

ТЕОРИИ. КОНЦЕПЦИИ. ДИСКУССИИ

© 2025 О. В. Кириченко
Москва, Россия



ПАМЯТЬ О НОЕВОМ КОВЧЕГЕ У ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН ЧАСТЬ 2. ВЫШИВКА НА ПОЛОТНЕ

Аннотация. Во второй части статьи, посвященной исторической памяти славян о Ноевом ковчеге, на материалах традиционной русской народной вышивки на полотне рассматривается вопрос об объективной интерпретации архаики в народном искусстве. Вышивка сохраняла в рамках народной исторической памяти важнейшее событие всемирной истории – спасение людей от Потопа в Ноевом ковчеге. Эта специфическая форма существования исторической памяти для праславян и славян стала основой их традиции, их личным вкладом в человеческую историю. Нельзя не сравнить славянскую подготовленность к принятию христианства и его распространению с греческой, выросшей из античной традиции. Интерпретируя символизм славянской вышивки как рациональную форму текста, имеющего образную форму, мы не можем не сравнивать античный рационализм и архаичный славянский рационализм, также работающий на свободу светской культуры и светского мировоззрения. Все это во многом может объяснить, почему славянская Русь, а не варварская Европа стала наследницей Византии. Античность Византии, преображенная в христианстве, говорила на одном языке и на одном уровне со славянской архаикой.

Ключевые слова: народная историческая память, Ноев ковчег, русская народная художественная культура, традиционная вышивка на полотне, символика народного искусства.

Ссылка при цитировании: Кириченко О. В. Память о Ноевом ковчеге у восточных славян. Часть 2. Вышивка на полотне // Традиции и современность. 2025. № 41. С. 3–35

Публикуется в соответствии с планом НИР ИЭА РАН, тема «Динамика идентичностей и культур населения России: академические и прикладные социально-антропологические исследования»

Кириченко Олег Викторович (Kirichenko Oleg Victorovich) – доктор исторических наук, главный научный сотрудник Института этнологии и антропологии РАН, эл. почта: kirichenko.oleg.1961@mail.ru ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0730-7075>

Научный православный журнал «Традиции и современность». 2025. № 41. С. 3–35

ISSN 2687-1122; ISSN 2687-119X || <http://naukapravoroslavie.ru>

УДК – 7.013; 726.5.05; ББК – 85.118; <https://doi.org/10.33876/2687-119X/2025-41/3-35>

Во второй своей части статья продолжает тему славянской народной исторической памяти о Ноевом ковчеге – через обращение к сюжетам вышивок на полотне. Наиболее емкими по информационной значимости здесь оказываются полотенца и женская одежда. Первый источник особенно богат разнообразием и системной цельностью представленных образцов художественного текста. Мы пока еще, к большому сожалению, не вышли за пределы только этнографического и только эстетического исследования и анализа этого материала, хотя существует настоятельная необходимость трактовки его как мировоззренческого феномена: как образца культурного, религиозного и исторического (!) сознания. Мы уверены, что со временем этот уникальный источник о славянском архаичном прошлом, о прошлом всего человечества станет таким же важным, как древнегреческая архитектура, философия и литература, как клинопись Вавилонского Междуречья, как римская гражданская логистика, сохранившаяся в дорогах, в юриспруденции, в образцовой организации городского и государственного пространства, и многое великое другое. Ведь важность «для всего человечества» всегда состоит в возможностях выхода за пределы только «национального интереса», только национальной (этнической) самобытности – в сферы высокой драматургии, касающейся всех людей. И в то же время за этой новизной обязательно должна стоять уникальность, самобытность, необыкновенная этническая яркость, раскрывающая с помощью особых художественных средств историю, достойную внимания. В славянской народной памяти о Ноевом ковчеге это присутствует: и первоклассные художественные средства воплощения идеи, и сакральная историческая точка отсчета, важная для всего человечества, и длинный исторический путь, пройденный народной традицией в дохристианский период. Будем надеяться, что научная мысль движется в этом направлении.

Прядением и ткачеством у славян занимались только женщины, поэтому все, что относилось к символике вышивки на сотканном женщинами полотне, можно считать «женской символикой». Нельзя считать ее только формой «разделения труда» на мужской и женский, за чем стояла проблема гендерной идентичности, как это сегодня понимают постмодернисты, она имела другую женскую природу, бывшую составной частью общего (мужчин и женщин) дела сохранения исторической памяти. Условно «мужской символикой» можно считать лишь изображения на прялках, представленные там в виде художественных образов и символов. В предыдущей статье была дана трактовка

изображений на севернорусских прялках (главным образом мезенских) как изображений, связанных с событиями Потопа и Ноева ковчега. Там была зафиксирована статичная, повторяющаяся трехчастная картина обретения ковчегом земли на горе Арарат. К «мужской» картине сохранения исторической памяти о Потопе мы отнесли три статичных, повторяющихся на разных прялках сюжета: схему изображения ковчега, вставшего на твердь на горе Арарат, после чего спасшиеся люди в благодарность Богу за спасение зажгли семь светильников. На второй картине, ниже, изображались радостно мчащиеся кони – первые из животных вышедшие из ковчега на волю. К первенцам также относились птицы: голуби и водоплавающие. На третьей, нижней картине, мы видим изображение «благодарной молитвы Богу» со стороны животных: коней, вставших на дыбы перед Древом жизни. В некоторых случаях сцена «благодарности» заменяется или светящейся звездой, или Древом жизни без фигур вокруг. «Свет» и «жизнь» – вот итог спасения людей в результате плавания в Ковчеге! То есть радость, которая передается в сюжете нижней части прялки, может быть оформлена в виде благодарности жизни, а может в виде изображения самой жизни и света.



Нижняя часть лопасти палашельской прялки. XIX в.
Пинежский р-н, Кулогора.
Рис. Л. А. Альдохиной. 1975 г.
Источник: Дмитриева 2006: цветная вклейка



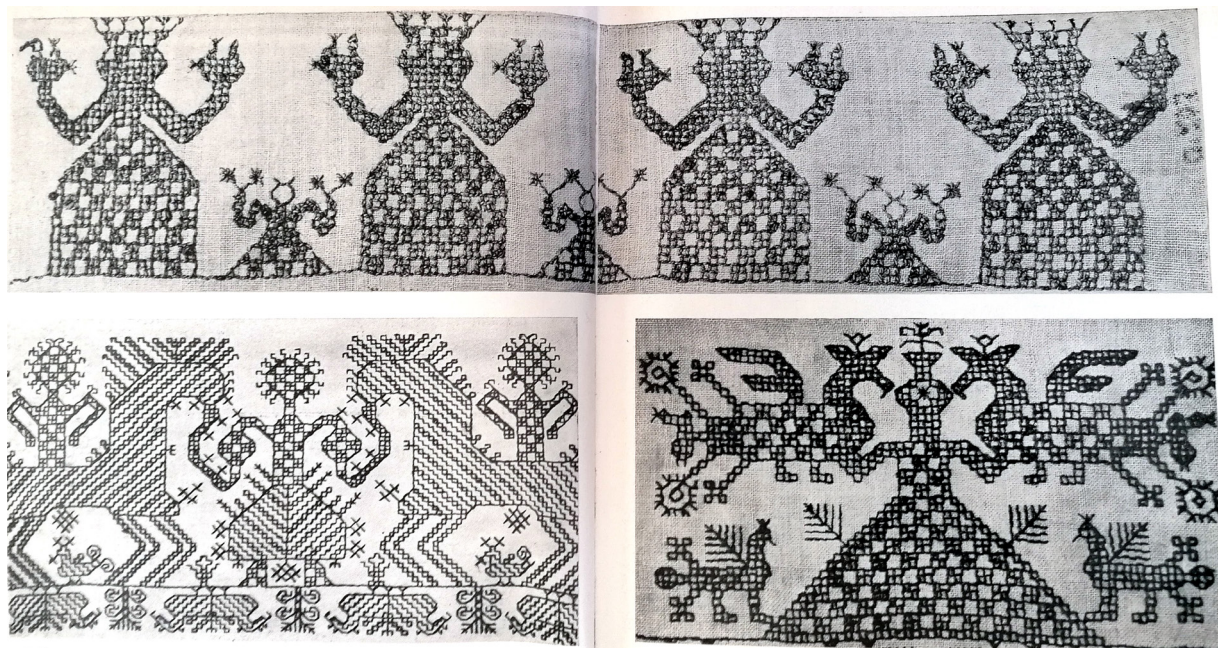
Нижняя часть лопастки прялки М. Патроховой.
Нач. XX в. Мезенский р-н, Дорогорское. Рис.
А. П. Ермолаева. 1971 г. Источник: Дмитриева 2006:
цветная вклейка



Нижняя часть лопастки прялки А. Новиковой.
1820-е годы. Лешуконский р-н, Палашелье. Рис.
А. П. Ермолаева. 1971 г. Источник: Дмитриева 2006:
цветная вклейка

Само тканое полотно, художественно обработанное и оформленное, было делом женских рук, но информация, которая присутствовала на нем в сюжетах вышивки, *централизованным* путем попадала к женщинам, скорее всего, из той мужской среды, которая отвечала за прялки и в целом была ответственна за сохранение исторической памяти с помощью художественных средств. Тем не менее в работе с вышивкой, с изготовлением и подготовкой полотна для вышивки женщины самым глубоким и творческим образом входили в эту тему, были за нее ответственны, придавали ей свой особый колорит и звучание. Изображения на прялках были статичны и по-своему каноничны, в то время как вышивка отличалась многосюжетностью, динамичностью, постоянным развитием и появлением все новых сюжетных поворотов или новых аспектов. Женщины в вышивке развивали не все сюжетные основы, представленные на прялках, но только одну, которую выше мы обозначили как «третью», нижнюю картину. На ней изображалась радость животных (коней) и птиц возле Древа жизни после спасения. Вокруг этой основы и стало развиваться все многообразное творчество женской вышивки на полотне. На картинах, нарисованных и вырезанных на прялках, не было женских фигур, в вышивке они появляются. Это уникальный момент диссонанса между изображениями на прялках и вышивками на полотне. Вышивка не только развивает темы, начатые на нижней картине прялки, но и вводит сюда новый персонаж – фигуру женщины. Но появляется она не из пустоты,

выдумки или из-за того, что вышивкой занимались женщины. Она становится воплощением особенной миссии женщины после Потопа. Ее функции роженицы имели в послепотопное время особое значение. Женская фигура на вышивках – это равноценный претендент на символичность, наряду с Древом жизни, ковчегом, фигурами птиц, коней и всадников на конях. Вышивка расширила границы символичности именно за счет введения женской фигуры, из-за чего и появились: динамизм, развитие сюжетов и т. д. Именно этот символический образ, отсутствующий в прялочных изображениях, становится центральным, он берет на себя новый типологический принцип – динамичность вместо статичности; он становится новым структурообразующим элементом, основой нового порядка образования символической картины мира, связанной с Ноевым ковчегом в художественных изображениях. Вот почему мы не можем согласиться с тем, чтобы трактовать этот символ как образ языческой богини Мокоши или подобной ей. Возможно, на основе этого символического образа впоследствии в религии праславян и славян и появился религиозный образ (Мокошь и др.), имеющий функциональное значение, связанное с судьбой, роком и подобными им смыслами. В связи с чем не исключена и корреляция символического женского образа с религиозными (языческими) участницами ритуалов, религиозной мифологией, из-за чего символический уровень для исследователей и не был виден. Ученые, изучающие архаику, видели только религиозное лицо в подобных персонажах.



Вверху: конец полотенца. XIX в. Вышивка двусторонним швом красными нитями по льняному полотну. 27х44,8. Государственный Русский музей [В-425 1]. Внизу слева: конец полотенца. 1820-е годы. Онежский у., Архангельская губ., с. Вонгуда. Вышивка красными бумажными нитями двусторонним швом по льняному полотну. 24х34,5. Государственный Русский музей [В-706]. Внизу справа: Конец полотенца. Деталь. XIX в. Псковская губ. Источник: Богуславская 1972: рис. 24, 25, 26

Символика сюжетов на изделиях из полотна

Прялка, по технике исполнения «украшений», состояла из графических изображений и реалистических изображений. Графика наносилась на прялку с помощью резьбы, реалистические изображения рисовались. Если сравнить эти техники рисунка с рисунками на полотне, то выяснится, что и на полотне это деление на графические и реалистические формы присутствовало. Отметим, что реалистические изображения на прялках дополня-

лись графическими там, где нужно было отделить одну область реалистического рисунка от другой. Причем, как было замечено в первой части статьи (Кириченко 2025), графика не просто выполняла утилитарную функцию разделения, а приобрела свое символическое звучание. Ее символизм шел, очевидно, от самостоятельности, отдельности графической сферы самой по себе.

У графики была возможность нести информацию о качестве пограничья. Может быть, эта



Конец свадебного полотенца. Нач. XX в. Вологодская губ. Холст, вышивка. Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Музей кружева. Фото автора. 2023

функция была у графики главной?! Ведь что, скажем, отражает графическая резьба в содержательной части изображений на прялках? Там очень простые и однообразные фигуры: в основном солярные символы, изображения солнца, звезд, изображения самого ковчега в его прямоугольной или квадратной формах. То есть резная графика на прялках, в основном, передавала символику света, его господства, его торжества. Пограничные графические изображения (ломанные линии – меандровые или треугольные) отделяли один световой мир от другого. Как было выяснено в первой статье, ломаная треугольная линия, с закрашенными треугольниками, была связана с образом радуги, «явленного Богом света», для указания на Завет между Богом и человеком после окончания Потопа. Таким образом, графика несла информацию о характере света, о разделении жизненных сфер, имеющих разную световую природу.

