ангерран де Мариньи: Советник Филиппа IV Красивого. СПб.: Евразия, 2003. 336 с.
- Цатурова 2013 – *Цатурова С.К.* Людовик IX Святой – отец правосудия // Средние века. 2013. Т. 74. № 3–4. С. 344–362.
- Adams 2012 – *Adams T.* Between history and fiction. Revisiting the affaire de la tour de Nesle // *Viator*. 2012. Vol. 43. No. 2. P. 165–192.
- Audéon 2020 – *Audéon G.* Philippe le Bel et l'affaire des brus, 1314. P.: Harmattan, 2020. 247 p.
- Beaune 2004 – *Beaune C.* Jeanne d'Arc. P.: Perrin, 2004. 475 p.
- Brown 2019 – *Brown E.A.R.* Philip the fair of France and his family's disgrace. The adultery scandal of 1314 revealed, recounted, reimagined, and redated // *Mediaevistik*. 2019. Vol. 32. P. 71–103.
- Brown, Famiglietti 1994 – *Brown E.A.R., Famiglietti R.C.* The Lit de justice. Semantics, ceremonial, and the Parlement of Paris 1300–1600. Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag, 1994. 163 p.
- Carolus-Barré 1953 – *Carolus-Barré L.* Les armes de Charlemagne dans l'héraldique et l'iconographie médiévales // *Mémorial d'un voyage d'études de la Société Nationale des antiquaires de France en Rhénanie*. P., 1953. P. 289–308.
- Christian-Nils 2006 – *Christian-Nils R.* La justice dans ses décors (XV^e – XVI^e siècles). Genève: Droz, 2006. 112 p.
- Collard, Heullant-Donat 2010 – *Collard F., Heullant-Donat I.* Deux autres Jeanne. Figures de reines défigurées aux XIV^e et XV^e siècles // *Une histoire pour un royaume, XII^e – XV^e siècle* / Ed. par A.-H. Alliot, M. Gaude-Ferragu, G. Lecuppre. P.: Perrin, 2010. P. 281–309.
- Duparc 1982 – *Duparc P.* La délivrance d'Orléans et la mission de Jeanne d'Arc // *Jeanne d'Arc, une époque, un rayonnement. Colloque d'histoire médiévale, Orléans, octobre 1979*. P.: CNRS, 1982. P. 153–158.
- Favier 1999 – *Favier J.* Charlemagne. P.: Grand livre du mois, 1999. 769 p.
- Flori 2002 – *Flori J.* Philippe Auguste: la naissance de l'État monarchique. P.: Tallandier, 2002. 159 p.
- Folz 1973 – *Folz R.* Le Souvenir et la légende de Charlemagne dans l'Empire germanique médiéval. Etudes sur le culte liturgique de Charlemagne dans les églises de l'Empire. Genève: Slatkine, 1973. 624 p.
- Jacob 1994 – *Jacob R.* Images de la justice. Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen Age à l'âge classique. P.: Léopard d'Or, 1994. 256 p.
- Lambrech 1988 – *Lambrech R.* Charlemagne and his influence on the late medieval French kings // *Journal of Medieval History*. 1988. Vol. 14. Issue 4. P. 283–291.
- Lorentz 2001 – *Lorentz Ph.* Groupe Van der Weyden, la Crucifixion du Parlement de Paris // *Musée du Louvre. Paris, Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux*. Paris, 2001. P. 103–110.

- dionaux au quinzième siècle / Ed. par Ph. Lorentz, M. Comblen-Sonkes. Bruxelles: Centre international d'étude de la peinture médiévale des bassins de l'Escaut et de la Meuse; P.: Réunion des Musées nationaux, 2001. T. 3. P. 81–132.
- Lorentz 2004a – *Lorentz Ph.* La Crucifixion du Parlement de Paris. P.: Musée du Louvre; Réunion des Musées nationaux, 2004. 56 p.
- Lorentz 2004b – *Lorentz Ph.* La peinture à Paris au XV^e siècle: un bilan (1904–2004) // Primitifs français. Découvertes et redécouvertes. Catalogue de l'exposition. P.: Musée du Louvre, 2004. P. 86–107.
- Mérindol 1992 – *Mérindol Ch., de.* Le Retable du Parlement de Paris, nouvelles lectures // Histoire de la justice. 1992. Vol. 5. P. 19–34.
- Mérindol 1997 – *Mérindol Ch., de.* Les salles de justice et leur décor en France à l'époque médiévale // Histoire de la justice. 1997. Vol. 10. P. 5–80.
- Montésinos 2011 – *Montésinos Ch.* Éléments de mythologie sacrée aux XII^e et XIII^e siècles en France. P.: Editions de la Hutte, 2011. 416 p.
- Reynaud 1993 – *Reynaud N.* “Le maître de Dreux-Budé” et “Le maître de Coëtivy” // Les manuscrits à peinture en 1440–1520. Catalogue de l'exposition / Ed. par F. Avril, N. Reynaud. P.: Bibliothèque nationale, 1993. P. 53–69.
- Schmidt-Chazan 1990 – *Schmidt-Chazan M.* L'idée d'Empire dans le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais // Vincent de Beauvais. Intentions et réceptions d'une oeuvre encyclopédique au Moyen Age / Sous la dir. de M. Paulmier-Foucart, S. Lusignan, A. Nadeau. P.: Vrin, 1990. P. 253–284.

References

- Adams, T. (2012), “*Between History and Fiction. Revisiting the Affaire de la Tour de Nesle*”, *Viator*, vol. 43, no. 2, pp. 165–192.
- Audéon, G. (2020), *Philippe le Bel et l'affaire des brus, 1314*, Harmattan, Paris, France.
- Beaune, C. (2004), *Jeanne d'Arc*, Perrin, Paris, France.
- Berman, H.J. (1994), *Zapadnaja tradizija prava: epoha formirovanija* [The Western Tradition of Law. The Age of Formation], Publishing house of Moscow state University, Moscow, Russia.
- Brown, E.A.R. (2019), “*Philip the Fair of France and His Family's Disgrace. The Adultery Scandal of 1314 Revealed, Recounted, Reimagined, and Redated*”, *Mediaevistik*, vol. 32, pp. 71–103.
- Brown, E.A.R. and Famiglietti, R.C. (1994), *The Lit de justice: semantics, ceremonial, and the Parlement of Paris 1300–1600*, Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen, Germany.
- Carolus-Barré, L. (1953), “Les armes de Charlemagne dans l'héraldique et l'iconographie médiévales”, *Mémorial d'un voyage d'études de la Société Nationale des Antiquaires de France en Rhénanie*, Paris, France, pp. 289–308.
- Christian-Nils, R. (2006), *La justice dans ses décors (XV^e – XVI^e siècles)*, Droz, Genève, Switzerland.

- Collard, F. and Heullant-Donat, I. (2010), “Deux autres Jeanne: figures de reines défigurées aux XIV^e et XV^e siècles”, in Alliro, A.-H., Gaude-Ferragu, M. and Lecuppre, G. (eds.), *Une histoire pour un royaume, XII^e – XV^e siècle*, Perrin, Paris, France, pp. 281–309.
- Duparc, P. (1982), “La délivrance d’Orléans et la mission de Jeanne d’Arc”, in *Jeanne d’Arc, une époque, un rayonnement. Colloque d’histoire médiévale, octobre 1979*, CNRS, Orléans, France, pp. 153–158.
- Favier, J. (1999), *Charlemagne*, Grand livre du mois, Paris, France.
- Favier, J. (2003), *Angerran de Margny. Sovetnik Philippa IV Krasivogo [Enguerrand de Marigny. Philip IV the Fair’s Advisor]*, *Eurasia*, Saint-Petersburg, Russia.
- Flori, J. (2002), *Philippe Auguste. La naissance de l’État monarchique*, Tallandier, Paris, France.
- Folz, R. (1973), *Le Souvenir et la légende de Charlemagne dans l’Empire germanique médiéval. Etudes sur le culte liturgique de Charlemagne dans les églises de l’Empire*, Slatkine, Genève, Switzerland.
- Jacob, R. (1994), *Images de la justice. Essai sur l’iconographie judiciaire du Moyen Age à l’âge classique*, Léopard d’Or, Paris, France.
- Lambrech, R. (1988), “Charlemagne and his influence on the late medieval French kings”, *Journal of Medieval History*, vol. 14, issue 4, pp. 283–291.
- Le Goff, J. (2001), *Ludovik IX Svjatoj [Louis IX The Saint]*, Ladomir, Moscow, Russia.
- Lorentz, Ph. (2001), “Groupe Van der Weyden, la Crucifixion du Parlement de Paris”, in Lorentz, Ph. et Comblen-Sonkes, M. (eds.), *Musée du Louvre. Paris, Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle*, Centre international d’étude de la peinture médiévale des bassins de l’Escaut et de la Meuse, Bruxelles, Belgium; Réunion des Musées nationaux, Paris, France, 2001, t. 3, pp. 81–132.
- Lorentz, Ph. (2004), *La Crucifixion du Parlement de Paris*, Musée du Louvre; Réunion des Musées nationaux, Paris, France.
- Lorentz, Ph. (2004), “La peinture à Paris au XV^e siècle: un bilan (1904–2004)”, in *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes. Catalogue de l’exposition*, Musée du Louvre, Paris, France, pp. 86–107.
- Mérindol, Ch., de. (1992), “Le Retable du Parlement de Paris, nouvelles lectures”, *Histoire de la justice*, vol. 5, pp. 19–34.
- Mérindol, Ch., de. (1997), “Les salles de justice et leur décor en France à l’époque médiévale”, *Histoire de la justice*, vol. 10, pp. 5–80.
- Montésinos, Ch. (2011), *Eléments de mythologie sacrée aux XII^e et XIII^e siècles en France*, Editions de la Hutte, Paris, France.
- Reynaud, N. (1993), “Le maître de Dreux-Budé” et “Le maître de Coëtivy”, in Avril, F. et Reynaud, N. (eds.), *Les manuscrits à peinture en 1440–1520. Catalogue de l’exposition*, Bibliothèque nationale, Paris, France, pp. 53–69.
- Rogachevskii, A.L. (1996), *Mech Rolanda. Pravovie vzgljadi nemezkih gorozan XIII–XVII vv. [Roland’s sword. Legal views of German citizens of the 13th – 17th centuries]*, Publishing house of St. Petersburg University, Saint-Petersburg, Russia.