Если переместиться в область изображений на полотне (вышитых или вытканых), то мы увидим, что там графика будет выглядеть еще более полифункционально, более подробно в своих возможностях передавать разную природу света. На это мы обращаем специальное внимание. В севернорусской традиции вышивки преобладало реалистическое изображение, и графика там играла сугубо подчиненную, подсобную роль, в указанной ей функции разделителя световых миров. Хотя на Севере существовали и расписные, и резные прялки. Если же обратимся к образцам южнорусской вышивки (например, тамбовской), то заметим, что здесь первенствуют графические изображения. Все то, что было когда-то реалистичным, переведено на условный, геометрический язык, за которым почти уже нет реалистического изображения. Можно допустить, что все дело в материале – полотне, требующем графики, а не реализма. Но мы не стали бы так однознач-



Конец полотенца-рушника. Тамбовская губ. Холст, шелковые ленты, вышивка шелком (роспись, гладь, двусторонний крест, обметочный шов). Источник: Работнова 1963: табл. 10

но сводить все к этому объяснению, хотя учитывать этот аспект необходимо. На данном этапе мы лишь отметим: в русской народной традиции, связанной с изображениями на полотне, можно зафиксировать наличие двух вариантов изобразительной, ху-

новой. Птиц и женщин не обоготворяли, но они получили особый статус существ, причастных к жизни, к Древу жизни. Поэтому к женщине в особой функции – носительницы жизни – льнут, выражая радость, животные и птицы.



Конец полотенца. XIX в. Каргопольский у. Вышивка по холсту льняными и шелковыми нитями (роспись, гладь).
Источник: Архангельская народная вышивка 1954: табл. 4 рис. 2

дожественно-текстовой информации: а) в виде реалистических изображений; б) в виде графических изображений. В данной статье мы будем работать преимущественно с севернорусским вариантом, где господствовало реалистическое начало. Графическому варианту архаичной символичности будет посвящена отдельная статья. Сюда же будет включена и аналитика графики самого образа ковчега, имевшего большей частью графическую форму презентации.

Нам следует обратить внимание на разнообразие сюжетов вышивки, они как бы рассыпаются на отдельные темы, уходя из жесткой, мужской конструкции росписи прялки. Но и в этом сюжетном разнообразии сохраняется утверченный в рисунках и резьбе на прялках порядок. Этот порядок в первую очередь задает центричность сюжетов. Образом центра является Древо жизни. В первичном виде – это дерево, но его могут замещать разные фантастические и символические персонажи: женщина в длинной юбке колоколом, с поднятыми в молитве руками, двуглавый голубь и пр. Мотивация замещения первичного образа состоит, на наш взгляд, в особом значении этих персонажей для утверждения жизненных начал в условиях спасения людей после Потопа. Птицы стали первыми вестниками того, что жизнь победила смерть в борьбе с водной стихией. В этом навеки их заслуга перед людьми. А женщина, рождающая детей, представлялась в новой ситуации особым существом, носителем жизни, в то время как от всего человечества осталось только четыре семьи: Ноя и трех его сы-

Но на этом путь замены центричного образа не заканчивается. На месте женщины-роженицы в центре могут появиться конь или птица. Но не в обычном своем виде – живых коня и птицы, а в виде символа их: коня-ковчега или птицы-ковчега. И тогда конь-ковчег и птица-ковчег приобретают фантастические черты – становятся двуглавыми.

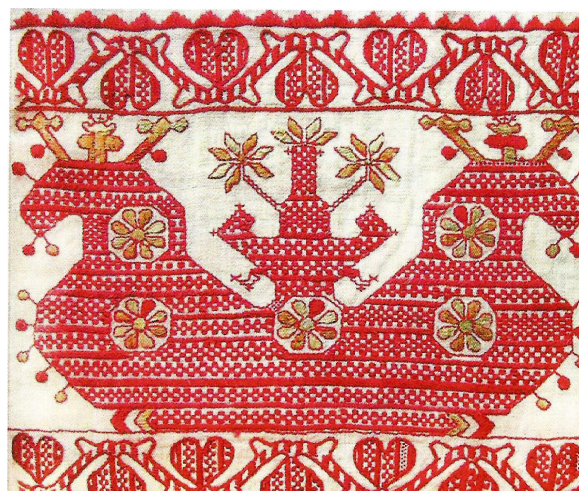
Возле двуглавой птицы-ковчега, уже как центра, замещающего образ Древа жизни, также собирается сонм радостных птиц и коней. Такова вышивка подола женской рубахи (середина XIX в.) из с. Ошевенского Каргопольского у. Архангельской губ. Птица-ковчег вся покрыта геометрическими узорами, что, очевидно, должно подчеркнуть светоносность живого мира в Ноевом ковчеге. Перед нами момент торжества, когда птицы обнаруживают место, куда ковчегу можно причалить. Птицы как вестники спасения начинают олицетворять саму жизнь, само спасение. А остальные участники событий – люди и кони – *первыми* радуются свободе избавления от вод Потопа. Кони радуются наверху, ближе к голове птицы-ковчега, а люди внизу, ближе к корме.

Неграфический, зооморфный образ ковчега представляли в трех ипостасях в виде: а) двуглавого голубя; б) двуглавого коня и в) одноглавого или двуглавого павлина. Причина появления на вышивке зооморфного образа, телесного, а не геометрического, как на прялках, на наш взгляд, заключалась в появлении символического динамизма, вместо символической статичности, присутствующей на прялках.



Конец полотенца. 1-я пол. XIX в. Каргопольский у.
Источник: Дурасов 2018: цветная вклейка

Красив и величественен ковчег в виде двуглавого коня. Его сила непоколебима! В центре находится своего рода мачта, в виде двуглавого голубя, что указывает на светоносность, молитвенно обра-



Конец полотенца. XIX в. Каргопольский у. Вышивка по холсту льняными и шелковыми нитями. Источник: Архангельская народная вышивка 1954: табл. 7

щенную к Богу, так, что головы голубей повернуты кверху. Все тело двуглавого голубя-ковчег покрыто красными крестиками с белым квадратом у каждого посредине. Это живые души существ, находящихся в ковчеге. Они все равны перед Богом, поэтому имеют одинаковое символическое обозначение. Образ креста, обозначающий душу, заметим, имел такое значение в дохристианскую эпоху! Души-кресты распределены по иерархии по разным горизонтальным слоям, которых насчитывается одиннадцать. Такова архитектура зооморфной формы ковчег, где господствует не четырехугольное пространство, в виде схемы, а двупланный образ, состоящий из живых душ и ниш их пребывания. Звезды, большие восьмиконечные и другие, имеющие функцию охранительного характера, также являются частью телесно-образной картины. Все тело двуглавого коня вышито, как бисеринками, мелкими крестиками красной нитью (что само по себе символизировало жизнь, через цвет крови). Но этого света мало, на теле корабля-коня помещены несколько больших светоносных восьмилучевых звезд – там, где находится Ной (под ним), у шеи и груди двух голов коня-ковчег. То есть свет может передаваться знаком креста (малый свет) и знаком восьмилучевой звезды (большой свет). «Большой свет» находится не по всему телу корабля, а в отдельных местах.

Как вариант двуглавого коня с мачтой в виде двуглавого голубя существовало изображение, где «мачтой» становилась фигура женщины, она приобретала доминирующее значение, разрасталась до размеров больших, чем сам корабль, и тогда перед нами вырисовывался образ в виде комбинированного корабля.

Прекрасен ковчег в виде павлина! Здесь наличие тотального господства света, главного защитника ковчег от опасности. Внутренний мир корабля изображен в виде отдельных ромбов-комор, которых насчитывается шесть.

На вышивке каргопольского полотенца XIX в. мы видим развернутую картину разных этапов существования Ноева ковчег, с начала его движения (наверху). Кроме того, это комбинированный (образно-графический) вариант изображения. Корабль изображен в виде схемы, как на прялке, но внутри него – телесные образы обитателей. Данная вышивка, как и прялка, состоит из трех частей: небесной, земной, подземной (подводной). Корабль словно движется по кругу (возможно, вокруг Земли), в то же время фиксируется и статичное положение, корабль находится под охраной фантастической двуглавой птицы (двуглавого «большого» голубя), держащего на своих плечах одноглавую птицу – «малого голубя»). Одноглавый голубь здесь является тем, кто несет на небо молитвы двуглавого голубя.



Конец полотенца. Кон. XIX в. Каргопольский у. Полотно, вышивка. Источник: *Дурасов 2018*: цветная вклейка

В центре композиции – ковчег в разрезе, с его обитателями: Ноем, его женой и тремя птицами. Здесь присутствует следующая символика: у ковчега два купола, из которых выходят шишечки на длинных ножках, по две с каждой стороны, все они с раскрытым зевом. Справа и слева, с углов, ковчег держат две восьмиконечные световые звезды, означающие свет жизни. Благодаря им, как маякам, ковчег был виден небесным силам. Сам ковчег сверху и снизу защищен стенами, покрытыми ритмичным графическим рисунком. Водная стихия сверху и с боков передана графически. На дне водного пространства, справа и слева от стенок ковчега находятся

две человеческие фигуры без головных уборов, очевидно, изображающие погибшее человечество. И наконец, на картинке есть еще нижний, третий горизонтальный сплошной ряд, состоящий из трех павлинов, смотрящих в одну сторону, с фигурами женщин над спинами. Павлины, несущие свет как животный образ жизни, даны в движении, словно показывая, что у ковчега никакой опасности *снизу* не было, здесь была прочная защита. Очевидно, павлины помещены в царство теней, мир умерших людей. Павлины помогают им быть «как бы живыми», участниками происходивших событий. У всех женских фигур, стоящих на павлинах, на головах восьмиконечные звездочки, символы света. То есть свет пробивался на небо даже из глубин преисподней, благодаря умершим, которые продолжали молиться Богу. Этим они отличались от двух фигур, находящихся вне ковчега, справа и слева. У них нет на голове звездочек и нет шапок, это явно люди, утонувшие в Потопе, отличные от находящихся на павлинах.

Ковчег держали на плаву, как бы подталкивая его снизу все время плаванья, два двуглавых голубя, справа и слева. Это была помощь *извне*. Двуглавые голуби, олицетворяющие Древо жизни, своими несокрушимыми молитвами держали ковчег на плаву. *Изнутри*, как было описано выше, людям помогали: стены, три птички – не символические, а живые, а также символы: на крыше – силовые символы («шишечки» на длинных шеях), на углах – светонесущие восьмиконечные звезды. К ковчегу было приковано внимание всех сил небесных; это необыкновенное напряжение передано ломаной сплошной линией наверху и поясными фигурами, молитвенно обра-

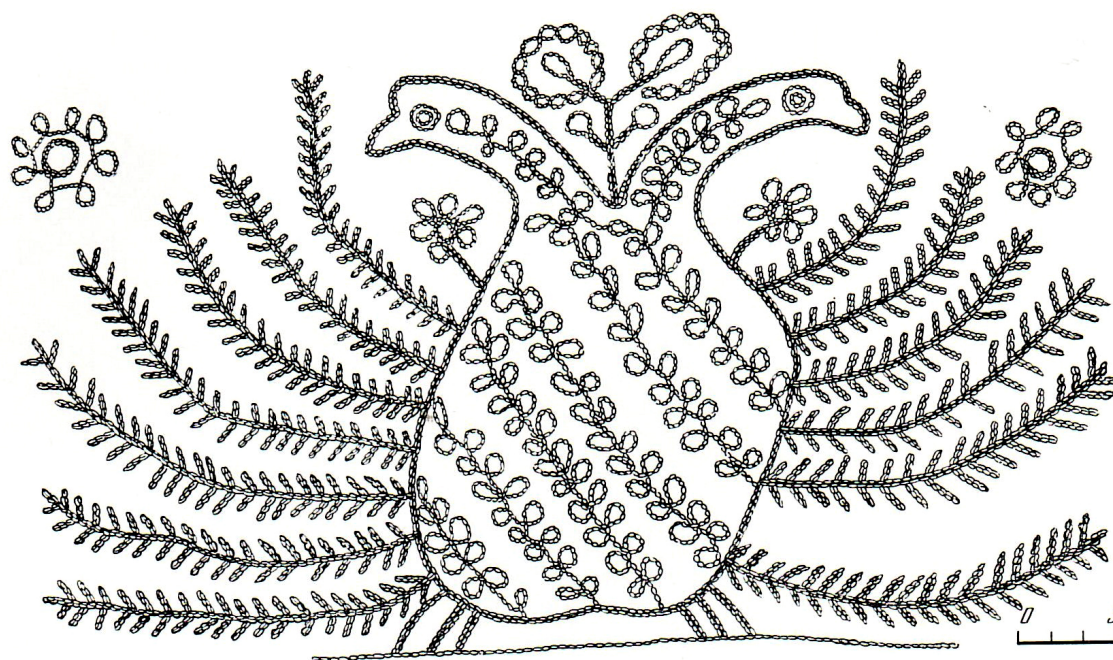


Конец полотенца. 2-я пол. XIX в. Каргопольский у. Источник: *Дурасов 2018*: цветная вклейка

щенными к людям и ковчегу. Сила этой небесной молитвы была такова, что бездна, готовая поглотить последний оплот рода человеческого, вынуждена была закрыться, ее не видно, напротив, покой господствует на всех уровнях: небесном, земном, подземном. Такова сложная картина, которая передается мастерицей-вышивальщицей.

Ясна основная мысль картины – показать, какой огромной ценой, каким напряжением духов-

бям, – это божественная молитва о спасении ковчега, как говорится в Псалтири: «За то помолится к Тебе всяк преподобный во-время благопотребно: обаче в потоке вод многих к нему не приблизятся» (Пс. 31: 6). Внутри павлинов находятся кони. Такой конь и внутри ковчега-птицы, такие же кони в ногах ковчега-птицы и павлинов. А вот наверху в полете присутствуют уже двуглавые кони, которые сами являются образами ковчега.



Мотив двуглавой птицы на полотенце. Бежецкий у. (собр. Г. С. Маслова в 1929 г.). Рис. Г. В. Шолоховой. Источник: Маслова 1978: 76

ным была достигнута победа жизни над смертью. Не просто – Бог щелкнул пальцами, и воды разверзлись, еще раз щелкнул, спокойно сказал слово, и все пошло вспять. Напротив, картины рисуют, какими невероятно тяжелыми усилиями достигалось и первое, и второе, и третье. Как сказано об этом в 28 псалме: «Глас Господень на водах, Бог слава возгреме, Господь на водах многих». Голос Божий – это знак огромного усилия! Вот, например, вышивка, изображающая три параллельных горизонта: главный – центральный, и побочные – верхний и нижний. На центральном двуглавый голубь окружен повернутыми к нему двумя павлинами. Павлины из границ, закрывающих бездну, переместились сюда, к образу небесного ковчега, корабля Ноя в его небесной проекции. Они тоже – проекция небесного плана, живые (не символические, знаковые) носители света. Двуглавые голуби (большие) и голуби на шестах (малые), упершихся в спину большим голу-

Небесная природа жизни могла передаваться или фантастическими двуглавыми птицами (петухами, утками, голубями), или двуглавыми конями. Но также она могла передаваться и через образ павлина. Охранные функции павлина как живого носителя света распространялись не только на человеческий мир (который они охраняли в моменты наивысшей опасности для него в водах Потопа), но и на фантастических животных. Павлины предстоят двуглавному голубю, в его функции замены Древа жизни. Фантастический павлин, как и фантастический двуглавый орел, может выступать в роли ковчега, олицетворяя ту особую форму жизни, благодаря которой люди спасались при Потопе.

Сюжет с ковчегом-домом вариативен, причем варианты его разбросаны в разных регионах. У нас в наличии оказалось четыре варианта: из Архангельской губ. (Карпополье), Олонецкой губ., из Весьегонского у. Тверской губ. и один неидентифи-



Полотенце. XIX в. Источник: Бубнова 1933: Рис. I

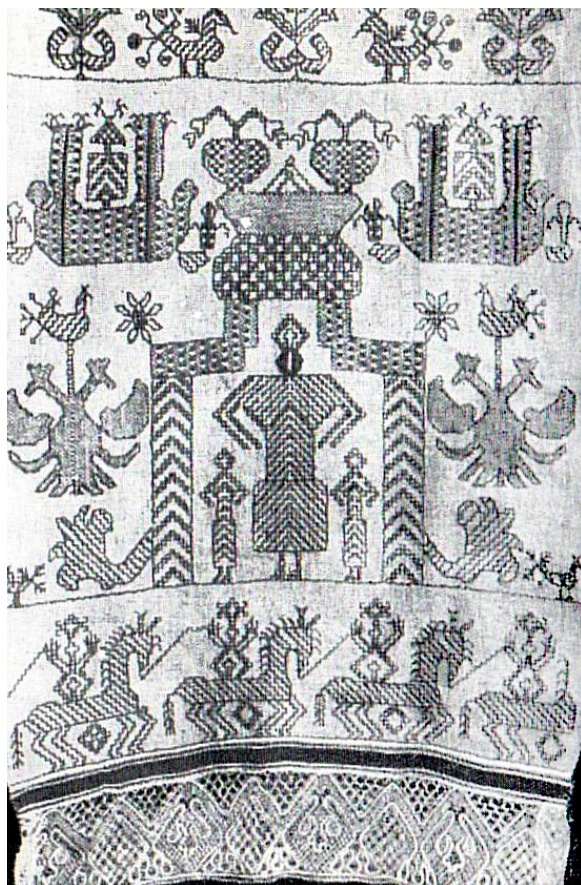
цированный образец. Все это или Русский Север, или территория, близкая к нему. Интересной оказывается вариативность сюжета. Первый, вышеописанный, был зафиксирован в Каргополье. Вторым, из коллекции Бубновой (без обозначения места находки), близок ему. С той разницей, что две центральные фигуры в ковчеге имеют разную одежду: одна в мужской накидке, другая в женской юбке. И другое отличие: место *под океаном* оформлено иначе. Здесь нет павлинов, вместо них мы видим «елочки», которые воткнуты в ромбы. На ромбах стоит вся композиция из елочек, что указывает на не живую, а символическую природу «елок». Перед нами процветшие ромбы, и это их состояние обозначено не пышными ветвями, а строгими елочными формами, где важно было подчеркнуть строго вертикальный характер обращенности этих ветвей. Они чем-то напоминают семисвечник. Получается, эта символическая композиция имеет тот же смысл, что и шествующие в предыдущем варианте в одном направлении павлины, которыми закрывается бездна океана и для Ноева корабля нейтрализуется опасность «снизу».

Смотрим на третий вариант «ковчег в водах океана». Здесь две фигуры внутри ковчег разьединены, между ними какое-то древо с птицами. С Ноем в ковчеге находится само Древо жизни, и оно



Полотенце свадебное. Весьегонский у.
Тверской губ. ГМЭ
(собр. Д. Е. Янович в 1906–1907 гг.).
Фото В. И. Агафонова.
Источник: Маслова 1978: 59

является главной спасительной силой. Может быть, поэтому место «под океаном» (бездна) здесь закрывается схематично, только символически: три пояса геометрических знаков и две разделяющие их белые полосы. В четвертом варианте, наиболее отличающемся от трех предыдущих, в ковчеге находятся три фигуры: одна центральная, очевидно, изображающая Ноя, и две маленькие рядом с ним, вероятно, два его сына, Иафет и Сим. Место «под океаном» занимают здесь кони со всадниками, движущиеся в правую сторону. Всадники связаны друг с другом какой-то веревкой или нитью. Каждый всадник держит одной рукой узду предыдущего коня. Всадники изображены с молитвенно поднятыми руками. У каждого коня под животом имеется ромб с крестом внутри. Туловище каждого всадника также изображено символически в виде ромба с крестом внутри. Ромбы с крестами внутри также вместо голов у Ноя и сыновей. У всадников головы-ромбы отличаются от голов Ноя и сыновей тем, что на них есть по два вьющихся «усика». И еще. Вместо шеи у всадников кресты. Все это в совокупности позволяет нам видеть во всадниках не живые, реалистичные фигуры, а скорее фигуры-символы, в



Полотенце. Олонецкая губ. Фото Ю. А. Аргиропуло.
Источник: Маслова 1978: 95

которых просматривается соединение в одно целое нескольких ромбов и нескольких крестов (внутри ромбов и отдельно). Но все это выглядит как одна знаковая вертикаль из ромбов и крестов, направ-

ленная снизу вверх. Сами же фигуры всадников, как и лошади, которых они ведут под уздцы, это уже не символический, а реалистический, горизонтальный ряд. Реализм достигается за счет движения по горизонтали. Если это те всадники, которые выходили из ковчега после Потопа (движение вправо на это указывает), то как понять их присутствие на дне океана в виде символических фигур, имеющих символическую вертикаль? Думается, здесь обозначается молитва-упование, молитва-вера людей, которые также внесли свою лепту в то, что бездна была заперта. Ной с сыновьями молился в ковчеге словом, словесным обращением к Богу, его молитва направлена ввысь, а вот сыновья Ноя, отдельно от него, молились еще и вместе с животными, не словесной молитвой, а упованием, надеждой на благополучный исход, и их упование было направлено вниз, оно помогало запечатывать бездну, умирять хаос океана. И за эту молитву сыновья Ноя и кони, рядом с которыми они находились, были выпущены на волю первыми.

Среди фантастических птиц есть своя иерархия. Двуглавый голубь главенствует над павлином. Есть композиции, где в центре, там, где всегда находится Древо жизни, находится двуглавый голубь¹. Хотя в данном случае он очень напоминает орла, а не голубя. Он статичен. К нему с двух сторон устремляются два одноглавых, нефантастических павлина. «Умный свет», который олицетворяют павлины, с двух сторон обнимает непоколебимую молитвенную силу двуглавого голубя, и все это «торжество православия» соотносится с Древом жизни, в его цельности и в его разных составных частях. Они и сила, и свет, и весь мир наполняется живительной силой. И вот уже оно – цветущее Древо жизни, искрящееся восьмилучевыми звездами.



Подзор. XIX в. Каргопольский у. Источник: Дурасов 2018: цветная вклейка



Конец полотенца. XIX в. Гдовский у. Псковской губ.
Источник: Богуславская 1972: рис. 16

ми туловами сосуд. Гора раскрыта благодаря этому сосуду. У открытого горла сосуда находятся две птицы – обращенные друг к другу голуби. Они стерегут что-то сокровенное, возможно, души умерших людей в особых сосудах. Итак, нижний мир (подземный) является живым, здесь находятся души умерших людей, и за них здесь же совершается молитва женщиной, символизирующей саму жизнь. Также на самой кромке нижнего мира находятся малые птицы-голуби, они попарно охраняют восьмилучевые звезды – источники света. Миф в фантастической картине (ее реализм фантастичен, а не религиозен!) представлен в виде иллюстрации трех миров: верхнего, среднего и нижнего. Средний мир целиком представлен пышно цветущим, царственным в своей красоте Древом жизни. Его крона состоит из восьмилепестковых, округлых в форме больших звезд, везде сидят птицы, все пронизано разными образами света. Верхняя часть кроны заходит в верхний мир, очевидно, небесный. Но верхний мир отделен от среднего, земного, не так жестко и очевидно, как отделен средний от нижнего. Что же мы видим в верхнем мире, кроме верхушки кроны Древа жизни? Мы видим там все тех же малых голубей, которые охраняют



Конец полотенца (верхняя часть вышивки). XIX в. Гдовский у. Псковской губ.
Источник: Богуславская 1972: рис. 16

Существует замечательная по своей красоте и философской глубине картина, изображающая Древо жизни, соединяющее три мира: нижний, средний и верхний. Крона и ствол Древа входят в верхний и средний мир, а корневая часть распространяется на мир нижний.

Начнем движение с нижнего мира. Он состоит из двух частей, двух композиций. Во-первых, поясных фигур молящихся женщин. Их, заметим, несколько, что указывает на их рациональную, а не религиозную субстанцию, это не богиня и не богини, а некое олицетворение. Светоносные павлины, находящиеся у каждой руки, помогают донести молитвы Богу. Во-вторых, некоей подземной горы, внутри которой находится длинный, с несколько-

сосуды с людскими душами. Эти сосуды находятся уже не внутри горы, как в нижнем мире, а стоят отдельно, справа и слева от дерева. Два отдельных сосуда, и третий выглядывает из верхушки Древа жизни. Таким образом, три охраняющих голубиных пары – это шесть голубей, и еще два смотрящих за центральными голубями, составляющих как бы почетную стражу ради личности центрального сосуда с душами. В целом верхняя часть вполне укладывается в образ Горы с восьмью светильниками-голубями, как и изображалось на прялках. Огонь свечи на верхней части бёрдо на прялках также состоял не из физического пламени, а из мельчайших фигурок птиц-голубей. При увеличении это хорошо видно.