Schmidt-Chazan, M. (1990), “L'idée d'Empire dans le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais”, in Paulmier-Foucart, M., Lusignan, S. and Nadeau, A. (eds.), *Vincent de Beauvais: intentions et réceptions d'une oeuvre encyclopédique au Moyen Age*, Vrin, Paris, France, pp. 253–284.

Togoeva, O.I. (2006), “ ‘Istimaya pravda’: Yaziki srednevekovogo pravosudiya” [“The strict truth”. Languages of medieval justice], Nauka, Moscow, Russia.

Tzaturova, S.K. (2013), “Louis IX the Saint – father of Justice”, *Srednie veka*, vol. 74, no. 3–4, pp. 344–362.

Информация об авторе

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

Information about the author

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

Гравюра «Триумф Богоматери»
в парижском Часослове Жоффруа Тори 1531 г.:
языческое шествие или христианский панегирик?

Ольга В. Субботина

*Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург,
Россия, olgavs421@gmail.com*

Аннотация. В статье рассматривается гравюра «Триумф Богоматери» из Часослова Жоффруа Тори 1531 г., хранящегося в собрании Российской национальной библиотеки в Санкт-Петербурге. Данная ксилография предваряет традиционный для этого типа молитвенников раздел Часов Деве Марии и дополняет основной ряд изображений, большая часть которых связана с мариологической тематикой. Автор предпринимает попытку изучить возможные источники этой редкой иконографии, останавливаясь как на влиянии венецианского издания романа «Гипнэротомехия Полифила», появившегося в типографии Альда Мануция в 1499 г., так и на воздействии «Триумфов» Франческо Петрарки. Принимается во внимание также печатная продукция самого Ж. Тори: трактат «Цветущий луг» (1529), торжественный въезд Элеоноры Австрийской, опубликованный им в 1531 г. В иконографии гравюры использовались уже отработанная в итальянской живописи и графике схема триумфов языческих богов и римских императоров, а также визуальные впечатления, связанные с театральными и религиозными процессиями и торжественными въездами, свидетелем которых мог быть Ж. Тори. Однако эти образцы были преобразованы и наполнены новым, христианским содержанием, связанным с прославлением Девы Марии, что соответствовало и типу молитвенника (BVM), и разделу, перед которым данная гравюра была размещена.

Ключевые слова: Жоффруа Тори, Часослов, христианская иконография, гравюра, Триумф Богоматери, парижские издания

Для цитирования: Субботина О.В. Гравюра «Триумф Богоматери» в парижском Часослове Жоффруа Тори 1531 г.: языческое шествие или христианский панегирик? // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 5. С. 114–125. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-5-114-125

Engraving “The Triumph of Our Lady”
in the Paris Book of Hours by Geoffroy Tory.
Is it a pagan parade or Christian panegyric?

Olga V. Subbotina

*Russian Academy of Sciences Library, Saint-Petersburg, Russia,
olgavs421@gmail.com*

Abstract. The article focuses on the engraving “The Triumph of Our Lady” from the Book of Hours by Geoffroy Tory, 1531, kept in the collection of the Russian National Library in St. Petersburg. That woodcut precedes the Hours of the Virgin Mary section, and complements the main row of images, most of which are related to the Mariological theme. An attempt is made to study possible sources for the rare iconography. Both Hypnerotomachia Poliphili (The dream of Poliphilus) by Aldus Manutius, Venice, 1499 and The Triumphs (I Trionfi) of Francesco Petrarch are considered. The author also takes into account the printed products of Tory himself, such as: “Champ fleury” (Flowery fields), 1529, Triumphal Entry of Eleanor of Austria, 1531. The iconography of the engraving displays the elaborately developed in Italian painting and drawing scheme of Roman triumphs of emperors and pagan gods. It also includes the visual impressions of theatrical and religious ceremonies, solemn entrances that Tory could witness. But those patterns were transformed and given a new Christian subject matter related to the glorification of the Virgin Mary. That corresponded to both the type of a prayer book (BVM) and the section the engraving preceded.

Keywords: Geoffroy Tory, Book of Hours, Christian iconography, engraving, Triumph of the Virgin Mary, Parisian editions

For citation: Subbotina, O.V. (2021), Engraving “The Triumph of Our Lady” in the Paris Book of Hours by Geoffroy Tory. Is it a pagan parade or Christian panegyric? *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 5, pp. 114–125, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-5-114-125

Жоффруа Тори был одним из выдающихся парижских типографов первой половины XVI в., издававшим как античных авторов (Аристофана, Плутарха), богослужebную и дидактическую литературу, так и хроники, королевские указы и ордонансы. С 1531 г. он стал королевским печатником и в том же году выпустил Часослов, который относится к распространенному римскому узусу (*ad usum Romanum*). Книжный памятник отмечен в каталогах П. Лакомба,

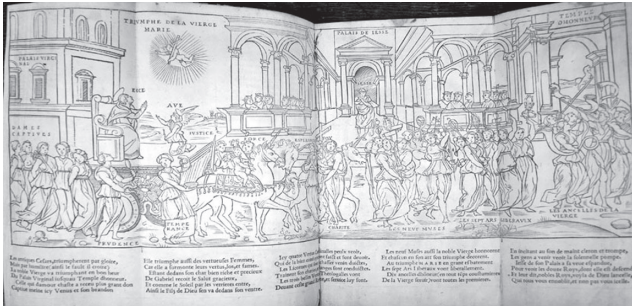


Рис. 1. Триумф Богородицы.
 Horae in laudem beatissimae Virginis Mariae.
 Parisiis, Ex Officina Gotfredi Torini, 1531
 Санкт-Петербург, РНБ

Ж.-Ш. Брюне, А. Але¹. Электронная база данных парижских изданий XVI в. Национальной библиотеки Франции фиксирует 17 экземпляров в собраниях библиотек Европы и США, однако в списке отсутствует палеотип из Российской национальной библиотеки (РНБ). Часослов принадлежит к типу BVM (Beatissimae Virginis Mariae), поэтому значительное место в его содержании отведено службам Богородицы, а также прославляющим ее гимнам и молитвам. В петербургский экземпляр, помимо традиционных часов Деве Марии, включены также часы Непорочного зачатия, отдельные оффиции Адвента и Рождества. Гравюра «Триумф Богородицы» (рис. 1) является приплетенной вкладкой между листами D viii verso и E i recto, она больше по размеру², чем сам Часослов, и, возможно, в связи с этим обстоятельством в значительной части книг она утрачена. В собрании РНБ хранится один из четырех полных экземпляров этого издания, формата кварта, напечатанный на бумаге. Изображение создано в технике линейной ксилографии, что вполне соответствует и остальным 16 гравюрам Часослова, однако стилистически они различаются.

¹ *Lacombe P.* Livres d'heures imprimés au XV et au XVI siècles. P.: Imprimerie nationale, 1907. № 392 bis; *Brunet J.-Ch.* Manuel du libraire et de l'amateur de livre. T. 5. P.: Librairie de Frimin Didot Frères, Fils et Co., 1864. Col. 1660–1661; *Alès A.* Description des livres de liturgie imprimés aux XV–XVI siècles. P.: Typographie A. Hennuyer, 1878. № 192.

² 40,0 × 19,5 см.

В соответствии с парижской традицией оформления печатных Часословов конца XV – первой половины XVI в. разделы, посвященные часам и службам Деве Марии, чаще всего начинались изображениями Благовещения, Коронования Богоматери. Более редкие варианты – сцена Успения Богоматери, а также Дева Мария в окружении символов. Отличительной особенностью иллюстративного ряда изучаемого нами молитвенника является, во-первых, трехкратный повтор сцены Благовещения (перед Часами Богоматери, официями Адвента и Рождества), во-вторых, редкое для этого времени изображение Девы Марии *Immaculata*, помещенное перед службой Непорочного зачатия³.

Триумф Богоматери предваряет разворот с двумя гравюрами, представляющими сцену Благовещения. Он сопровождается текстом на среднефранцузском языке, который представляет собой пять шестистиший, написанных анонимным автором, вероятно, специально для этой гравюры, поскольку в нем неоднократно встречаются отсылки к читателю, например, в третьем стихе: «...здесь четыре главных добродетели можно увидеть...». Предполагается, что Ж. Тори, если и не принимал непосредственного участия в создании ксилографии, то совершенно точно был одним из разработчиков ее иконографической программы, – доказательством этому являются, среди прочего, визуальные источники, которые будут рассмотрены ниже.

Для автора было важно точное «прочтение» печатного изображения, именно поэтому в него включены не только поясняющий событие текст, но и подписи около каждого персонажа. На гравюре представлено праздничное шествие, где колесницу Девы Марии с запряженными в нее единорогами сопровождают аллегории 7 добродетелей, 9 муз, 7 свободных искусств, служанки, а также пленницы, идущие позади. На платформе повозки представлена сцена Благовещения, на заднем плане изображены Иисусы, а также 12 сидящих царей на фоне построек в античном духе. Гравюра вытянута по горизонтали, что соответствует идее движения колесницы. В тексте говорится, что Дева Мария едет из Дворца Девы к Храму Чести. В шестистишиях упоминаются практически все пер-

³ Интересно, что в Часослове 1525 г., который также относится к типу BVM и считается прототипом изучаемого нами издания, есть только одна гравюра с изображением Благовещения, две другие, как и «Триумф Богоматери», отсутствуют (*Bernard A. Geoffroy Tory, peintre et graveur, premier imprimeur royal, réformateur de l'orthographe et de la typographie sous François I^{er}. P.: Librairie Tross, 1865. P. 166; Pollard A.W. The Book of Hours of Geoffroy Tory // Bibliographica. 1895. Vol. 1. 1895. P. 117*).

сонажи гравюры, за исключением пленниц, идущих последними. Поясняется, что рядом с колесницей идут четыре основные или «кардинальные» добродетели (Благоразумие, Умеренность, Справедливость, Сила), а впереди них – теологические добродетели (Надежда, Вера и Милосердие).

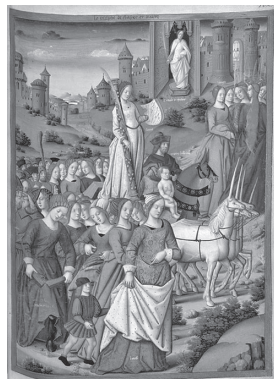
В первой половине XVI в. тема Триумфа Девы Марии тесно связана с распространенной иконографией Вознесения Богоматери (или Богоматери Ассунта). В большинстве своем это композиции вертикального формата, где Мария изображается парящей в облаках в окружении сил небесных. Другой визуальной реализацией этой идеи является иконография Коронавания Девы Марии. Однако в нашем случае речь идет об иной трактовке триумфа, с другими образными акцентами и деталями. В статье мы бы хотели остановиться на том, каковы могли быть источники данной иконографической схемы, а также рассмотреть ее в разных контекстах.