Верхняя часть лопастки прялки М. А. Осиповой. Нач. XX в. Лешуконский р-н, Русома. Рис. Б. А. Макеева. 1976 г. Источник: Дмитриева 2006: цветная вклейка

Вышивка на полотенцах сюжетно имела более сложный характер, здесь нередко была представлена многочастная картина мироздания, как в предыдущем случае, но нередко мастерицы использовали для иллюстрации какой-то отдельный компонент из большого мифа о структуре мироздания. Например, на представленном полотенце XIX в. мы можем видеть только два световых мира – верхний и нижний, нет среднего, объединяющего все миры Древа жизни. Начнем описание вышивки с характеристики нижнего мира. Здесь, в отличие от предыдущей трехчастной картины, нижний мир представлен

в несколько ином виде. Также есть фигура молящейся женщины. Однако на молитвенно поднятых руках у нее находятся не павы, а восьмиконечные звезды, какие мы видели на Древе жизни, где они изображали содержание кроны Древа. Здесь же – это огонь, свет жизни, который идет из области подземного мира в мир небесный, чтобы на небесах видели происходящее внизу и были энергично связаны с подземным миром. По-другому изображено место нахождения сосудов с душами людей. В данном случае они пребывают не в открытой горе, а на спинах фантастических двуглавых коней, охраняющих, таким образом, эти сосуды. Их устойчивость и крепость обеспечивается поддержкой двух ветвей дерева (с обеих сторон), скорее всего, елей. Поэтому у сосудов, стоящих на спинах коней, нет дополнительной охраны в виде двух голубей, сидящих у горла сосуда. Также на полу низового мира плотно сидят малые голуби, глядя в левую сторону (что еще раз подчеркивает низовой характер мира). Над низовым миром возвышается белая полоса полотна без вышивки (здесь должен был быть срединный мир), и за ним видна вышитая полоса верхнего, небесного мира. Небесный мир здесь имеет также свои отличительные черты, поскольку нет Древа жизни. Павы, павлины представлены в динамике движения слева направо. Каждый из павлинов отвечает только за один сосуд с душами будущих людей. Сосуды эти, стоящие на пути каждого павлина, похожи, скорее, даже не на сосуды, а на небольшие деревья с ветвями без листьев. Внизу, под деревцами-сосудами, стоят кресты (души), у каждого де-



Каймы двух простыней. XIX в. Источник: Бубнова 1933: табл. XIV

ревца по 3-4 с одной и другой стороны, то есть по 7-8 в одной композиции. Таким образом, каждая отдельная композиция состоит из павлина, идущего вперед слева направо. Каждый павлин упирается в деревце, которое с двух сторон окружают кресты (души), стоящие на холмах. Кресты эти по расположению напоминают светильники на вершине бёрдо у прялки. Повтор данной композиции, скорее всего, указывает на отсутствие центричности, отсутствие Древа жизни в этой композиции. Но зачем это нужно, какая мысль проводится в этом сюжете? Мысль связана с динамикой прямого взаимодействия двух сфер: нижней и высшей. Прямое взаимодействие их порождает феномен особой ответственности усопших, сохранивших жизнь в светоносных формах, – за жизнь будущих людей. Прямая корреляция двух миров – верхнего и нижнего, без участия среднего, говорит о существовании такой формы жизни и такого порядка вещей как объективной реальности.

В данном двухчастном сюжете есть еще один интересный момент. У верхнего и нижнего мира – разная графика. Если в нижнем мире главенствуют красно-белые квадратики на теле животных и на одежде женщин, то в верхнем фон представлен в виде перемежающихся косых красно-белых линий. И если присмотреться, то косые линии имеют не прямую, а ломаную природу, треугольной формы. Графика указывает нам или на небесный, или на низовой характер присутствия людей и птиц. Квадратики характерны для низовой области, ломаные косые линии – для небесного мира. Так же и с направлением движения. В небесном мире движение фигур идет слева направо, а в низовом мире – справа налево, из настоящего в прошлое.

Стоит обратить внимание, что *жизнь* в ее торжестве передается в вышивке: а) образами (женщины, коня, птицы, дерева, растения); б) красным цветом, цветом крови, причем цвет в вышивке фигур передавался мастерицей не в виде сплошного красного тона, а в виде косых, чередующихся красно-белых полос, передающих сочетание небесного и земного начал в жизни. Не случайно в Ветхом Завете кровь связана с душой: «ибо душа всякого тела есть кровь его, она душа его; потому Я сказал сынам Израилевым: не ешьте крови ни из какого тела, потому что душа всякого тела есть кровь его: всякий, кто будет есть ее, истребится» (Левит. 17: 14); в) знаками-символами, предающими *силу жизни, свет жизни, небесную природу жизни*. О последнем пункте стоит сказать подробнее. Небесная природа жизни изображалась белым цветом. Сила жизни передавалась шариками на ножке. Они присутствуют возле морды коня и его груди; у павлина (или петуха) они – на голове, затылке, на верху хвоста, на выпуклой части груди. У женщины шишечками (без ножек)

покрыт весь подол. Шишечки с ножками есть у маленьких птиц (голубей) вокруг головы до клюва и вокруг хвоста. Свет жизни присутствует в восьми-конечных звездах в виде розеток с округлыми лучами. Они помещаются на саму фигуру животного, птицы или женщины. У женщины – они на средней части подола (их две). Но есть рисунки, когда звезды находятся в поднятых вверх руках женщины. В этом случае женщине предстоят справа и слева двуглавые кони-лады.

В Вологодском краеведческом музее имеется интересный экспонат – вышивка, где всадники с двух сторон приветствуют некий сосуд, стоящий на столе. Перед нами все те же сосуды с душами людей (умерших или будущих, в данном случае неизвестно). Сюжет вырван из контекста, композиция создана в какой-то степени произвольно, потому что передает сцену из мира живых людей, из области настоящего. Но сосуды с душами могут существовать только в низовом и верхнем мирах, но не в срединном. Однако «платоновский» рационализм славян позволит представить и такую ситуацию, что земные люди радуются встрече с сосудом с душами. Художественное мастерство вышивки дало им такую возможность.

В «женских картинах» памяти о Ноевом ковчеге присутствует более объемная картина радости жизни, спасения от смерти, и в этом не только их отличие, но и определенное преимущество перед мужской картиной памяти, присутствующей на прялках. Женская картина памяти о ковчеге перешла на женскую и мужскую одежду: на само полотно и на вышивку, где красный цвет господствовал. Красный цвет (как и белый в корреляции «земной/небесный») стал для будущих славян своим именно в связи с этой темой.

Рационализм в разных формах очевидным образом присутствует на вышитых картинах. Реалистические изображения перемежаются с символическими, с графическими, все они помогают друг другу раскрыть сложные контексты – реалистический и мифологический. И подобный характер существования разных видов информации о ковчеге присутствует на всех вышивках, из-за чего и появляется возможность варьировать сюжет, рассматривать разные его ходы. По большому счету выделение символической основы, как простой схемы ковчег, отделённости идеального от материального означало признание самостоятельной природы символа, как идеи о ковчеге, тесно, даже неразрывно связанной с самим ковчегом. Что это, если не античный, платоновский идеализм?! Или его аналог! Конечно, он представлен не текстово, но сама мысль, продуцирующая рационалистическое понимание жизни – налицо! Так что вполне возможно, что греческий



Полотенце. Кон. XIX в. Вологодская губ. Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Музей кружева. Фото автора. 2023

античный рационализм не был их личным открытием, они, скорее всего, стали *развивать* эту коренную «индоевропейскую» традицию в логосовом, текстовом виде, то есть представили ее как философский феномен. Рационализм, присутствующий в народном искусстве славян, позволял видеть мир в его иерархически горизонтальном измерении, как слои горизонтов. Вышивки открывают перед нами эту сложносоставную философскую картину: в центре – реальный мир, населенный людьми, зверями, птицами, где есть земля, солнце, небо; над ним – горизонт духовного неба, где небесная реальность; под миром людей и природы, под землей или океаном, находится еще один мир, тоже духовный. Вышивки являют нам победу над силами зла на всех уровнях; нигде эти разрушительные силы не проникают в художественное пространство, ни сверху, ни снизу, ни в центре. Такова главная идея вышитых картинок, связанных с сюжетом Потопа. То есть в вышивках по полотну, при всем многообразии сюжетов, все равно проводится одна мысль – о победе жизни над смертью, добра над злом, покоя над хаосом.

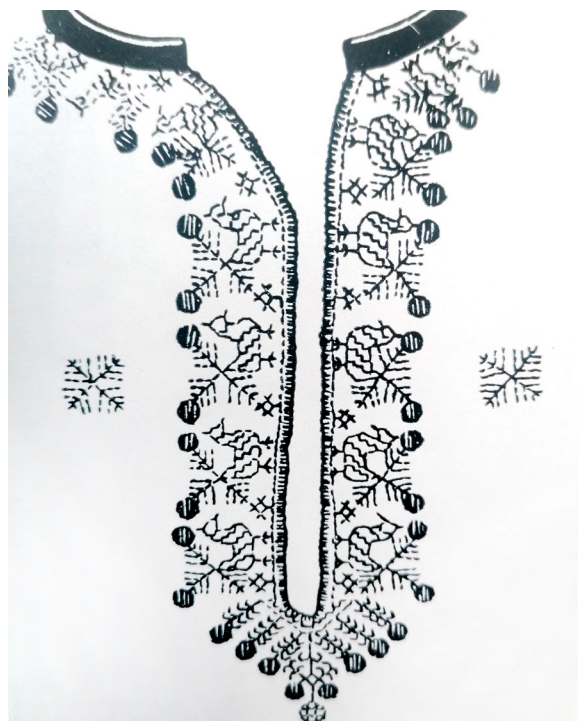
Иными словами, вышивка на полотне (одежде, полотенцах, специальных полотняных изделиях) предстает как собрание сюжетов философского характера, поданных в художественной форме. И это заставляет обратиться к источнику этих знаний, к направляющей и контролирующей силе, помога-

ющей народной культуре праславянского, потом славянского, потом русского ткачества развиваться и сохранять традицию. Развиваться и сохранять традицию – должны были те, кому доверено обществом следить за ткачеством, развивать и сохранять его идейный ресурс. И эти люди не были представителями религии, ни о каких жрецах и волхвах не может идти и речи, это была другая категория лиц. Скорее всего, у праславян и славян были своего рода мудрецы, эквивалент будущих греческих философов, руководящих школами мастериц. Они не только передавали технологические тайны, связанные с изготовлением полотна из льна, но и были знатоками сюжетов вышивки, тонкостей ее создания, а также разработчиками дополнительных сюжетов, помогающих общему делу сохранения священной памяти о ковчеге. Только наличие такой группы лиц на протяжении длительного времени могло способствовать сохранению традиции на протяжении тысячелетней истории. Эти мудрецы изготавливали прялки и ткацкие станы, продвигали символику «торжества жизни» и «благодарности Богу» в общей форме. Вот почему прялки, имеющие один сюжет, выглядят как более архаичное явление, чем многосюжетные вышивки. В прялках заключалась одна общая и главная мысль (!) о случившемся в дни Потопа, это было ядро всей деятельности, и оно было неизменно, здесь сюжет не варьировался.

В вышивке же, отданной в женские руки, воспевалась уже женская стихия, жизненная энергия в ее динамике, особенностях, концептуальных образах. Типология этих сюжетов, как и тема «мудрецов», отвечающих за сюжетный канон и его развитие, требует специальных исследований.

Образы Ноева ковчега в русской традиционной женской одежде

Очевидно, здесь надо начинать с символики *обшей* композиции, которая тоже имела место, то есть женский костюм в его целостности. Самое первое – это, условно говоря, женская верхняя летняя одежда в ее региональном разнообразии форм, в которой первично запечатлевались смысловые, связанные с темой жизни, с женской темой символические сюжеты – в виде вышивки, в виде графического рельефа на самой ткани. И в этом контексте женская одежда с вышивкой была образом самого ковчега, в его спасительной функции защиты от вод Потопа. Женское платье символически маркировалось по подолу, в районе груди-ворот и возле плеч. В районе разреза ворота женской рубахи присутствовала символическая маркировка в виде птичек-голубей, у которых на хвостах и голове – символы жизненной силы – шишечки. Справа и слева – по квадратной че-



Вышивка женской рубахи. Олонецкая губ. ГМЭ (собр. И. Я. Билибин в 1904 г.) Рис. Н. А. Юсова.
Источник: Маслова 1978: рис. 1



Платье. 1-я пол. XIX в. Олонецкая губ.
Источник: Богуславская 1972: рис. 38

тырехлучевой звезде, символизирующей свет жизни.

Второй компонент «целого» – это головной убор, символизирующий гору Арарат, как место спасения человека. Разнообразие традиционных женских головных уборов было связано с разными обстоятельствами: возрастом (девица, замужняя женщина, невеста, молодая жена, вдова), ритуалом (свадьба, похороны, праздники). Особенности формы были связаны и с географией распространения этих нарядов. Немалую роль играли в головном уборе знаковые украшения: золотые, серебряные и простые нити, жемчуг, другие детали. На псковском девичьем кокошнике выделяются шишечки, из-за чего он так и назывался «шишак», и это наиболее яркий пример украшения «горы» головного убора (крутой по форме) искомыми «свечами», которые присутствуют на верхней части бердо на мезенской прялке. Следующий девичий кокошник также из Онежья, района Русского Севера. Кокошник архаичной формы молодухи из Воронежской губ. передает сложный рельеф горы, возможность пристать сюда ковчегу. На нем много дополнительной символики, связанной с образами света.

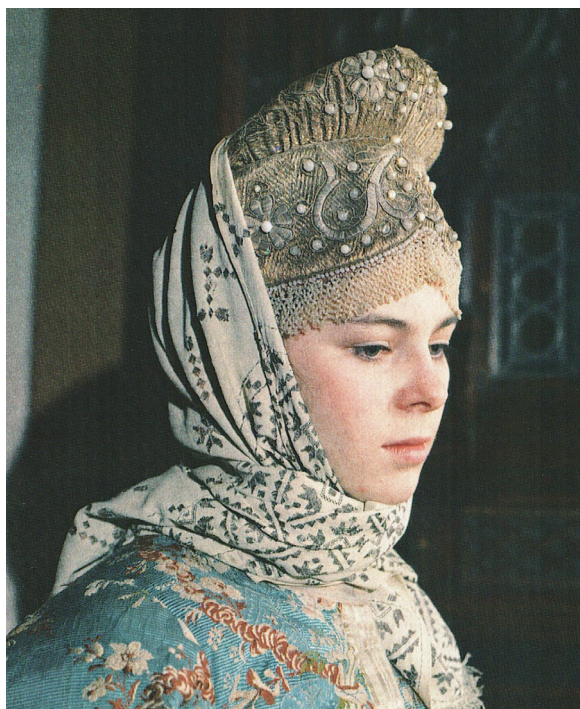
На кокошниках в виде горы симметричной формы, для современного человека наиболее узнаваемых в качестве русских кокошников, присутствовало украшение нитями и жемчугом. В данном



Галический кокошник, шитый серебром и жемчугом, жемчужной (бисерной) поднизью, белый кисейный платок, шитый золотом, – головной убор новобрачной. 1-я пол. XIX в. Источник: Мерцалова 1988: рис. 87



Псковский кокошник – «шишак» и шитый золотом белый платок – головной убор новобрачной. Торопецкий у. Псковской губ. 1-я пол. XIX в. Источник: Мерцалова 1988: рис. 71



Костромской «сборник», вышитый жемчугом, с жемчужной поднизью. 1-я пол. XIX в. Источник: Мерцалова 1988: рис. 72

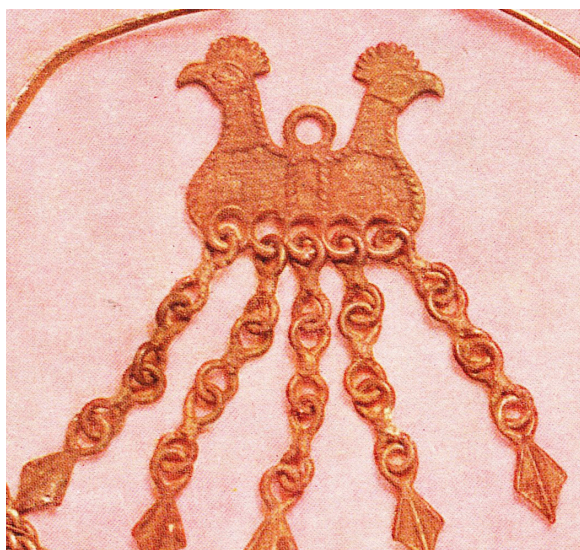


Праздничный головной убор новобрачной (молодухи). Острогожский у. Воронежской губ. Сер. XIX в. Источник: Мерцалова 1988: рис. 198



Тыльная сторона кокошника, шитая золотом.
XVIII–XIX вв.

Источник: Мерцалова 1988: рис. 76

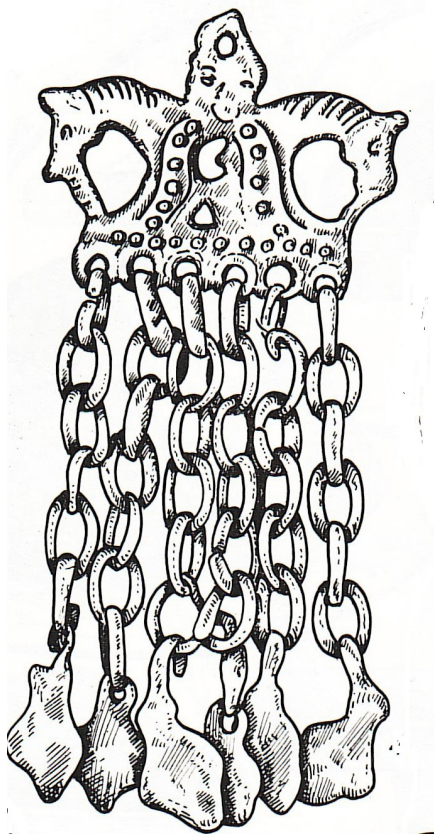


Украшение вятичей XII–XIII вв. из подмосковных курганов Бессониha и Пузиково. Источник: Седов 1982: 241 (цветная вклейка)



Именной пояс с «пожеланием» – один из любимых и почетных подарков на Севере России.

Источник: Мерцалова 1988: рис. 200



«Шумящая подвеска». Древности юго-восточного Приладожья (Заозерье). Цветной металл. Источник: Седов 1982: табл. 58, рис. 4



Височные кольца вятичей. XI–XIII вв.

Источник: Седов 1982: табл. 42, рис. 1, 2, 6

случае можно видеть Древо жизни и сидящих на нем птиц (лебедей). Древо жизни на горе – это сам ковчег, это и та сила, тот образ, благодаря которому спасение было возможно.

Третий важнейший элемент – узорный пояс с кистями, который мы трактовали выше как знак «радуги», нового завета с Богом, а также в его цветовой и графической гамме – как разделение разных смысловых сфер в общей символике костюма или прятки.

главые кони, трактуемые нами как образы Ноева ковчега. Среди ярких этнически славянских украшений выделяются височные привески, как их обозначают исследователи, весьма характерной формы.

Есть среди металлических украшений и те самые «шишечки», столь обильно представленные на вышивках, на птицах, там, где надо обозначить главные места жизненной силы: на голове, крыльях, хвосте. У женщин – на бедрах, плечах и голове. На бедрах они присутствуют в максимальном количестве. Где прикреплялись металлические шумящие украшения с раскрытыми «шишечками», нам неизвестно. Но если сравнить металлические и вышитые, то можно увидеть, что те и другие не цельные. Вышитые тоже имеют решетчатый вид; а у металлических – надрез внизу. Сфера художественного металла, как самобытный вид источника, потребует, очевидно, отдельного внимания.

Вышитые знаки «шишечки» бывают двух размеров (на одном рисунке): большие и маленькие. Последние соединены плотно с телом человека (птицы, лошади) маленькой ножкой. Большие же «шишечки», в виде почти круглого ежа, чуть висят над поверхностью. На вышивке свадебного покрывала (Тверская губ. XIX в.) они связаны с руками мужских фигур; у каждой руки – по этому колючему шару. Нечто подобное есть на концах хвоста павлина (павы), где они означают свет жизни и нередко маркируются восьмилучевой звездой. У водоплавающей птицы (утки) на концах хвоста



Покрывало на свадебную повозку (фрагмент). Вышивка бумажной нитью. XIX в. Бежецкий у. Тверской губ., д. Зародовичи. Источник: Маслова 1978: рис. 8

Найденные археологами славянские средневековые древности X–XIII вв. содержат материал, близкий к рассмотренному. Среди женских металлических украшений есть двуглавые птицы и дву-

также есть большие круглые шишки, а внутри них – крест. Таким образом, «большие шишки» – это звезды, несущие свет; они могли быть восьмилучевыми, округлыми с крестом внутри. Малые ши-

шечки (с ножками-лучами) несут символику «силы жизни». Малые шпешечки соединены с телом, сила жизни исходит из тела (человека-женщины, коня и птицы). А вот свет в символике больших шпешек (звезд) – явление внешнего характера. Он как бы садится на тело. У мужчин (на свадебном покрывале) световая символика привязана к рукам, это главное для брачующегося мужчины. Жизненный свет может крестом покрывать все тело птицы, чтобы усилить эффект ее светоносности.

Интересен сюжет ковчега, изображенного в виде двуглавого голубя. Фигура молящегося обитателя ковчега явно не принадлежит Нюю, у нее женские черты (юбка). Молится женщина, возможно, жена Ноя. За пределами ковчега в таком же молитвенном положении находятся две фигуры, каждая ростом с ковчег, что указывает, скорее, на их не человеческую, а ангельскую природу. Об ангельской природе говорит и присутствие больших восьмилучевых звезд ниже пояса, как бы подчеркивающих духовную бесстрастность. Заметим, что



Каргопольский подзор. XIX в.
Источник: Дурасов 2018: цветная вклейка

большие восьмилучевые светоносные звезды могут быть в виде розеток с округленными лепестками или в виде цветка с острыми лепестками. Крест, как источник малого света, или еще – внутреннего света, может быть помещен во внутреннее пространство ковчега, показывая, что свет духовный не покидал корабль Ноя все время его странствий.

Свет, присутствующий в ковчеге – на Древе жизни, на заменяющих Древо жизни двуглавым голубе или молящейся женщине, – изображался графически, как бы порционно, в виде частиц света, а не сплошной пеленой. Но был еще другой свет



Каргопольская вышивка. XIX в. Источник: Дурасов 2018: цветная вклейка



Конец полотенца. Полотно, вышивка. Старицкий у. Тверской губ., д. Зарино. 1880-е годы. Источник: Богуславская 1972: рис. 59

– свет молитвы. Чтобы передать молитвенное состояние фантастической животной фигуры, вышивали двуглавого орла, он явно означал молитвенный свет. Если вместо Древа жизни изображалась женщина с молитвенно поднятыми руками, то ее свет-молитву изображали в виде двух птиц-павлинов, находящихся у нее в каждой молитвенно вознесенной руке. Птицы – носители молитвы – сами укреплены восьмиконечными звездами «на ножке», которые, как было сказано выше, означают свет жизни. Свет жизни должен быть замечен, увиден в горне мира, и благодаря ему обращено внимание

на молитву. «Согласно Григорию Паламе, Иисусова молитва связана с напряженной внутренней работой сердца и души человека, постоянным углублением и совершенствованием умственных и духовных способностей. Главное при этом – почувствовать, познать, воспринять Божественную сущность через Божественные энергии» (Долгов 2025). И хотя на вышивках изображались не христианские, а древние молитвенники, но сама значимость молитвы для сохранения жизни и отгнания злых сил обозначена была верно.

Птица (голубь, павлин), столь насыщенная световой символикой, могла изображаться отдельно от какого-либо сюжета, как самодостаточный образ жизни, производящей силы. У такой фигуры нет видимых проявлений светоносности, но в ее округлости, в ее особом хвостовом оперении (с шишечками на конце), в величественной короне, полной символического изобилия, в маркировке тела крестиками, в аккуратно выделенных женских кормящих грудях, – во всем этом заключен невероятной силы световой сгусток энергии.

Православная иконография и тема Ноева ковчега

Народную память славян о Ноевом ковчеге нельзя не рассматривать в библейском ключе, как своего рода редуцированную, художественную форму одного из важнейших сюжетов Ветхого Завета, сюжета о Потопе. В народной памяти славян о Ноевом ковчеге также есть своего рода текст, как священное событие, зашифрованное в символах и образах, и налицо священный характер этого художественного нарратива для народа, который многие столетия и тысячелетия сохранял о нем память, включал знаки этой памяти в важнейшие ритуальные действия жизненного цикла (рождения, взросления, свадьбы, смерти). То есть это не «придуманная» символика, сложившаяся в архаичный период, значение которой потом забыли, которую лишь автоматически воспроизводили. Это не символика условных знаков-символов, а символика зашифрованного, но понятного *текста*: сюжета, имеющего словесную основу. В нем все время – пока вышивки были на полотенцах и одежде, пока прялки работали, пока ткацкие станы действовали, пока традиционную одежду носили – сохранялся пафос благодарности Богу за спасение людей в дни Потопа и звучала своя музыка прославления торжества жизни! Две темы звучали в этом многотысячелетнем народном труде сохранения памяти о Потопе: радость перед лицом жизни и благодарность Богу за жизнь. По нашему мнению, главные сюжеты, сама форма (ткачество) были выбраны в самое раннее время после событий Потопа. Об этом нам позволяет говорить реализм символических художественных форм. Это явление

появилось до времени языческой религиозности, поскольку она не захватила этот сюжет, не подчинила своим задачам, не исказила его. Так называемых фантастических животных – двуглавых птиц и коней – можно отнести не к религиозной мысли, а к особой стилистике, которая вырабатывалась постепенно из практики художественного воспроизведения сюжета. Скажем, если коней славили как первенцев, покинувших ковчег, то логика их почитания постепенно привела к пониманию их особой связи с жизнью, с местом спасения жизни – ковчегом. И их стали делать двуглавыми, во образ ладьи с конскими головами. Так же было и с птицами. Фантастичность тех и других вытекала из определенной реальности, из логики почитания. Но не религиозного, а скорее, нравственного. Собственно, с самого начала воспевание жизни и благодарность Богу должны были получить условно выраженную художественную форму, где символика подчинена тексту, а не наоборот. Итак, перед нами художественный, а не религиозный (языческий) символический язык периода архаической традиции. Таков наш первый тезис, который приближает нас к теме органичной связи двух эпох: дохристианской и христианской.

Бесспорно, славяне прошли свое трудное время язычества, своего рода религиозного инфантилизма, но религия в ее языческом виде была все же не всепоглощающей сферой их духовного мировоззрения. Здесь лишь можно пока предполагать, что в этот период религия имела иерархический характер, в язычестве люди неравны: у каждой группы в обществе (возрастной, имущественной, властной, гендерной) есть свои права и обязанности, каждый в отдельности мог нести лишь часть религиозного бремени, как и иметь часть религиозной славы. А вот вопрос о судьбе, который во многом решался через народную (общую) память о Потопе, был общим для всех, и здесь все были равны в своих возможностях и приобщении к памяти. Вот почему, на наш взгляд, религиозная жизнь в дохристианский период у праславян и славян шла параллельно «символической», сохраняющей древние знания о жизни и смерти, о судьбе и Боге. Символическая жизнь самым тесным образом была связана с ткачеством, с ролью женщины, с темой духовного влияния человека на судьбу. Тема судьбы, в ее символической интерпретации, имела колоссальное значение для подготовки сознания к религиозному восприятию христианства у славян. Здесь судьба меньше всего была роком, слепой случайностью, а рассматривалась широко в контексте того, что помогало жизни, было связано с ней, с силой ее, светом, образом. Приобщение к этим светлым началам было важнейшим элементом духовного устройства судьбы. Судьба «выпрядалась» женщиной, всей ее физической

и духовной сущностью, ее трудами, ее аскетикой. А у мужчины судьба формировалась с опорой на помощь сил света (как говорит символизм вышивок). Такая символическая практика, на наш взгляд, промыслительно помогала славянам хранить себя от глубокого погружения в религию язычества, с ее человеческими жертвоприношениями и другими формами невоенного насилия над человеком; помогала формировать особый этнопсихологический тип, с мягкостью характера, радушием, щедростью, жизнелюбием, веселостью и удалью, и избегать всего относящегося напрямую к культу смерти, разрушения и сатанизма. Это, прежде всего, подготовило их менталитет к принятию христианства как чего-то своего, родного, знакомого.