Самые очевидные аналогии связаны с итальянским искусством и античными реминисценциями, о чем писали многие исследователи творчества Ж. Тори: Мира Орт [Orth 1980, p. 42], Хиллари Маддокс [Maddocks 2007, p. 48], Стефани Депру [Deprouw 2011, p. 14]. Парижский издатель дважды бывал в Италии, посещал Рим и Болонью, что позволило ему познакомиться не только с искусством древних, но и с великими современниками. Сильное впечатление произвела на него печатная продукция венецианского издателя Альда Мануция и, в частности, напечатанная в 1499 г. «Гипнэротомехия Полифила». Об этом свидетельствует издательская марка Ж. Тори, представляющая разбитую античную вазу, позаимствованную из ксилографии к «Полифилу». Она же фигурирует как один из мотивов в бордюрах изучаемого нами молитвенника. Другим повторяющимся образом в декоративном обрамлении текста является знаменитый дельфин, ставший частью «фирменного знака» Альда⁴. Более того, Ж. Тори предпочитает использовать для бордюров Часослова именно античные мотивы, многие из которых – треножки, римские доспехи, ликторские связки – близки иллюстрациям «Гипнэротомехии». Техника линейной ксилографии использовалась практически во всех *Livres d'Heures* Ж. Тори, что также соотносится с изданием Альда Мануция. В связи с этим вполне правомерна точка зрения Стефани Депру [Deprouw 2011,

⁴ Издательская марка Альда Мануция изображает обвиняемого вокруг якоря дельфина, позаимствованного, по одной версии, из ребуса, включенного в «Сон Полифила», по другой – «с монеты императора Тита Флавия Веспасиана, которую подарил Альду Пьетро Бембо» [Лазурский 1977, с. 74]. Образ дополнялся девизом “*Festina lente*”.



*Рис. 2. Триумф Целомудрия.
Pétrarque Les Triomphes avec
traduction et commentaire
de Bernardo Illicinio, XV в.
Paris, BNF. MS Français 223, Fol. 94v*



*Рис. 3. Триумф Целомудрия.
Pétrarque Les Triomphes,
traduction rouennaise anonyme,
avec le commentaire
de Bernardo Lapini, 1500–1505.
Paris, BNF. MS Français 594, Fol. 102r*

р. 48] о том, что языческие шествия и триумфы из «Гипнэротоматии Полифила» повлияли на формирование иконографии гравюры «Триумф Богоматери».

К другой группе визуальных источников принадлежат «Триумфы» Франческо Петрарки. В XV в. под влиянием текста итальянского поэта сложилась традиция изображения торжественных шествий и в монументальной, и в станковой живописи, и в книжной миниатюре. Первый тираж «Триумфов» появился в Венеции, в типографии фон Шпейера в 1470 г.⁵ Во французской столице в 1514 г. по заказу сына знаменитого Антуана Верара – Бартеlemi Верара – был напечатан первый перевод поэмы на французский язык, снабженный прекрасными иллюстрациями⁶. Следуя текстам Ф. Петрарки и визуальным образцам, сформированным на их основе, в европейской живописи особенно широко распространились сцены Триумфа Смерти, Триумфа Любви и Триумфа Целомудрия (рис. 2, 3). Последние два нередко были частью матримониального дискурса и размещались на свадебных сундуках: «...сюжеты кассоне – своего рода послания женихам, воспевающие любовь и любовников, живописующие

⁵ Сошлемся на: Gesamtkatalog der Wiegendrucke № M 31675.

⁶ Pétrarque Les triumphes messire Francoys Petracque [sic], translatez de language tuscan en francois... P., 1514.

целомудрие героинь» [Степанов 2003, с. 303]⁷. Другим примером подобного функционирования образов, но уже в станковой живописи, являются парные портреты Федерико де Монтефельтро и Баттисты Сфорца кисти Пьеро делла Франческа. На обороте женского профильного портрета изображена колесница, запряженная единорогами, которыми правит Амур, на ней сидит Баттиста Сфорца в окружении фигур теологических добродетелей: Веры, Надежды, Милосердия, Смирения. В данном произведении соединены тема благочестивого брака с уже устоявшейся схемой Триумфа Целомудрия. Именно он ближе всего к рассматриваемому нами «Triomphe de la Vierge». Аллегорическая фигура Чистоты, или Целомудрия, обычно изображается в светлых одеждах, на колеснице, в которую так же, как и в квадригу Девы Марии, впряжены единороги: к XVI в. это уже расхожий bestiарный образ, символизирующий чистоту и непорочность. Для того чтобы избежать прямых аналогий с шествиями, отсылающими к триумфам Древнего Рима, автор стихотворной подписи пытается от них дистанцироваться, подчеркивая, что Триумф Богоматери превосходит Триумфы Цезарей и Венеры, так как Ее слава основана на милосердии и добродетелях.

Обращаясь к другим возможным источникам данной иконографии, нельзя не упомянуть о печатной продукции самого Ж. Тори и, в частности, о знаменитом трактате «Цветущий луг», написанном и изданном им. Сочинение было опубликовано в 1529 г., т. е. до выхода изучаемого нами Часослова. В тексте автор рассуждает об общих законах гармонии в типографском искусстве, в том числе о внешнем облике литер и о шрифтовых пропорциях, что вполне соответствует целому ряду похожих сочинений современников парижского издателя, от Альбрехта Дюрера до Луки Пачоли и Леонардо да Винчи. В книгу вторую, «О пропорциях литер», Ж. Тори помещает, среди прочего, две иллюстрации с изображением Триумфа Аполлона и его муз (рис. 4, 5). Описывая в трактате эту процессию, он отмечает, что колесницу Аполлона сопровождают 9 муз, 7 свободных искусств, 4 кардинальные добродетели и 3 грации⁸. Пленение же Бахуса, Венеры и Цереры (они связанные

⁷ Среди прочих упомянем только панель кассоне «Триумф Купидона» конца XV в. из собрания Государственного Эрмитажа, «Триумфы Любви, Целомудрия и Смерти» на одном из парных свадебных сундуков Франческо ди Стефано (Пезеллино), около 1448 г., хранящихся в Музее Изабеллы Стюарт Гарднер в Бостоне.

⁸ *Tory G. Champ fleury, au quel est contenu lart et science de la deue et vraye proportion des lettres attiques... P., Maistre Geoffroy Tory, 1529. P. XXIX г.*



Рис. 4. Триумф Аполлона.

Tory Geoffroy Champ fleury, au quel est contenu lart
et science de la deue et vraye proportion des lettres attiques...

Paris: Maistre Geoffroy Tory, 1529.

Paris, BNF



Рис. 5. Триумф Аполлона.

Tory Geoffroy Champ fleury, au quel est contenu lart
et science de la deue et vraye proportion des lettres attiques...

Paris: Maistre Geoffroy Tory, 1529.

Paris, BNF

идут позади колесницы) автор объясняет тем, что «если хочешь быть триумфатором в типографском искусстве, нужно держать в узде все плотские желания: быть трезвым, умеренным в пище и любви»⁹. Эти же образы повторяются и в общей трактовке алфавита: «...число его букв представляет собой сумму 9 муз, 7 свободных

⁹Ibid. P. XXIX r.

искусств, 4 основных добродетелей» [Стаф 2016, с. 160], причем все они соотносятся с определенными литерами¹⁰. Очевидно, что в данном случае отработывался композиционный прием, который в дальнейшем будет использован в Триумфе Богоматери. Более того, в тексте, который размещен рядом с гравюрой, упоминаются «Триумфы» Ф. Петрарки, что еще раз подтверждает знакомство Ж. Тори с этим сочинением.

Иконография данной гравюры может быть рассмотрена также в контексте распространенных в это время театральных и религиозных шествий. Но минуя разговор о мистериях, литургических драмах и похоронных процессиях, мы остановимся только на торжественных королевских въездах и вновь адресуемся к печатной продукции самого Ж. Тори. В 1531 г., будучи королевским печатником, по заказу Франциска I он выпустил ряд изданий, посвященных торжественному въезду Элеоноры Австрийской в Париж¹¹. Подобного рода печатная продукция была уже довольно широко распространена во Франции. В издании Ж. Тори нет гравюр, только орнаментальные инициалы и архитектурные рамки. Однако в самом тексте мы встречаем несколько интересных описаний. По словам Ф. Йейтс, королевские въезды «веками следовали одной и той же, практически неизменной традиции. Декорации всегда ставили в одних и тех же местах по одному и тому же маршруту. В назначенный день монарх подъезжал снаружи к воротам Сен-Дени, куда для приветствия и выражения преданности выходила процессия» [Йейтс 2020, с. 261]¹². В “*Entree de la royne*” упоминается о том, что именно у ворот Сен-Дени для Элеоноры Австрийской была разыграна мистерия о Мире, Согласии и Добродетели¹³.

¹⁰ Так, например, Ж. Тори связывает основные добродетели со следующими гласными буквами: A – Justitia, E – Fortitudo, I – Prudentia, O – Temperantia (*Tory G. Champ fleury... P. XXVIII v*).

¹¹ *Bochetel G. L'entree de la royne en sa ville & cité de Paris*, Maistre Geofroy Tory, 1531; *L'entree de la Roynne en sa ville & Cité de Paris*, Maistre Geofroy Tory, 16.III.1530 (16.III.1531 по новому стилю).

¹² Но, несмотря на консервативность церемонии, художественное оформление триумфального въезда могло меняться, в том числе под влиянием гуманизма и увлечения античным искусством. Так, например, У. Кемп отмечает, что триумфальные арки впервые были установлены во время въезда короля Франциска I в Лион в 1515 г. [Кемп 2007, р. 111], а на появление колесниц-платформ, на которых размещались аллегорические фигуры, указывает Н. Руссель в связи с торжественным прибытием Франциска I в Руан в 1517 г. [Russell 2009, р. 53].

¹³ *Bochetel G. Op. cit. P. 16 г.*



Рис. 6. Колесница религии.