Причем мы можем говорить об органичности перехода славян к христианству не только в общем, мировоззренческом смысле, но и в системном, переходе от «системы к системе», от Ветхого Завета к Новому, конечно, с определенной долей условности понимая ветхозаветный этап славян. Тем не менее в иконографии, в оформлении церковного пространства нельзя не видеть элементы той символической культуры, которую славяне пронесли через столетия и тысячелетия. Допустим, образ семисвечника, стоящего на престоле в алтаре, мы относим справедливо к наследию ветхозаветной, еврейской Церкви.

Семисвечник появляется в тексте Библии в тот исторический момент, когда начинает устраиваться скиния у ветхозаветных евреев. Нет смысла говорить, что означал этот священный предмет внутри храма; когда он зажигался ночью, а тушился утром, по свидетельству Иосифа Флавия, утром служитель тушил только четыре светильника, а три продолжали гореть и днем. Он был частью священной утвари храма-скинии, призванного церковно воспитывать ветхозаветное общество, постоянно призывая от лица Бога к духовному горению, духовной сосредоточенности. Но был и момент «актуализации памяти», на что ориентировало «Медное море», находившееся во Святая Святых, как и менора (семисвечник). В скинии золотой семисвечный светильник стоял слева от входа, в его лампадах неугасимо горел огонь. Лампады на светильнике были *ладьеобразной* формы (Лопухин 1987 Т. 1: 358). Вот как описывается его устройство: «И сделал (мастер Веселиил. – О. К.) светильник из золота чистого, чеканный сделал светильник; стебель его, ветви его, чашечки его, яблоки его и цветы его выходили из него; шесть ветвей выходило из боков его: три ветви светильника из одного бока его и три ветви светильника из другого бока его; три чашечки были наподобие миндального цветка, яблоко и цветы на одной ветви, и три чашечки наподобие миндального

цветка, яблоко и цветы на другой ветви; так на всех шести ветвях, выходящих из светильника; а на стебле светильника было четыре чашечки наподобие миндального цветка с яблоками и цветами; у шести ветвей, выходящих из него, яблоко под первыми двумя ветвями, и яблоко под вторыми двумя ветвями, и яблоко под третьими двумя ветвями; яблоки и ветви их выходили из него; весь он был чеканный, цельный из чистого золота. И сделал к нему семь лампад, и щипцы к нему и лотки к нему, из чистого золота: из таланта чистого золота сделал его со всеми принадлежностями его» (Ис. 37: 17–24).



Семилампадник Успенского собора
Троице-Сергиевой лавры. Западная сторона.
Источник: Символика русского
храмозодательства 1992: обложка

Но в данном случае важнее перспектива определения семисвечника для христианской Церкви, чтобы понять потенциал, который был заложен в этом символическом священном церковном предмете. Семисвечник занял место на Престоле в христианском храме, центре совершения основного таинства претворения в Тело и Кровь Христову. Исследователи символики меноры связывают этот образ с центральным образом христианства – с крестом Господним. Пророк Захария говорит о семисвечнике как символе «камня основания храма» и «божественного

зрения», которое «проявляется как свет» (Чаковская 2015: 83). Также в этом пророчестве, подчеркивает автор, менора соотносится с Древом жизни, оливой, маслом которой используется и для светильника, и для помазания священников и царей. Пункт за пунктом автор статьи о символике семисвечника в ветхозаветном обществе исследует его символические функции: символ божественного огня и света (как особого зрения), символ национального (в случае с евреями и государственного) единения; символ космоса, в зодиакальном аспекте. Но последнее, очевидно, стало возможным уже в среде ученых евреев, просвещенных неоплатоническими идеями. В целом же, если не вдаваться в излишнюю в нашем случае детализацию сравнения символики семисвечника и креста, отметим, что у исследователей есть понимание тесного коррелирующего взаимодействия этих двух главных символических образов – Ветхого и Нового заветов (Чаковская 2015: 117). Признавая в семисвечнике образ Древа жизни, в кресте Господа Иисуса Христа видится то же Древо, как и источник жизни, заключенный в Христе.

Нигде не говорится, что светильник будет означать образ движения евреев к горе Синай, где они получают законодательство и основы церковного устройства. Но исходя из вышесказанного о близости данного события и событий времен Потопа, светильник был образом *чудесного пути* в том числе, и прежде всего, через Красное море, где все совершалось по великой вере пророка Моисея в Бога. Таким образом, у ветхозаветных евреев, как и у славян, сложился не этнический (или национальный) символический образ «спасения от вод», а народный, традиционный, задачи которого были более широкие и глубокие, нежели просто культурные задачи, необходимые для конкретного народа. Именно это событие стало не только особым праздником для древних евреев, но и прообразом христианской Пасхи – Светлого Христова Воскресенья. А значит, сюда перешел и религиозный контекст празднования «спасения от вод».

Выше мы показали, как у славян в дохристианский период сохранялся образ единых семи свечей, поставленных Ноем на горе Арарат после спасения. Но этот народный дохристианский славянский образ памяти о Боге, спасшем людей, о благодарности к Нему не ушел в прошлое после принятия славянами христианства, он перешел в свое новозаветное состояние. Не говоря уже о перенесении семисвечника на престол православного храма, мы встречаем эти «семь свечей» в отдельных сюжетах иконографии, причем севернорусской, новгородской иконографии. Изображение праздника Покрова в средневековом Новгороде всегда писалось на фоне пяти или семи куполов с крестами.



Икона «Покров Божией Матери».
Источник: Новгородская икона 1982: илл. 63

В новгородской иконографии, как в никакой другой русской региональной традиции, заметно присутствие в верхней части иконы семи храмов, семи куполов, которые нельзя не соотнести с семью светильниками, изображенными на бердо севернорусских прялок. Кроме иконографии праздника Покрова, семь куполов изображались на новгородских иконах: Софии Премудрости Божьей («Премудрость созда Себе Дом»), Введения Богородицы во храм, Сретения Господня, Ризоположения, «О Тебе радуется всякая тварь».

Само развитие русского иконостаса нельзя не связывать с образом мира, господствующим в народном искусстве. Если славянская прялка, обозначающая Древо жизни, имела на лопастке, то есть на кроне дерева, изображение Ноева ковчега, а наверху – первый церковный алтарь, образ *престола*, на котором находились семь свечей, поставленных праотцем Ноем, а внизу – духовно радующийся животный мир, то перед нами явно присутствует фундаментальная структура мира, какой ее видели славяне. Мир, разделенный на горизонты, где над ними – гора с семью свечами. Эта священная структура жила в прялках, жила в полотне, в вышивках, жила



«Премудрость созда Себе Дом». Икона сер. XVI в.
Источник: Новгородская икона 1982: илл. 205



Икона «Положение ризы Богоматери». XVII в.
Источник: Новгородская икона 1982: илл. 238



«О Тебе радуется всякая тварь».
Икона конца XV – начала XVI в. Источник:
Новгородская икона 1982: илл. 158

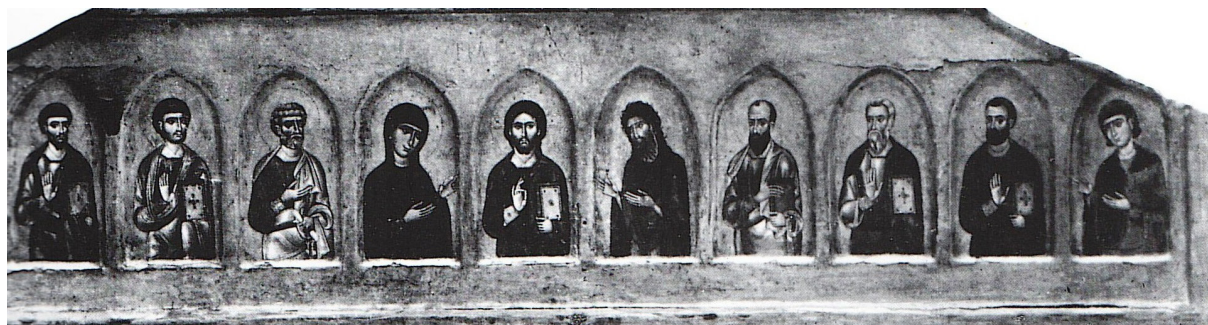
в образе самого человека, одетого в маркированные символами одежды. Сам человек был носителем такого же мироздания, судя по женскому костюму у русских! Поэтому эта навечно запечатленная этническая идентичность славян не могла не найти воспроизводства в христианской церковной символике. Только русские православные славяне имели многоярусный иконостас, сложившийся к XV–XVI вв., ко времени завершения русского этногенеза. Славяне стали русскими, но это не значит, что они перестали быть славянами. Русский государственный национальный идентификатор благодаря православию стал частью славянской этнической сущности, то есть вошел в глубь этнического начала. Православная Византия не имела многоярусного иконостаса, не было его и в Католической Церкви. Особенность здесь в том, что христианская гора Голгофа, возвышающаяся над всем своим Распятием со Христом, имеет несколько опускающихся вниз горизонтов. В иконостасе это ряды праотцев и пророков, затем – Деисус (спешащие ко Христу

избранные святые во главе с Божьей Матерью и Иоанном Крестителем); затем идет праздничный ряд, самый нижний ряд – местный. Русский большой иконостас – пятиярусный. Прялка – трехъярусна.

Обратим внимание на удивительное сходство отдельных элементов из, казалось бы, разных сфер: русского иконостаса и русской мезенской прялки. Вот на мезенской прялке, на втором ряду горизонтали, бегут друг за другом кони. Выйдя из ковчег, они, как показывает находящийся ниже горизонт, бегут к Древу жизни. И там, встав по двое, выражают свою радость уже духовно, как перед Богом. Если соединить эти два горизонта в один, то перед нами ряд иконостаса, называемый Деисус. Если мы сравним редкие образцы византийского Деисуса, опять же расположенного не на иконостасе, а на стенах храмов, то увидим другое – не только поясное изображение, но и статику. В русском Деисусе святые с той и другой стороны находятся в динамике, в движении, на что указывают и положение ног, и наклон туловища. Они словно дополнительно подчеркивают, что за ними – сонмы святых, идущих ко Христу. То есть их динамика идет как бы от лица отсутствующих на иконе святых. Только динамика, в этом ее смысл. Как и у коней, вырвавшихся из ковчег, как земной реальности; они спешат не вообще куда-то, а к Древу жизни.



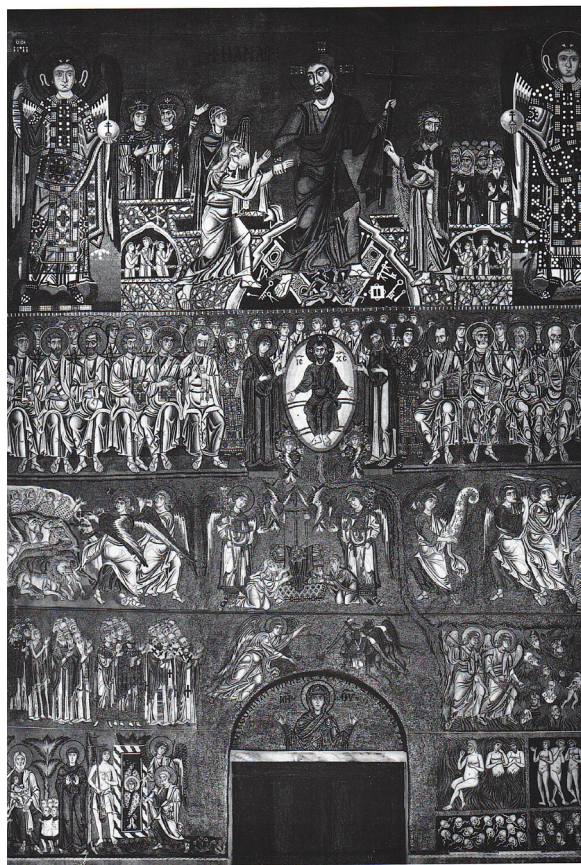
Мозаика в апсиде храма. Церковь Сант-Аполлинаре ин Классе. Сер. VI в. Византия. Равенна. Источник: Лазарев 1986: илл. 61



Деисус. XIII в. Византия. Монастырь св. Екатерины. Источник: Лазарев 1986: илл. 437

На классическом русском пятиярусном иконостасе события ветхозаветные и новозаветные централизованы, точка в точку. На самом верш иконостаса на горе Голгофе находится Древо жизни – крест Господень (Распятие) и предстоящие ему Матерь Божия и Иоанн Богослов. Справа и слева «горки» поменьше, на них изображения двуглавых орлов и херувимов. В народной традиции первые изображали Ноев ковчег в его птичьей ипостаси – света жизни. То есть весь иконостас – это образ райского Древа жизни, корни которого нам не видны, поскольку новозаветный образ Церкви являет собой уже свой образ Древа жизни, его корни скрыты, как скрыт алтарь от глаз верующих.

Византия хотя и знала центричность композиции «Деисуса» (в низком иконостасе темплоне), но не в рамках многоярусного иконостаса, являющегося в русской церковной традиции образом Церкви. Она рассматривала центричный образ Христа и святых вокруг Него в рамках отдельных тем («Страшный Суд», «Евхаристия», «Деисус», с фигурами в фас и изображенными по пояс; «Христос-Пастырь»). Такое понимание Деисуса не позволяло видеть в этой композиции особый инструмент формирования всей иерархической структуры «церковного здания», это был для византийских богословов, скорее, один из многих идейных сюжетов, но явно не центральная идея, вокруг которой формируются все остальные сюжеты.



Икона Страшного Суда. Мозаика.
Нач. XIII в. Византия. Собор Торчелло.
Источник: Лазарев 1986: илл. 390

В севернорусской иконе «Благовещения» также прослеживается своя органическая связь с символикой дохристианского времени у славян. В сюжетах «Благовещения» новгородцы изображали Богородицу прядущей нить, то есть работающей с прялкой. Евангелие ничего не говорит о занятиях Девы Марии в пору ее пребывания в храме, но предание сохранило известия о ее молитвах, занятиях трудом, в том числе ткаческим. Но икона – это, как сказано, «богословие в красках», поэтому любая деталь здесь неслучайна, она указывает вместе с другими деталями на основную мысль. В данном случае прядение Ее в центральный для всего человечества момент – известия о зачатии Сына Божия и добровольного принятия этого – имеет *свое* символическое значение, как и *общее*. Общее состоит в том, что согласие было дано от имени всех людей, то есть ею выпрядалась нить судьбы всего человечества. «Свое» значение относится только к христианству, это выпрядение для будущих христиан. Ни в православной Византии, ни в храмах католического Запада Благовещение не изображалось в таком виде. В Византии Дева Мария не имеет в руках ни-



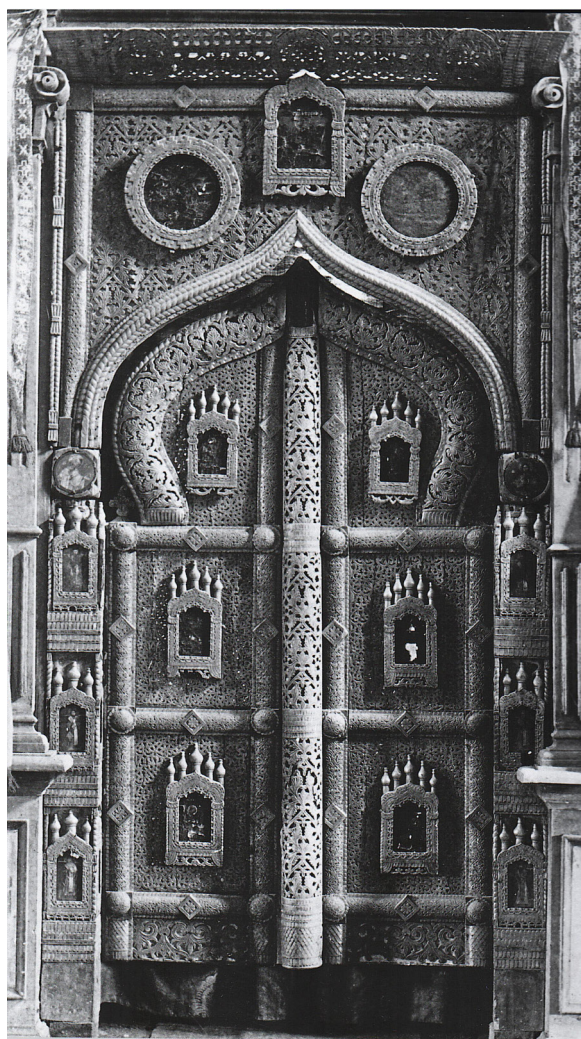
Икона «Благовещение Устюжское». Кон. XII в.
Источник: Новгородская икона 1982: илл. 2



Благовещение. Мозаика. 1043–1046 гг.
Собор св. Софии в Киеве.
Источник: Лазарев 1986: илл. 160, 161

каких предметов, у католиков в руке у Нее обычно изображается книга.

Важно отметить еще одну характерную для севернорусской традиции особенность. На царских вратах, где обычно доминирует изображение Благовещения, в Новгороде мы видим дополнение к смысловому полю, связанному с Благовещением: царские врата здесь становятся похожими на Ноев ковчег, у которого шесть окошек, и над каждым окошком возвышаются по пять куполов-свечей. Они без крестов, это именно горящие свечи. Шесть таких же окошек (каждое с тремя свечами) мы наблюдаем на столпах справа и слева от дверных створок. Завершается композиция царских врат «луковицей», с символикой радуги, центр которой указывает на икону Святой Троицы, справа и слева от которой находятся, по образу византийского

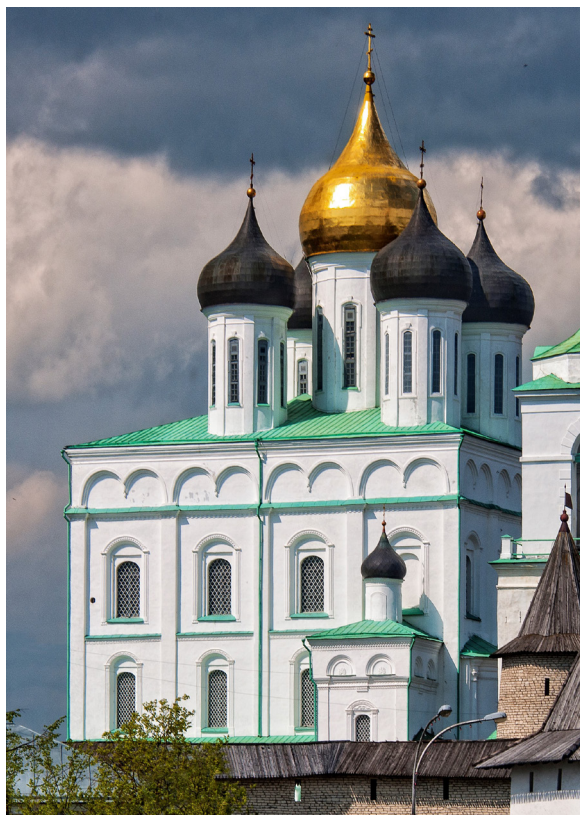


Царские врата церкви Спаса Преображения на Нередице под Новгородом. Сер. – 3-я четверть XVI в. Дерево. Резьба. Источник: Трифонова 2012: 122

Деисуса, – сцены причащения. В целом же царские врата имеют прямоугольную форму, внутри которой есть вся привычная нам символика Ноева ковчега: и «гора», и три горизонтальных пояса с окошками. Символизм ковчега сосредоточен на стадии максимального напряжения духовных сил у его обитателей (о чем говорят горящие двенадцать светильников, радуга-завет, явление Божественной святости в виде Архангела, причащения Богом и благословения Троицы): они получают от Бога благую весть о спасении. Весь ковчег покрыт растительностью, причем покрыт не хаотично, а системно, умно. Частью растительность организована в образ горы, над которой сияет радуга; частью она – в виде столпа от земли до начала «третьего неба»; частью она является каркасом всего ковчега, его стен и перегородок, крыши, днища; и наконец, частью она заполняет все пространство, окружая шесть окон на вратах и образы Троицы и Причащения. Растительность, по сути, здесь символизирует саму Божественную жизнь, благодать в ее произрастающей форме.

Наконец, мы не можем не видеть параллелей с Ноевым ковчегом, связывая Церковь с образом корабля, плывущего в бурном житейском море, о чем писали святые отцы, о чем говорит и Евангелие. То есть христианство подчеркивает эту связь, но, как кажется, только в притчевой форме. Для верных же учеников, как говорил Сам Спаситель, Он прямо скажет значение притчи. Так мы рассматриваем и славянскую традицию сохранения в народной среде исторической памяти о Ноевом ковчеге – как дело не притчевое, а прямо говорящее об этих событиях. Славяне, хотя и стали язычниками в языческом мире, но хранили верность Богу в народной форме и среди язычества; как и апостолы, хотя и жили среди собратьев-богоборцев, отвергнувших Бога и распявших Его, но остались Его учениками. Например, Псковский собор Святой Троицы внешне ясно являет собой картину спасительного ковчега, прямоугольного по форме, на вершине которого горят купола-свечи. Внутри этого «корабля-ковчега» семи-ярусный иконостас уже являет образ святой горы, спасительной для людей, куда пристал ковчег Ноя и куда пристанет Церковь Христа. Это Церковь со святыми и с символическим пространством. Символическое пространство на земном уровне – это царские и дьяконские врата, на небесном – место, где пребывают в небесной славе святые. Но и там символизм не умозрительный, а доступный всем членам Церкви через молитву, причастие, дела милосердия.

Говоря о связи народной исторической памяти славян и православно-христианской церковности, нельзя не вспомнить о широко бытовавшем до ре-



Собор Святой Троицы в Пскове. XVII в.
Фото из открытых источников

волюции (а в южной России бытующем и сейчас) обычае украшать иконы вышитыми рушниками, помещать вышитое длинное полотенце на Распятие.

Образ духовной горы на иконах

Образ «духовной горы» следует рассматривать в широком контексте: как устойчивый библейский образ, где на «горе» совершаются важнейшие ветхозаветные и новозаветные события. В Ветхом Завете это горы: Синай, где пророку Моисею были вручены скрижали Завета; Мориа, где Авраам совершает жертвоприношение; Хорив, где в пещере живет пророк Илия в период 40-дневного поста. В Новом Завете это горы Фавор, где совершается Преображение, и Голгофа, где Спаситель принимает вольную смерть. Но образ «духовной горы», как священного места обретения земли ковчегом Ноя, также не может не рассматриваться в этом ряду, хотя здесь очевиден светский контекст понимания «священного». Но в то же время именно этот светский образ «священной горы» Арарат оказался первичным для всего человечества в послепотопное время. Этот первообраз, очевидно, вернулся к людям в ветхозаветное время и легко был понят и принят ветхозаветными евреями именно как при-

вычный образ, связанный с благотворным божественным вмешательством в дела людей. В праславянской и славянской художественной традиции спасение в ковчеге от вод Потопа нашло зримое выражение как сохранение исторической памяти об этом. Почему именно протославяне взяли на себя миссию хранить память о Ноевом ковчеге таким необычным образом, а другие индоевропейские народы не участвовали в этом? Нам думается, ответ здесь может быть таков. Славяне, судя по истории разделения индоевропейского языка на отдельные языки (группы), были самыми младшими в этом большом сообществе. Они были как тот «младший брат», о котором русские сказки столь много повествуют, на которого приходится самые большие испытания и невзгоды, но который в конце концов оказался наследником отца. Очевидно, и в большом и пестром индоевропейском сообществе славяне так и оставались до конца «младшими», не обрели «аристократического» статуса, и их традиция складывалась как «простонародная». Нам думается, что поначалу среди индоевропейцев, особенно таких именитых, как армяне, греки, римляне и др., со-



Иконостас собора Святой Троицы в Пскове. XVII в.
Фото из открытых источников

хранялась память о Ноевом ковчеге. Отголоски ее мы встречаем у Гомера в «Илиаде» и «Одиссее». До сих пор у немцев в ходу детская народная игрушка с фигурами ковчега (Хампельман и матрёшка 2000: 50–52). Но аристократичность, к которой мы относим и наличие культуры, не была способна долго удерживать этот сюжет от размывания. Это коснулось и европейских народов, рано потерявших аутентичный взгляд на события Потопа, это задело и славян, когда они втянулись в порядок европейской жизни в XVIII в., когда вместе со старой традицией, от которой отошла русская аристократия, стала быстро размываться и простонародная художественная культура. Учтем, с каким трудом и с прямым участием Бога в ветхозаветном обществе сохранялась библейская история! Праславяне, а потом славяне усвоили эту традицию памяти о Ноевом ковчеге, еще находясь в индоевропейском единстве, но как «младшие», как простонародная часть этого сообщества. И эти простонародные формы остались с ними как священные и после обретения самостоятельности. Поэтому народный художественный язык славян сохранил нам небилейскую форму памяти о Ноевом ковчеге, как и о райском Древе жизни.

Более того, таким образом сохранились не просто архаичные события, но сохранился в мировоззрении определенный иерархический порядок бытия, когда во главе архитектуры реального жизненного пространства находится гора с семью светильниками, как знак благодарности Богу за спасение. На этом месте потом появилась гора Голгофа с распятым Христом. Далее идет трехчастная композиция: 1) ковчег спасения, ставший Церковью, 2) радостные кони и люди, выходящие из ковчега, – христианский мир, 3) радующиеся кони или единороги у Древа жизни – это души христиан после кончины. Вот почему иерархически значимый образ «духовной горы» пришел и в русский иконостас, и во внешний облик русского православного храма; он представлен в композиции многих икон, раскрывающих суть того или иного важнейшего христианского праздника. Высокий иконостас считается чисто русским церковным явлением, он даже называется московским. Время его возникновения – начало XV в.