C'est la deduction du sumptueux ordre plaisantz spectacles et magnifiques théâtres dressés et exhibés par les citoiens de Rouen...

Rouen: Robert le Hoy, 1551.

Paris, INHA

У la Porte aux Peintre даму встречали 9 муз, играющих на разных музыкальных инструментах, а около моста Нотр Дам были возведены два портика в античном духе¹⁴. Более поздние издания, посвященные въездам Генриха II и Екатерины Медичи в Париж, Лион и Руан, иллюстрированы богаче. Чаще всего это изображение разного рода построек, арок и других конструкций, которыми оформлялось торжество. Особенно интересен торжественный въезд в Руан, так как в нем есть гравюры с изображением триумфальных колесниц и шествий¹⁵. В колеснице религии в саму повозку запряжены лошади, замаскированные под единорогов, а на платформе восседает аллегория Церкви и фигуры добродетелей¹⁶ (рис. 6). И хотя это издания появились уже после смерти Ж. Тори, учитывая консервативный характер подобных торжественных мероприятий, можно предположить, что нечто подобное мог наблюдать и королевский печатник 10–15 годами ранее¹⁷.

¹⁴ Ibid. P. 16 v.

¹⁵ *C'est la deduction du sumptueux ordre plaisantz spectacles et magnifiques théâtres dressés et exhibés par les citoiens de Rouen...* Rouen: Robert le Hoy, 1551.

¹⁶ Ibid. P. 18 v. – 19 r.

¹⁷ У. Кемп приводит статистику, в соответствии с которой в 1514–1518 гг. во Франции имели место 12 торжественных въездов, три из которых – в Париж, а в 1530–1533 гг. – 12 церемоний, одной из которых был въезд Элеоноры Австрийской в Париж в 1531 г. [Кемп 2007, р. 116, 118–119].

Как нам представляется, Тори использовал отработанную в итальянской светской живописи и графике схему триумфов языческих богов, однако вложил в нее новое, христианское содержание, связанное с прославлением Девы Марии, что соответствовало и типу молитвенника, и разделу, перед которым данная гравюра была размещена. Но помимо этого, источниками могли быть визуальные впечатления, связанные с театральными и религиозными процессиями, торжественными въездами, свидетелем которых он был и в которых вырабатывались узнаваемые образные схемы, также использованные Тори. При этом, поскольку данная иконография не была закреплена в художественной традиции, боясь неверной трактовки, автор использовал специальные атрибуты и разместил около каждого из персонажей поясняющие подписи, а также текст, в котором дал четкий комментарий к данной сцене для ее недвусмысленного прочтения и толкования.

Литература

- Йейтс 2020 – *Йейтс Ф.* Астрей: Имперский символизм в XVI веке / Пер. с англ. А. Дементьева. М.: Изд-во книжного магазина «Циолковский», 2020. 416 с.
- Лазурский 1977 – *Лазурский В.В.* Альд и альдины. М.: Книга, 1977. 142 с.
- Стаф 2016 – *Стаф И.К.* Цветы риторики и прекрасные литеры: Французская литература позднего Средневековья и раннего Возрождения. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 246 с.
- Степанов 2003 – *Степанов А.В.* Искусство эпохи Возрождения: Италия: XIV–XV века. СПб.: Азбука-классика, 2003. 502 с.
- Deprouw 2011 – *Deprouw S.* De Bourge à Paris par l'Italie // Geoffroy Tory imprimeur de François I graphiste avant la lettre. P.: Grandpalais, 2011. P. 18–32.
- Kemp 2007 – *Kemp W.* Entries during the Reign of François I. The role of Geoffroy Tory // French ceremonial Entries in the 16th century: Event, Image, Text / Ed. by N. Russell, H. Visentin. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2007. P. 111–132.
- Maddocks 2007 – *Maddocks H.* Geoffroy Tory's 1531 Book of Hours // La Trobe Journal. 2007. No. 79. P. 42–55.
- Orth 1980 – *Orth M.* Geoffroy Tory et l'enluminure. Deux livres d'Heures de la collection Doheny // Revue de l'art. 1980. No. 50. P. 40–48.
- Russell 2009 – *Russell N.* Construction et représentation de la mémoire collective dans les entrées triomphales au XVIe siècle // Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme. 2009. Vol. 32. No. 2. P. 53–72.

References

- Deprouw, S. (2011), “De Bourge à Paris par l’Italie”, *Geoffroy Tory imprimeur de François I graphiste avant la lettre*. Grandpalais, Paris, France, pp. 18–32.
- Kemp, W. (2007), “Entries during the Reign of François I: the role of Geoffroy Tory”, in Russell, N. and Visentin, H. (eds.), *French ceremonial Entries in the sixteenth century. Event, Image, Text*, Centre for Reformation and Renaissance Studies, Toronto, Canada, pp. 111–132.
- Lazurskii, V.V. (1977), *Al’d i al’diny* [Aldus and aldines], Kniga, Moscow, Russia.
- Maddocks, H. (2007), “Geoffroy Tory’s 1531 Book of Hours”, *La Trobe Journal*, no. 79, pp. 42–55.
- Orth, M. (1980), “Geoffroy Tory et l’enluminure. Deux livres d’Heures de la collection Doheny”, *Revue de l’art*, no. 50, pp. 40–48.
- Russell, N. (2009), “Construction et représentation de la mémoire collective dans les entrées triomphales au XVIe siècle”, in *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, vol. 32, no. 2. pp. 53–72.
- Staf, I.K (2016), *Cvety ritoriki i prekrasnye litery. Francuzskaya literatura pozdnego Srednevekov’ya i rannego Vozrozhdeniya* [Flowers of rhetoric and belles letters. The French literature at the end of the Middle ages and in the early Renaissance], Centr gumanitarnykh iniciativ, Moscow, Saint-Petersburg, Russia.
- Stepanov, A.V. (2003), *Iskusstvo epohi Vozrozhdeniya. Italiya. XIV–XV veka* [Renaissance art. Italy. 14th – 15th centuries], Azbuka-klassika, Saint-Petersburg, Russia.
- Yates, F. (2020), *Astraea: The Imperial symbolism in the 16th century*. Izdatel’stvo knizhnogo magazina “Tsiolkovskii”, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Ольга В. Субботина, кандидат искусствоведения, Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург, Россия; 199034, Россия, Санкт-Петербург, Биржевая линия, д. 1; olgavs421@gmail.com

Information about the author

Olga V. Subbotina, Cand. of Sci. (Art Studies), Russian Academy of Sciences Library, Saint-Petersburg, Russia; bld. 1, Birzhevaya line, Saint-Petersburg, Russia, 199034; olgavs421@gmail.com

Тема Экклезии
в мозаичных композициях римских апсид
как отражение коммуникативных визуальных стратегий
папской власти

Ирина В. Голубева

*Санкт-Петербургская академия художеств им. Ильи Репина,
Санкт-Петербург, Россия, igolubeva@yandex.ru*

Аннотация. Многие исследования последних лет нацелены на установление факторов, влиявших на иконографическую программу в апсидах римских базилик, а также на новое, более глубокое понимание семантики изображенных сюжетов. Автор статьи рассматривает мозаичные композиции, стремясь продемонстрировать характерные аспекты (литургический, стилистический и политический) визуальных папских стратегий, которые в разные исторические периоды отражались в зашифрованных «посланиях» понтификов. В связи с литургией изучаются как иконографические модели, так и надписи внутри композиции (литургические тексты, цитаты из Священного Писания). В стилистическом аспекте рассматривается живописный инструментарий, задействованный римскими художниками, и выявляется их обращение к наследию прошлого. Одним из проявлений такого обращения стало, в частности, широкое заимствование палеохристианских моделей и схем в связи с последствиями провозглашенной Григорием VII реформы Церкви и с отражением в искусстве концепции *Ecclesia primitiva*. Политический аспект визуальной коммуникации предполагает обоснование, в первую очередь, различных мотивов иконографического выбора того или иного образа Римской Церкви, появляющегося в апсиде, установление зависимости декоративной программы от исторической и политической ситуации.

Ключевые слова: тема Экклезии, римские мозаики, монументальное искусство Италии, визуальные стратегии, папский патронат

Для цитирования: Голубева И.В. Тема Экклезии в мозаичных композициях римских апсид как отражение коммуникативных визуальных стратегий папской власти // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 5. С. 126–147. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-5-126-147

The Ecclesia theme in the apsidal mosaics of Rome as a reflection of the communicative visual strategies of the papal power

Irina V. Golubeva

*St. Petersburg Repin Academy of Art, St. Petersburg, Russia,
igolubeva@yandex.ru*

Abstract. A number of researches in recent years have been aimed at revealing the factors that influenced the iconographic program in the apses of the basilicas in Rome as well as at a new, deeper understanding of the semantics of the depicted themes. The paper is focused on the mosaic compositions in Roman apses; it is intended to demonstrate three typical aspects (liturgical, stylistic and political) of the visual papal strategies that are reflected in the encrypted “messages” of the pontiffs in different times. Both iconographic models and inscriptions within the composition – liturgical texts, quotations from scripture – are studied in the connection with the liturgics. In the context of the stylistic analysis, the author considers the pictorial tools used by the Roman artists, thus trying to reveal their appeal to the heritage of the past. A manifestation of such a reference was reflected, particularly, in the widespread adoption of paleochristian models and schemes, which succeeded the reform of the Church, proclaimed by Gregory VII, and also were connected with the concept of *Ecclesia primitiva*. The political aspect of visual communication is represented in the selection of images of the Roman Church that appeared in the apse. The author seeks to understand the causality associated with the chosen iconographical program and the historical and political situation.

Keywords: Ecclesia theme, mosaics of Rome, monumental art of Italy, visual strategies, papal patronage

For citation: Golubeva, I.V. (2021), “The Ecclesia theme in the apsidal mosaics of Rome as a reflection of the communicative visual strategies of the papal power”, *RSUH/RGGU Bulletin. Series “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies”*, no. 5, pp. 126–147, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-5-126-147

Влиятельные римские патроны из церковной среды с самых ранних времен избирали композиции апсид в качестве средства визуальной коммуникации. Вытянутая структура нефа римской базилики обуславливала повествовательный характер размещаемых там изображений, а логическим завершением пути прихожанина от входа к алтарю, пространством, на которое был обращен его взор во время молитвы, было пространство апсиды. Именно его предполагалось с максимальной плотностью насытить образами

и символами, сделав наилучшим проводником визуального послания [Andaloro, Romano 2018].

Выбор в пользу мозаичной техники делали в первую очередь благодаря возможностям мозаики хорошо отражать свет. Кроме того, это могло обуславливаться и амбициями заказчиков, считавших, что использование дорогостоящего материала позволит им продемонстрировать свой высокий статус. Что касается типов изображений, то их смысловые акценты и дидактическая функция менялись в зависимости от исторического контекста и от идей патронов. Образная концептуальность этих изображений достигла своего апогея к концу дученто.

С эпохи раннего христианства тема Экклезии в монументальном искусстве Рима отчетливо демонстрирует суть социокультурных и политических процессов, связанных с самоидентификацией и самопрезентацией папской власти в целом, а также с коммуникативными стратегиями отдельных понтификов. Однако в последнее десятилетие XIII столетия в композициях, традиционно ориентированных на прославление Римской церкви, можно отметить и другую очень важную тенденцию. Лидирующая роль в создании художественного произведения постепенно переходит от патрона как идейного вдохновителя к мастеру, непосредственному его творцу.

Возникновение традиции папского патроната. Ранние иконографические модели и декоративные программы римских храмов

Первым заявившим о себе патроном-понтификом можно считать Сикста III (432–440) – покровителя базилики Санта-Мария-Маджоре. Недвусмысленный посыл надписи на триумфальной арке – *Xystus episcopus plebi Dei* (Сикст, епископ, народу Божьему) – открывает эру римского папского патроната. Экклезиологический характер изображений был заложен еще ранее, при предшественнике Сикста III Целестине (422–432). Тогда Рим, воспрявший и быстро обретавший экономическую силу и мощь после набега вестготов, провозгласил себя оплотом Западной римской империи и ее духовным центром. Такое видение Вечного города усиливается при Льве I Великом (440–461), объявившим Рим столицей мира (*Roma caput orbis terrarum est*), а себя – наместником св. Петра. Очевидно, что Церковь первой половины пятого столетия берет на себя роль духовного лидера народов, и декорации римских храмов периода понтификата этих трех епископов

необходимо рассматривать, имея в виду данный исторический контекст [Krautheimer 1980]. Персонификация Экклезии встречается в начале V столетия как минимум дважды: в Санта-Сабина (425–432), где она была изображена одной из двух матрон (вторая – церковь язычников) по обеим сторонам от Спасителя, и на триумфальной арке Санта-Мария-Маджоре в царственном образе Богоматери, восседающей возле Христа.

Важнейшая тема римских апсид – *Traditio legis* (Передача закона) или *Dominus Legem Dat* (Господь передает Закон), согласно надписи на развернутом свитке в руке Христа¹, произошла из скульптурного оформления раннехристианских саркофагов и произведений малой пластики [Andaloro, Romano 2018]. Вероятно, этот сюжет находился в ранних апсидах базилик Сан-Пьетро (IV в.), Сан-Паоло (IV в.) и мавзолея Санта-Костанца (IV в.) [Thunø 2015]. Из сохранившихся до сегодняшнего дня памятников *Traditio legis* является ядром апсидных композиций в Санти-Косьма-и-Дамиано (VI в.), а также в пасхалиевских церквях Санта-Чечилия-ин-Трастевере и Санта-Прасседе (IX в.). Несмотря на то что главная идея сцены – теофания, здесь можно найти и экклезиологические коннотации. Петр, которому передается Закон, – первый епископ римской Церкви², уполномоченный на это Господом, он же – сама Церковь. Вереница агнцев у подножия фигур святых, следующая из Иерусалима и Вифлеема, символизирует паству или христианский народ, который «придет с востока и запада, с севера и юга и сядет в Царстве Божьем» (Лк. 13:29).

В Санти-Косьма-и-Дамиано (рис. 1) расширенная экклезиологическая трактовка обусловлена включением в композицию фигуры папы Феликса IV как действующего наместника Римской церкви. Помимо этого, смысл появления патрона в данной апсиде раскрывается еще в нескольких аспектах. Прежде всего, его образ служит своеобразным «автографом» создателя мозаики (спонсора или идейного вдохновителя – участие могло быть разным). Кроме того, помещая себя внутри священной композиции, патрон

¹ В Санта-Костанца надпись на свитке гласит *Dominus Pacem Dat* (Господь передает Мир), в связи с чем этот особый вариант иконографии получил название *Traditio Pacis* [Andaloro, Romano 2018].

² Тема инвеституры – формальной передачи церковных «полномочий» епископату – как основного мотива композиции *Traditio legis* нередко подчеркивается в современной западной литературе [Couzin 2015; Bergmeier 2017]. Экклезиологические коннотации в *Traditio Legis* отмечал и Ив Крист [Christe 1976], но считал их дополнительными на фоне основной темы – второго Пришествия и Апокалипсиса.



Рис. 1. Мозаика апсиды Санти-Косьма-и-Дамиано. Фрагмент (донатор, Феликс IV), реставрация XVI в. Рим. VI в.

рассчитывал на особое литургическое поминовение, что в данном случае подтверждается надписью: «Феликс принес Господу этот дар, достойный епископа, чтобы он мог жить на высочайших высотах неба» [Andalogo, Romano 2018]. Наконец, образ понтифика играет здесь роль «посредника»: фигуры святых представляют собой торжественную процессию по направлению к Спасителю, а замыкающий шествие клирик призван привести молящихся в церкви прихожан к спасению, к Господу. Расположенный ниже фриз из агнцев, устремляющихся к символу Христа – мистическому Агнцу, еще более акцентирует внимание на этом движении.

Мозаики апсид Санта-Прасседе и Санта-Чечилия-ин-Трастевере (рис. 2), выполненных под патронажем Пасхалия I (817–824), фактически повторяют программу из Санти-Косьма-и-Дамиано: синий фон, райский пейзаж с пальмами, яркие цветистые облака, с которых сошествует Христос, чтобы вручить Петру Закон. Процессию к Спасителю совершают в соответствии с иерархическим порядком шесть персонажей (среди которых и титулярные святые), а замыкает ее патрон базилики, увенчанный квадратным нимбом³, посол Церкви и наместник Христа (*vicarius Christi*) на земле. Понтифик, в пределах данной ему власти, призван следить за соблюдением переданного Закона и охранять заветы Господа и Его Церкви.

³Обрамление головы понтифика квадратным нимбом – элемент, пришедший из каролингского искусства. Такой образ означал изображение живущего и здравствующего на момент исполнения заказа патрона [Kinney 2018].



Рис. 2. Мозаика апсиды Санта-Чечилия-ин-Трастевере.
Рим. IX в.

Таким образом, тема Экклезии в рассмотренных композициях воплощена в ее первоначальном, буквальном смысле. Церковь – это сообщество всех призванных христиан (и клириков, и мирян), объединенных верой в Иисуса, собирающихся и молящихся вместе, находящихся в ожидании Его второго Пришествия, а епископ или понтифик – медиатор этого процесса.

*Наследие Григорианской реформы:
концепция *Ecclēsia primitiva* и обращение
к раннехристианскому наследию*

В конце XI и в первой половине XII в. в свете Реформы, названной в честь ее основоположника Григория VII (1073–1085) и поддержанной в разных частях Италии (в первую очередь в Монтекассино), Римская церковь ориентировалась на символическое возвращение к своим истокам, к апостольскому этапу. В сочинениях самого Григория VII, а также в трудах его последователей, выдающихся представителей интеллектуальной и богословской мысли (Петра Дамиани, Бруно из Сеньи, Льва Остийского, аббата Дезидерия), обосновывалась концепция *Ecclēsia primitiva*: Церковь необходимо было освободить от излишних функций, от временных задач [Kessler, Zacharias 2000]. В сфере искусства это выражалось в призыве к широкому и сбалансированному обновлению художественной манеры, к ее нацеленности на эффективное распространение новых установок Церкви, к освоению тем позднеантичного и раннехристианского наследия [Kitzinger 1982].

В связи с этим в Риме XII столетия были проведены масштабные строительные и декоративные работы⁴.

Принципы экклезиологии Римской церкви были заложены в григорианском послании *Dictatus papae* (Папский диктат) [Пападакис 2010; Krauthemer 1980]. Отгалкиваясь от тезиса, что «Только Римская церковь самим Господом основана» [Пападакис 2010, с. 70], и мистического самоотжествления папы с наместником Христа – св. Петром, Григорий VII провозглашал независимость церковных институтов и освобождение их от императорского диктата. Понтифик-реформатор устанавливал приоритет власти папской по отношению к верховной светской (что было вынесено в заголовок послания) и определял стратегию в отношении инвеституры, воплотившуюся позднее в тексте Вормского конкордата (1122). Этот документ, подписанный папой Каллистом II и Генрихом V, запрещал императорам решать вопросы назначения клириков на высокие церковные должности и давал такое право лишь самим представителям духовенства [Пападакис 2010].

Проводником новой экклезиологической программы, а также ярким примером возрождения и обновления римской художественной традиции стала мозаичная композиция в апсиде верхней церкви Сан-Клементе (1118–1120)⁵ (рис. 3). Среди патронов и идеологических вдохновителей проекта назывались папа Пасхалий II, кардинал Анастасий (диакон Сан-Клементе) и Лев Остийский [Riccioni 2006], а в его основу было заложено новое понимание темы Экклезии, взятое из трактатов Бруно из Сеньи и Петра Дамиани [Kinney 2018].

⁴Процесс обновления затронул нижнюю церковь Сан-Кризогонно (1057–1058), Сан-Систо-Веккьо (третья четверть XI в.), нижнюю церковь Сан-Клементе (между 1078 и 1084), южный портик Сан-Лоренцо-фуори-ле-Мура (последняя четверть XI в.), Санти-Куаттро-Коронати (ок. 1116), Санта-Мария-ин-Космедин (ок. 1123), Санта-Мария-ин-Трастевере (1130–1143) и другие храмы. Для их декора схемы проектов, иконографические модели и орнаментальные мотивы были заимствованы, в частности, из раннехристианских церквей Сан-Пьетро, Сан-Джованни, Сан-Паоло.

⁵Сложность и многозначность композиции в апсиде Сан-Клементе породила в науке обширную библиографию, объясняющую различные «зашифрованные» в ней концепты и истоки ее иконографии и стиля. Одной из первых ученых, посвятивших себя этой теме, была Элен Тубер. Благодаря ей в научный оборот был введен термин *Renouveau Paléochrétien* (Палеохристианское обновление) [Toubert 1970]. Из последних работ необходимо отметить монографию Стефано Риччони [Riccioni 2006].



Рис. 3. Мозаика апсиды и триумфальной арки Сан-Клементе.
Рим. 1118–1120 гг.

Ведущие богословы обосновали новый церковный идеал, авторы декоративной программы обеспечили его визуальное воплощение.

«Мы уподобим Церковь Христа этой виноградной лозе» (*Ecclesiam Christi vitisimilabimus isti*), «которую Закон⁶ иссушает, но Крест делает зеленеющей» (*quam Lex arentem set Crus facit e [ss]e virentem*), гласит надпись, выполненная белым маюскулом на темно-синем фоне и идущая по нижнему краю композиции. Виноградная лоза, вырастающая из основания Распятия с Христом, заполняет все пространство апсиды пятью симметричными рядами спиралей аканта⁷. Общий орнаментальный характер декорации призван обогащать и поддерживать ее центральную тему – жертву Христа, взрастившую и оживившую Церковь. Все промежутки между завитками заполнены изображениями людей, животных, обнаженных крылатых путти и птиц, представляющих собой пышное цветение, произведенное животворящим Крестом. Распятию предостоят Мария и Иоанн Богослов, а 12 белых голубок (рис. 4) располагаются по всей поверхности Креста и олицетворяют собой 12 апостолов – первых епископов, посланников Христа и исполнителей Его церковной миссии⁸.

⁶ Под Законом подразумевается «увядший» закон Ветхого Завета и пришедший ему на смену Новый Завет [Iacobini 2006].

⁷ Мотив, вероятно, был заимствован из апсиды латеранского баптистерия [Andalogo, Romano 2018].

⁸ Здесь очевидна отсылка к евангельскому тексту: «Вот, Я посылаю вас, как овец среди волков: итак будьте мудры, как змии, и просты, как голуби» (Мф. 10:16).



Рис. 4. Мозаика апсиды Сан-Клементе, фрагмент.
Рим. 1118–1120 гг.



Рис. 5. Мозаика апсиды и триумфальной арки Сан-Клементе, фрагмент.
Рим. 1118–1120 гг.

Еще несколько элементов композиции работают на образ Экклезии (например, матрона, кормящая цыплят и защищающая их от ястреба (рис. 5), или пасущий овец пастух⁹), а некоторые (такие как изображения четырех Учителей Церкви) прямо отсылают к образам паствы, наставляемой духовенством. Нижняя часть изобразительной плоскости отдана райской символике – рекам, животным и птицам, – ассоциирующим Церковь с земным раем и базилику

⁹ Их прототипы также были, вероятно, также взяты из латеранского баптистерия, точнее – из левой его апсиды, впоследствии утраченной и переделанной, но еще доступной для обозрения в XII в. [Andaloro, Romano 2018].

Сан-Клементе – с его центром. Еще ниже – традиционный фриз из агнцев – христианских народов, направляющихся из Вифлеема и Иерусалима к мистическому Агнцу, символу Христа.

Итак, центральную идею, отраженную в декоре мозаичной апсиды Сан-Клементе, можно сформулировать следующим образом: жертва Христа, распятого на кресте, искупила грех человечества, даровав вечную жизнь тем, кто уверовал в Него, приобщился к Его учению и вошел в Его Церковь [Kessler, Zacharias 2000]. Акцент на наставнической функции церкви в композиции может говорить о том, что трактовка понятия *Ecclesia* к XII в. претерпела определенные изменения, связанные с политическим аспектом григорианской реформы: Церковь начала ассоциироваться прежде всего с духовенством и священноначалием [Krautheimer 1980], т. е. с этого момента она в первую очередь стала восприниматься как институция, а только во вторую – олицетворять собой совокупность всех верующих.

*Источники изобразительной программы
в Санта-Мария-ин-Трастевере:
богословские трактовки Песни Песней,
римская литургическая традиция
и церковный раскол 1130-х гг.*

Санта-Мария-ин-Трастевере является одной из самых древних титульных базилик Рима. Основанная Каллистом I (218–223) на месте постоянного двора (известного как *Taberna Meritoria*), переданного его приходу в рамках *титула*¹⁰, в разное время она находилась под покровительством влиятельных патронов¹¹ [Krautheimer 1980]. Исторически базилика является местом особого поклонения, поскольку с ней связана древняя легенда о чудесном источнике масла, открывшемся в день Рождества Христова и проистекшем до самого Тибра.

¹⁰ Своеобразное римское явление, титулы были полуавтономными религиозными и административными центрами со своим собственным духовенством и персоналом, которые обслуживали определенные конгрегации. Известно, что титулы, как правило, были пожертвованиями богатых мирян или священников, которые для этой цели приобретали или передавали им собственность, в основном большие частные дома [Kinney 2010].

¹¹ Корнелия (251–253), Юлия (337–352), Иннокентия II (1130–1143), семьи Стефанески на рубеже XIII–XIV вв.

Долгое время приход церкви Санта-Мария-ин-Трастевере находился под патронажем клана Пьерлеони, семьи будущего антипапы Анаклета II (1130–1138), а сам он был ее титульным кардиналом. В период церковного раскола, когда на престол были избраны два понтифика, Пьетро Пьерлеони был поддержан большинством курии, его конкурент Григорио Папарески, происходивший из еще одной знатной семьи Трастевере, был вынужден скрываться в изгнании во Франции¹², где находился вплоть до смерти Анаклета II в 1138 г.

Немедленно по возвращении в Рим понтифик, вззошедший на престол под именем Иннокентия II (1130–1143), занялся переустройством базилики своего почившего оппонента и отстроил ее практически заново¹³. Ядром декоративной программы Санта-Мария-ин-Трастевере стала богато украшенная апсида. В ее композиции отразились как итоги текущей политической ситуации, связанной с «победой» Иннокентия и завершением схизмы внутри Римской церкви, так и плоды интеллектуальной и богословской мысли в «авангардной» [Aronberg Lavin 2016] сложной образной трактовке.

Впервые за несколько веков в апсиде появляется Богоматерь (рис. 6) на совместном престоле, синтроне (*syntronos*), с Христом, в роскошных золотых одеждах и в торжественной обстановке. Мария представлена коронованной, вознесенной на небеса, а Сын обнимает Ее особым жестом покровительства, защиты и принятия в рай, хорошо известным Риму¹⁴. Престол немного сдвинут вправо для поддержания символической центральной оси сцены, складывающейся из Спасителя в центре, длани Господа, простирающейся с венцом сверху из облаков, Хризмы и Медальона с крестом, Альфы и Омеги, находящихся еще выше на триумфальной арке. Эту же ось продолжает символ жертвы Христа – мистический Агнец у Его подножья – и далее епископский трон в центре алтаря.

¹² Предположительно в монастырях, где он мог контактировать с аббатом Сугерием и Бернаром Клервоским. Скорее всего, именно такое взаимодействие оказало влияние на содержание иконографической программы апсиды Санта-Мария-ин-Трастевере.

¹³ Существует гипотеза о более раннем начале реконструкции, еще под руководством Анаклета, который даже заказал для нее часть материала (колонны, мрамор в традиционной для Рима схеме задействования материалов – *spolia*) из терм Каракаллы [Iacobini 2006].

¹⁴ Он уходит корнями в композиции апсид Санги-Косьма-и-Дамиано, Санта-Чечилия-ин-Трастевере, Санта-Прасседе, Сан-Марко.

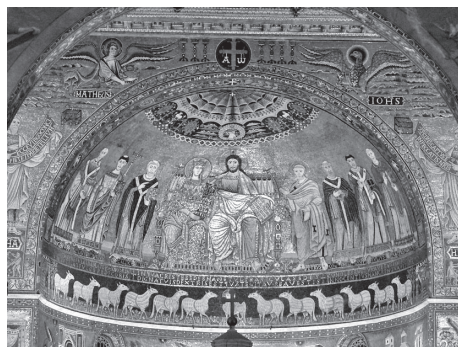


Рис. 6. Мозаика апсиды, Санта-Мария-ин-Трастевере.
Рим. 1140–1143 гг.

Традиционная для римских апсид величественная процессия персонажей, отобранных специально для этой базилики (патрон Иннокентий II, понтифики Юлий и Корнелий, священник Калеподий, чьи имена связаны с ее историей, а также мученик дьякон Лаврентий и св. Петр как глава вселенской Церкви), окружает Божественную пару. В целом эта группа предстоящих, каждый из которых ассоциируется со служением Церкви, должна олицетворять ее торжествующее единство. К этой же идее – Экклезии и ее триумфа, – многократно усиленной, подводит и центральное ядро композиции.

Ключ к расшифровке концептуальной основы этого образного «сообщения» можно найти в текстах на кодексе Христа и на свитке Девы Марии (рис. 7). В свитке Богородицы начертаны слова из Песни Песней: *Leva eius sub capite meo et dextera illius amplexabitur me* («Левая Его рука под моей головою, а Его правая рука обнимает меня») (Песн. 2:6; 8:3). Эта строфа также является частью римской литургии на праздник Успения Пресвятой Богородицы¹⁵ и дважды встречается в ее тексте. Литургический аспект здесь важен: прочтение строк из службы было призвано настроить ассоциативное восприятие зрителя, направить его сознание на работу с определенной моделью. Следующим шагом должно было стать глубинное осмысление изобразительной программы, интеллектуальная работа с образом и текстом.

¹⁵ Торжественная процессия на 15 августа, день праздника Успения, включала в себя финальную «встречу» священных образов (Спасителя и Богородицы) – древних икон из Латерана и Санта-Мария-Маджоре [Бельтинг 2002]. Сопрестолние с представленным на нем объятием Христа и Марии было аллюзией еще и к этому ежегодному событию [Parlato 2018].



Рис. 7. Мозаика апсиды,
Санта-Мария-ин-Трастевере, фрагмент.
Рим. 1140–1143 гг.

Исторический рост интереса к Песни Песней, призванной продемонстрировать многогранную метафорическую связь между «женихом» (*sponsus*) и «невестой» (*sponsa*) пришелся на начало XII столетия и выразился в значительном количестве богословских комментариев [Glatzer Wechsler 1975]. Развитием и теологическим обоснованием концепции «небесного брака» между Христом и Его Церковью средневековая мысль обязана Гонорию Отенскому, Беде Достопочтенному и в особенности Бернару Клервоскому, который в своих трактатах предлагал различные символические интерпретации текста *Canticum Canticorum*. Среди них – отождествление Девы Марии с Христовой Невестой, Экклезией, смысловое объединение Успения Богоматери, ее последующего Вознесения и Коронования с Небесным браком Христа и Его Церкви, а также тема небесного заступничества Богоматери [Kinney 2018]. Богословские толкования нашли свое образное воплощение в новых иконографических моделях, которые, прежде чем прийти в монументальное искусство (сначала в витражи и скульптурные композиции порталов, а затем и в мозаичные апсиды), активно разрабатывались на страницах иллюминированных рукописей¹⁶.

¹⁶ См., например: 1125–1150, *Expositio super Canticum Canticorum*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Lat. 1808, fol. 1, 1123; *In Cantica Canticorum*. Cambridge, King's College, Ms. 19, fol. 12v.

Книгу, в ее «современном» формате, в виде кодекса, держит в руке Христос, и это – богослужебный Бревиарий¹⁷. Он демонстрирует нам отрывок из службы часов на праздник Успения, предназначенной для частной молитвы: «Приди, моя избранная, и я поставлю в тебе свой престол» (*Veni electa mea et ponam in te thronum meum*). Через призыв исполнять частную литургию часов вместе с Господом автор программы транслировал идею наставнической функции Церкви как внутри, так и – прежде всего – вне ее стен.

Таким образом, в качестве послания Римской Церкви *urbe et orbi* данная мозаика может восприниматься на нескольких уровнях. В дополнение к отмеченным выше аспектам, тесные объятия Матери и Сына, соединенных на едином престоле в окружении святых и клириков, могут рассматриваться еще и как политический манифест Иннокентия II. Композиция представляла собой триумф *Ecclesia Romana – Pax Christiana* как во внутренних отношениях (т. е. окончание церковного раскола, торжество праведного понтифика и объединение церкви под его управлением), так и во внешних (а именно: подведение итогов изнурительной папской борьбы за инвеституру с императорами и подписание Вормского конкордата, зафиксировавшего отделение церковной власти от светской).

*Работы, выполненные под патронатом Николая IV,
и их авторское воплощение Якопо Торрети.
«Коронование Богоматери» в Санта-Мария-Маджоре*

XIII век ознаменовался полной переделкой апсид главных папских базилик: сначала реставрации коснулись Сан-Пьетро (при Иннокентии III (1198–1216)). Хотя апсидный декор XIII столетия не дошел до наших дней, в архивах сохранились акварельные рисунки, из которых понятна его схема: в райском пейзаже Петр и Павел предостоят Спасителю и держат в руках переданные им свитки с Законом или учением церкви (рис. 8), Христос представлен на троне и с раскрытым кодексом. Выбор персонажей и традиционный фриз из агнцев говорят об использовании раннехристианского прототипа *Traditio Legis* (по всей видимости, присутствовавшего

¹⁷ Всего за несколько десятилетий до этого объемная библиография, необходимая для «Литургии часов», сложилась в то, что стало известно (из-за своей сокращенной формы) как Бревиарий. В 1140-х гг. такие книги были редкостью. Но их существование, их функции, их значение были известны духовенству и образованным мирянам [Aronberg Lavin 2016].

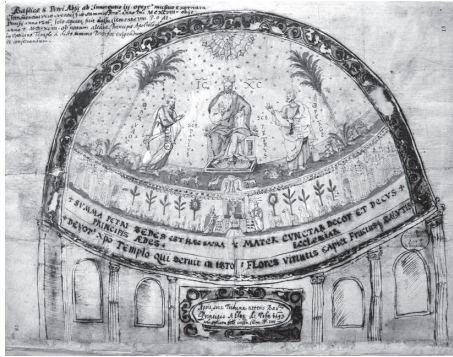


Рис. 8. Композиция апсиды Сан-Пьетро 1204 г.

Акварель, ок. 1590 г.

Biblioteca Apostolica Vaticana. Vat. Lat. 5408, fol. 29–30.

в апсиде раннехристианского храма до его реконструкции [Thunø 2015; Andaloro, Romano 2018]), однако трон Христа и кодекс обращают зрителя к схеме Маэсты. Изображение Этимасии с орудиями страстей в нижнем регистре придает сцене дополнительные эсхатологические коннотации, а персонификация Римской церкви (согласно подписи у женской фигуры, *Ecclesia Romana*, которая держит в руках знамя с ключами Петра) – экклезиологические. Чуть позднее, при Гонории III (1216–1227), был реализован схожий по иконографии проект в Сан-Паоло-фуори-ле-Мура¹⁸.

3 февраля 1279 г. Николай III (1277–1280) предписывает аббатам и каноникам Рима вновь взяться за переустройство своих храмов, используя в своем Послании метафору брака Христа с Его Церковью и взяв цитату из Апокалипсиса: «Воинствующая церковь символизирует священный город, Новый Иерусалим, спускающийся с небес, приготовленный Богом как невеста, украшенная для своего мужа» (*Civitatem sanctam Jerusalem novam Descendentem de celo a Deo paratam sicut Sponsam ornatam viro suo militans figurare valet ecclesia*) (Откр. 21:2) [Andaloro, Romano 2018, p. 120]. Усилиями его протезе, первого понтифика-францисканца Николая IV (1288–1292), и с помощью влиятельного семейства Колонна были разработаны и проведены в жизнь многие проекты, среди которых переустройство и декор двух из четырех главных

¹⁸ Композиция в Сан-Паоло также не сохранилась. Реконструкцию ее иконографии проводят, отталкиваясь от выполненной по ее схеме мозаики XIX в.



Рис. 9. Якопо Торрити. Мозаика апсиды Санта-Мария-Маджоре.
Рим. 1290–1295 гг.

папских базилик – Сан-Джованн-ин-Латерано и Санта-Мария-Маджоре¹⁹.

Композиция, выполненная римским мастером Якопо Торрити в Санта-Мария-Маджоре (рис. 9), являет собой кульминационный момент в истории визуальных образных посланий в мозаичных апсидах. Полное рассмотрение ее насыщенной аллюзиями, символами и идеями иконографии не представляется возможным в рамках данной статьи. Нам необходимо отметить некоторые элементы, отсылающие ко вновь актуализировавшейся в Риме в конце XIII столетия теме *Ecclesia Romana*. Первым обращает на себя внимание главный изобразительный мотив – спирали аканта, подобные рядам изобильного ринсо из апсиды Сан-Клементе. Возможно, тот же фон украшал апсиду базилики Санта-Мария-Маджоре до ее перестройки с участием Торрити [Thunø 2015], однако, как мы уже отметили выше, именно в Сан-Клементе узорчатый характер поверхности мозаики, сложенной из завитков виноградной лозы, отражал идею возрождения и нового расцвета Церкви.

Центральная группа композиции – Дева Мария и Христос на троне (рис. 10), а также текст в Его кодексе²⁰, идентичный тексту

¹⁹ Николай IV, будучи еще в должности кардинала и помощника Иннокентия, курировал работы в Верхней Церкви Сан-Франческо в Ассизи, где работы в нефе велись римскими художниками под руководством Якопо Торрити, а мариологический цикл в трансепте был выполнен мастерской Чимабуэ.

²⁰ На страницах раскрытой книги начертан тот же антифон из литургии часов, что и в Санта-Мария-ин-Трастевере: *Veni Electa mea et ponem in te thronum meum* («Приди, Избранная моя, и я поставлю в тебе мой престол»).



Рис. 10. Якопо Торрити.
Мозаика апсиды Санта-Мария-Маджоре, фрагмент.
Рим. 1290–1295 гг.

в мозаике апсиды в Санта-Мария-ин-Трастевере, вновь приводят зрителя к трактовкам Песни Песней и венчанию Христа с Его Церковью в образе Девы Марии. Однако, несмотря на то что в монументальном искусстве Рима такая программа была реализована впервые в Трастевере, трудно считать именно ее прямым прототипом композиции Торрити. Во-первых, к этому времени иконографическая схема сопредстояния Богоматери и Ее Сына уже почти столетие разрабатывается в книжной миниатюре, витражах и порталах европейских соборов. Как просвещенный заказчик, так и опытный художник должны были быть осведомлены о разных ее вариациях. И в связи с этим примечательной особенностью становится избранная Торрити форма медальона, поддерживаемого ангелами и вмещающего в себя богато украшенный престол [Arongberg Lavín 2016]. Это круг, который впервые появился в иконографии рукописей-комментариев на Песнь Песней, где «О» (буква округлой формы) – инициал, открывающий первую строфу первой главы Песни Песней «Да лобзает он меня лобзанием уст своих» (*Osculetur me osculo oris*) (Песн. 1:1). Во-вторых, в Санта-Мария-Маджоре акцент делается именно на Короновании, что оформлено не только изобразительно, но и текстуально: в одной из подписей под мозаикой. Стих взят из Псалма 21, который относится к обряду коронации правителей и гласит: «Ты возложил корону из драгоценного камня на его тело» (*Posuisti in capite eius coronam de lapide pretioso*). В связи с чем коронованная и прославленная Богоматерь представляет собой подчеркнуто триумфаль-

ный образ Церкви. С исторической точки зрения такая трактовка могла быть связана с высокой внешнеполитической активностью Николая IV, чья спонсорская деятельность была направлена на воссоединение церквей Востока и Запада и преодоление раскола [Franchi 1990].

После смерти понтифика в 1292 г. патроном декоративных работ становится кардинал Колонна. По всей видимости, его участие ограничивалось спонсорством, и в течение нескольких лет до завершения проекта Якопо Торрити совмещал функции его главного мастера и куратора. Важность этой роли была (впервые в истории апсидных мозаик) отмечена подписью художника, что некоторым образом «демистифицирует процесс творения» [Kinney 2018, p. 10]. Его авторский взгляд коснулся не только трактовки темы прославления Римской церкви, но и многих других актуальных тезисов развивающейся христианской доктрины²¹ и их образного воплощения. Особая пышность и торжественность синтетического программного послания была подчеркнута разнообразными живописными средствами, характерными для персонального стиля Якопо Торрити, высокий художественный уровень которого выдвинул его из ряда предшественников, а также современников далеко вперед.

Заклучение

В изобразительной традиции Рима на протяжении многих веков существовал образ *Ecclesia Romana*, однако менялось содержание самого этого понятия. Уходя от изначальной трактовки Церкви как вселенской общины и сообщества верующих, оно все более сосредоточивалось на институциональной составляющей. Уже к началу XIII в. Римская церковь стала восприниматься как юридическая организация, властная структура и отождествляться исключительно со священством. Огромную роль в этом процессе сыграли действующие понтифики, которые воплощали свои идеи в произведениях искусства, будучи их заказчиками.

Отражение темы Экклезии в монументальной живописи также трансформировалось и качественно усложнялось. Понтифики –

²¹ В частности особому отношению францисканцев к образу Девы Марии и обоснованию концепции Успения как Вознесения Богоматери, что было реализовано также и в нарративной части проекта – мариологических сценах, размещенных ниже в виде ленточного фриза из пяти мозаичных панно.

последователи реформы Григория Великого – действовали в рамках его теории «христианской визуальной образности» [Kinney 2018, p. 9] и адресовали свои «послания» широкой аудитории людей с разным уровнем визуальной грамотности. «Чтение» каждой программы могло быть как прямым, обращенным к сюжету, так и расшифровывающим, нацеленным на постижение различных идей и смыслов во всей их глубине. «Подобные изображения были “дверями”, через которые грамотные зрители могли пройти вглубь мира Священного Писания, экзегезы, литургии и экклезиологии... Каждый был волен исследовать его по-своему» [Kinney 2018, p. 12].

Спецификой папского патроната на протяжении веков была его вариативность: понтифик мог участвовать в проекте как донатор, привлекая средства церкви и приближенных к нему богатых семейств, либо выступать в роли идейного вдохновителя иконографической программы и ее куратора, а также совмещать обе эти функции. Однако традиционно именно он «обращался» к прихожанам со своим визуальным посланием, был его «автором». К концу XIII в. начинает меняться данная структура (заказчик – зритель) субъектных отношений визуальной коммуникации, и уже в следующем столетии творческая, авторская роль все больше переходит от покровителей к талантливым мастерам.

Литература

- Бельтинг 2002 – *Бельтинг Х.* Образ и культ: История образа до эпохи искусства. М: Прогресс–Традиция, 2002. 748 с.
- Пападакис 2010 – *Пападакис А.* Христианский Восток и возвышение папства в 1071–1453 гг. М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского гуманитарного ун-та, 2010. 629 с.
- Andaloro, Romano 2018 – *Andaloro M., Romano S.* L'immagine nell'abside // Andaloro M., Romano S. Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo. Milano: Jaca Book, 2018. P. 93–132.
- Aronberg Lavin 2016 – *Aronberg Lavin M.* “Avant-Garde” in the Late Medieval Apse of Santa Maria in Trastevere // *Atribus et Historiae*, 2016. No. 73. P. 1–46.
- Bergmeier 2017 – *Bergmeier A.* The traditio legis in Late Antiquity and its afterlives in the Middle Ages // *Gesta*. 2017. Vol. 56. No. 1. P. 27–52.
- Christe 1976 – *Christe Y.* Apocalypse et traditio legis // *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*. 1976. Vol. 71. S. 42–55.
- Couzin 2015 – *Couzin R.* Traditio legis. Anatomy of an image. Oxford: Archaeopress, 2015. 145 p.
- Franchi 1990 – *Franchi A.* Nicolaus papa IV 1288–1292 (Girolamo d'Ascoli). Ascoli, Piceno, 1990. 292 p.

- Glatzer Wechsler 1975 – *Glatzer Wechsler J.* A change in the iconography of the Songs of the Songs in 12th and 13th centuries Latin Bibles // Texts and Responses. Studies presented to Nahum N. Glatzer on the occasion of his seventieth birthday by his students. Brill Archive, 1975. P. 73–93.
- Iacobini 2006 – *Iacobini A.* Il mosaico in Italia dall'XI all'inizio del XIII secolo: spazio, immagini, ideologia // *L'Arte Medievale nel contesto (300–1300): funzioni, iconografia, tecniche.* A cura di Paolo Piva. Milano: Jaca Book, 2006. P. 463–501.
- Kessler, Zacharias 2000 – *Kessler H.L., Zacharias J.* Rome 1300. On the path of the pilgrim. L.: Yale Univ. Press, 2000. 248 p.
- Kinney 2010 – *Kinney D.* Ecclesiastical architecture in Rome and Central Italy ca. 350–650 // *Italia in storia dell'architettura italiana da Costantino a Carlo Magno / Ed. by S. De Blaauw.* Vol. 1. Milan: Mondadori Electa, 2010. P. 54–97.
- Kinney 2018 – *Kinney D.* Communication in a visual mode. Papal apse mosaics // *Journal of Medieval History.* 2018. Vol. 44. No. 3. P. 311–332.
- Kitzinger 1982 – *Kitzinger E.* The Arts as Aspect of e Renaissance. Rome and Italy // *Renaissance and renewal in the twelfth century. Papers presented at a conference marking the 50th anniversary of the publication of Charles Homer Haskins's "Renaissance of the twelfth century".* At Cambridge, Nov. 26–29, 1977. Harvard Univ. Press, 1982. P. 637–670.
- Krautheimer 1980 – *Krautheimer R.* Rome. Profile of a city, 312–1308. Princeton: Princeton Univ. Press, 1980. 416 p.
- La committenza 2016 – *La committenza artistica dei papi a Roma nel Medioevo / A cura di Mario D'Onofrio.* Roma: Viella, 2016. 566 p.
- Parlato 2018 – *Parlato E.* Le icone in processione // Andaloro M., Romano S. *Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo.* Milano: Jaca Book, 2018. P. 69–93.
- Riccioni 2006 – *Riccioni S.* Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma: 'Exemplum' della chiesa riformata. Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2006. 107 p.
- Thunø 2015 – *Thunø E.* The apse mosaic in Early Medieval Rome. Time, Network, and repetition. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2015. 325 p.
- Toubert 1970 – *Toubert H.* Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XIIe siècle // *Cahiers archéologiques.* 1970. Vol. 20. P. 99–154.

References

- Andaloro, M. and Romano, S. (2018), "L'immagine nell'abside", in Andaloro, M. and Romano, S. (ed.), *Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo*, Jaca Book, Milano, Italy, pp. 93–132.
- Aronberg Lavin, M. (2016), "Avant-Garde" in the Late Medieval Apse of Santa Maria in Trastevere", *Atribus et Historiae*, no. 73, pp. 1–46.
- Belting, H. (2002), *Obraz i kult. Istoria obraza do epokhi iskusstva* [Likeness and Presence. A history of the image before the era of art], Progress-Tradizia, Moscow, Russia.

- Bergmeier, A. (2017), "The *Traditio Legis* in Late Antiquity and Its Afterlives in the Middle Ages", *Gesta*, vol. 56, no. 1, pp. 27–52.
- Christe, Y. (1976), "Apocalypse et *Traditio Legis*", *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, vol. 71, pp. 42–55.
- Couzin, R. (2015), *Traditio legis. Anatomy of an image*, Archaeopress, Oxford, UK.
- D'Onofrio, M. (ed.) (2016), *La committenza artistica dei papi a Roma nel Medioevo*, Viella, Roma, Italy.
- Franchi, A. (1990), *Nicolaus papa IV 1288–1292 (Girolamo d'Ascoli)*, Ascoli, Piceno, Italy.
- Glatzer Wechsler, J. (1975), "A change in the iconography of the Songs of the songs in 12th and 13th centuries Latin Bibles", in *Texts and responses. Studies presented to Nahum N. Glatzer on the occasion of his seventieth birthday by his students*. Brill Archive, US, pp. 73–93.
- Iacobini, A. (2006), "Il mosaico in Italia dall'XI all'inizio del XIII secolo: spazio, immagini, ideologia" in Piva, P. (ed.), *L'Arte Medievale nel contesto (300–1300) funzioni, iconografia, tecniche*, Jaca Book, Milano, Italy, pp. 463–501.
- Kessler, H.L. and Zacharias, J. (2000), *Rome 1300. On the path of the pilgrim*, Yale University Press, London, UK.
- Kinney, D. (2010), "Ecclesiastical architecture in Rome and Central Italy ca. 350–650", in De Blaauw, S. (ed.), *Italia in storia dell'architettura italiana da Costantino a Carlo Magno*, Mondadori Electa, Milano, Italy, vol. 1, pp. 54–97.
- Kinney, D. (2018), "Communication in a visual mode: papal apse mosaics", *Journal of Medieval History*, vol. 44, no. 3, pp. 311–332.
- Kitzinger, E. (1982), "The Arts as Aspect of e Renaissance. Rome and Italy" in *Renaissance and renewal in the twelfth century, papers presented at a Conference marking the 50th anniversary of the publication of Charles Homer Haskins's "Renaissance of the twelfth century"*, at Cambridge, UK, Nov. 26–29, 1977, Harvard University Press, Cambridge, USA, pp. 637–670.
- Krautheimer, R. (1980), *Rome. Profile of a city, 312–1308*, Princeton University Press, Princeton, USA.
- Papadakis, A. (2010), *Khristianskiy Vostok i vozvyslenie papstva v 1071–1453* [Christian East and rise of the Papacy in 1071–1453], Izdatelstvo Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta, Moscow, Russia.
- Parlato, E. (2018), "Le icone in processione" in Andaloro, M. and Romano, S. (ed.), *Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo*, Jaca Book, Milano, Italy, pp. 69–93.
- Riccioni, S. (2006), *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma: 'Exemplum' della chiesa riformata*, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto, Italy.
- Thunø, E. (2015), *The apse mosaic in Early Medieval Rome. Time, Network, and repetition*. Cambridge University Press, Cambridge, UK.
- Toubert, H. (1970), "Le nouveau paléochrétien à Rome au début du XIIe siècle", *Cahiers archéologiques*, vol. 20, pp. 99–154.

Информация об авторе

Ирина В. Голубева, соискатель, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Россия; Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 17; igolubeva@yandex.ru

Information about the author

Irina V. Golubeva, applicant, Saint Petersburg Repin Academy of Arts, Saint Petersburg, Russia; bld. 17, Universitetskaya Emb., Saint Petersburg, Russia, 199034; igolubeva@yandex.ru

Дизайн обложки

Е.В. Амосова

Корректор

Т.Ю. Журавлева

Компьютерная верстка

Н.В. Москвина

Подписано в печать 10.06.2021.

Формат $60 \times 90^{1/16}$.

Уч.-изд. л. 8,5. Усл. печ. л. 9,3.

Тираж 1050 экз. Заказ № 1210

Издательский центр

Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6

www.rggu.ru

www.knigirggu.ru