Композиция многих сюжетов икон, связанных с праздниками, привязана к образу «духовной горы». Начнем с Благовещенья на Царских вратах. Царские врата завершаются образом Горы в виде царской короны, внутри которой на двух раскрываемых створках находятся Богородица и спешащий Ей навстречу Архангел Гавриил. «Спас на престоле» – это тоже своего рода духовная гора, с Христом – Словом Божиим – наверху. «Преображение» – это гора, венчаемая тремя фигурами из Царства Небесного:

Спасителем и святыми пророками Ильей и Моисеем. Сретение – это композиция с движением снизу вверх от родителей Богородицы к блаженному старцу Симеону, затем к родительскому дому Богородицы и Иерусалимскому храму. «Воскрешение Лазаря», «Схождение во Ад» и др. – выстроены в виде земной Горы, в которую проникает Христос, оживляя душу – Лазаря или выводя из ада праведников.

Выводы по статье. Вопрос о коллективной памяти о Ноевом ковчеге, глубина которой измеряется тысячелетиями, конечно, не частный научный вопрос. Во-первых, устанавливается объективная связь с периодом архаики, фактически дописьменным периодом жизни человечества (хотя это и условно). Такие феномены русской народной художественной культуры, как прялка и тканое и вышитое полотно, перестают быть источниками забытой и зыбкой символической информации, а оказываются хранителями архаической памяти в ясном ее выражении. Во-вторых, меняется само понимание народной традиции в ее художественных формах. Она вправе рассматриваться как своего рода текст (а не набор забытых символов), сохраняющий историю, равноценную той, что содержит Библия в части Ветхого завета, там, где речь идет об истории Потопа. В народном тексте (на прялках и на вышивках) содержатся такие же духовные, даже религиозные, знания, в которых передается отношение предков славян к Потопу, как величайшему событию, имеющему религиозный подтекст. В народном тексте сохранилась память о Ноевом ковчеге, как месте спасения людей, сохранились символические знаки необыкновенной радости спасения. В этой радости звучит торжество самой жизни, понимание ее связи с Божественным источником в Раю – Древом жизни. Символизм, заключающий в себе *энергию радости и прославление жизни*, как Божьего дара, заставляет нас говорить, что эту радость и прославление жизни наши предки сознательно стремились сохранить в веках и тысячелетиях. А за всем этим благодарность Богу за дарованную жизнь. Подчеркнем, что рисунки на прялках и вышивки на полотне – это народная форма сохранения исторической, по сути, библейской памяти. Думается, были у индоевропейцев и *аристократические формы* сохранения исторической памяти, существующие не в народном, притчевом виде символов, а в виде рассказов, текстов, но они не сохранились, искажаясь и постепенно деградируя. Здесь сыграла свою роль героика, ее приоритет, который и вытеснил постепенно тему памяти о Ноевом ковчеге. Аристократия с такой силой и истовостью не боролась за историческую, библейскую память, как за нее боролся народ, для которого она и была основой нравственного (нерелигиозного) мировоз-

зрения, основой его традиционного существования. Мы допускаем, что язычество как религия формировалось через аристократию, а потом доходило и до народа. Об этом говорят, например, эпос о Гильгамеше, легенда об Атлантиде и многочисленные глухие фольклорные отголоски у разных народов, живущих архаичной традиционной жизнью.

Несомненно, народная память о Ноевом ковчеге имеет еще важнейший – церковный – аспект, о котором в статье тоже говорилось. Он касается вопроса духовной преемственности двух эпох: дохристианской и христианской, в том ключе, как об этом повествует Библия: от Ветхого к Новому Завету. Разумеется, учитывая свою долю условности в случае с «народной памятью», по сравнению с «библейской памятью». Однако эта условность не в том формальном символическом влиянии язычества на христианство, о котором сейчас принято говорить в научной сфере. Мы утверждаем иное: народная память славян, хранящая в символической форме память о Потопе, о Ноевом ковчеге, в такой форме сумела подготовить эти народы к принятию христианства как «нового Ноева ковчега». О типологическом единстве двух этих великих событий так пишет современный православный богослов: «Церковь Христова – это новый Ноев ковчег. Если в ветхозаветном ковчеге произошло спасение жизни твари и человека, то в Церкви Христовой, в этом новом Ноевом ковчеге, происходит их таинственное обожение: входит волк, а выходит агнец; влетает орел, а вылетает горлица» (*Архимандрит Платон (Игумнов)* 1996: 30–31).

Наконец, в выводах стоит проговорить еще один важный аспект. Наличие развитой и эффективно функционирующей художественной сферы как будто должно указывать на ее связь с религией, но для нас стало очевидным, что у праславян, а потом славян это была светская сфера, хотя и с определенной религиозной мотивацией и порой участием ее элементов в древней, языческой религиозной практике. Но лишь в подсобной роли, лишь во вторичной области. Первичным была здесь рациональная художественная мысль: с помощью художественно-символических средств, доступных простонародной среде, сохранить священную память о Ноевом ковчеге. Нам думается, что сложилась эта традиция очень рано, в первые века (или век) после Потопа, когда существовало еще индоевропейское языковое единство, а значит, и этническое единство. Тогда она получила свою силу, мощь, свою мотивацию, свою светскую направленность, за которой, однако, стоял какой-то ясно и твердо выраженный религиозный акт, давший ей толчок. Мы имеем в виду принятие за основу факта нового, послепотопного завета Бога с человечеством. Завет со всем человечеством хотя и не имел религиозного характера, как это было у ветхозаветных евреев, но это был завет с Богом, что само по себе имело особое значение. Детали того, почему этот «завет со всем человечеством», светский по-своему характеру, сумели на историческом пути сохранить только славяне, мы пока опускаем, отталкиваясь лишь от самого этого факта.

Примечание

¹ Интересен вопрос о замещении двуглавого голубя двуглавым орлом. Причины позднего появления хищных персонажей в народной вышивке будут рассмотрены в другой статье.

Источники и материалы

«О все выдавшем» 1981 – «О все выдавшем» со слов Син-Лике-Уннины, заклинателя». Эпос о Гильгамеше // «Я открою тебе сокровенное сердце» / Литература Вавилонии и Ассирии. М.: Художественная литература, 1981.

Арбат 1970 – Арбат Ю. А. Русская народная роспись по дереву. М.: Изобразительное искусство, 1970.

Архангельская народная вышивка 1954 – Архангельская народная вышивка. М.: КОИЗ, 1954. (Узоры для данного издания собраны И. П. Работновой.)

Барадулин А. В. (автор-сост.). Народная роспись по дереву / Искусство Прикамья. Пермь: Пермское книжное издательство, 1987.

Библия или книги Священного Писания Ветхаго и Новаго Завета в русском переводе с параллельными местами. Издательство: The Judson Press, 1964.

ГМЭ – Государственный музей этнографии народов СССР (ныне – Российский этнографический музей).

Лазарев 1986 – Лазарев В. Н. История византийской живописи в 2 томах. Таблицы. М.: Искусство, 1986.

Лопухин 1987 – Толковая Библия А. П. Лопухина. В 3 т. Стокгольм, 1987.

Мерцалова 1988 – Мерцалова М. Н. Поэзия народного костюма. М.: Молодая гвардия, 1988.

Новгородская икона 1982 – Новгородская икона XII–XVII веков. Л.: Аврора, 1982.

Платон 2022 – Платон. Тимей // Платон. Диалоги об Атлантиде. М.: АСТ, 2022. С. 5–139.

Ригведа. Мандалы I–IV 1989 – Ригведа. Мандалы I–IV / изд. подготовила Т. С. Елизаренкова. М.: Наука, 1989.

Рыбаков Б. А. Русское прикладное искусство X–XIII вв. Л., 1971.

Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М.: Наука, 1981.

Сысоева Т. Л. (сост.). Русская народная вышивка XVIII–XX веков в собрании Пермской художественной галереи: каталог. Пермь, 2013.

Трифонов А. Н. Деревянная пластика Великого Новгорода XIV–XVII веков. М.: Северный паломник, 2012.

Уваров А. С. Христианская символика. Символика древнехристианского периода. СПб.: Алетейя, 2024.

Чаковская Л. С. К вопросу о динамике взаимоотношений между образами храмового семисвечника (меноры) и креста в поздней античности // Образ и символ в иудейской, христианской и мусульманской традиции / под ред. А. Б. Ковельмана, Ури Гершовича. М.: Индрик, 2015. С. 72–126.

Шелепеева О. Н., Аверина Г. С. Мезенская роспись. Архангельск: Архангельский областной научно-методический центр культуры, 1992.

Янин В. Л. Я послал тебе бересту... М., 1965.

References

Ambroz, A. K. 1966. O simbolike russkoi narodnoi vyshivki arkhaischeskogo tipa [On the Symbolism of Russian Folk Embroidery of the Archaic Type]. *Sovetskaya arkhologiya* 1: 61–76.

Arkhimandrit Platon (Igumnov). 1996. «Tserkov' Khristova – novyi Noev kovcheg» [«The Church of Christ is the New Noah's Ark»]. *Dukhovnyi sobesednik* 3 (7): 30–36.

Bakhilina, N. B. 1975. Istoriya tsvetoobrazovaniya v russkom yazyke [History of color formation in the Russian language]. Moscow: Nauka

Boguslavskaya, I. Ya. 1964. O transformatsii ornamental'nykh motivov, svyazannykh s drevnei mifologiei v russkoi narodnoi vyshivke [On the transformation of ornamental motifs associated with ancient mythology in Russian folk embroidery]. Moscow: Nauka

Boguslavskaya, I. Ya. 1972. Russkaya narodnaya vyshivka [Russian folk embroidery]. Moscow: Iskusstvo

Bubnova, O. 1933. Vyshivki [Embroideries]. Moscow

Chakovskaya, L. S. 2015. K voprosu o dinamike vzaimootnoshenii mezhdu obrazami khramovogo semisvechnika (menory) i kresta v pozdnei antichnosti [On the issue of the dynamics of the relationship between the images of the temple menorah and the cross in late antiquity]. In *Obraz i simvol v iudeiskoi, khristianskoi i musul'manskoi traditsii* [Image and symbol in Jewish, Christian and Muslim traditions], 72–126. Moscow: Indrik.

Denisova, I. M. 1995. *Voprosy izucheniya kul'ta svyashchennogo dereva u russkikh* [Studying the Cult of the Sacred Tree among Russians]. Moscow: IEA RAN.

Denisova, I. M. 2001. Pryalki zoo-ornitomorfnoogo tipa v kontekste etnicheskoi istorii Russkogo Severa [Zoo-Ornithomorphic Spinning Wheels in the Context of the Ethnic History of the Russian North]. *Etnograficheskoe obozrenie* 2: 68–69.

Denisova, I. M. 2001. *Vologodskie pryalki* [Vologda Spinning Wheels]. In *Russkii Sever. XII–XX* [Russian North. 12th–20th Century], 786–839. Moscow: Nauka.

Dmitrieva, S. N. 2006. *Traditsionnoe iskusstvo russkikh Evropeiskogo Severa: etnograficheskii al'bom* [Traditional Art of Russians in the European North: Ethnographic Album]. Moscow: Nauka.

Durasov, G. P. 2018. *Uzory russkoi narodnoi vyshivki i tkachestva (selo Temkino Smolenskoii oblasti)* [Patterns of Russian Folk Embroidery and Weaving (Temkino Village, Smolensk Region)]. Narodnyi muzei skhimonakhini Makarii.

Kirichenko, O. V. 2020. *Obshchie voprosy etnografii russkogo naroda. Traditsiya. Etnos. Religiya* [General Issues of the Ethnography of the Russian People. Tradition. Ethnos. Religion]. Saint Petersburg: Aleteiya.

Kovel'man, A. B. and U. Gershovich (ed.). 2015. *Obraz i simvol v iudeiskoi, khristianskoi i musul'manskoi traditsii* [Image and symbol in Jewish, Christian and Muslim traditions]. Moscow: Indrik.

Leibin, V. M. 1991. Arkhetip [Archetype]. In *Sovremennaya zapadnaya filosofiya: Slovar'* [Modern Western Philosophy: Dictionary]. Moscow.

Maslova, G. S. 1978. *Ornament russkoi narodnoi vyshivki kak istoriko-etnograficheskii istochnik* [Ornament of Russian Folk Embroidery as a Historical and Ethnographic Source]. Moscow: Nauka.

Mitropolit Mitrofan (Badanin). 2019. Do i posle. Apologiya knigi Enokha [Before and After. Apology of the Book of Enoch]. Murmansk: izdatel'stvo Murmanskoi eparkhii.

Nekrasova, M. A. (ed.). 2013. *Narodnoe iskusstvo. Russkaya traditsionnaya kul'tura i pravoslavie. XVIII–XXI vv. Traditsii i sovremennost'* [Folk art. Russian traditional culture and Orthodoxy. 18th–21st centuries. Traditions and modernity]. Moscow: Soyuz-dizain.

Rabotnova, I. P. 1963. Tambovskaya vyshivka [Tambov embroidery]. [Moscow]: Gosudarstvennoe izdatel'stvo mestnoi promyshlennosti i khudozhestvennykh pomyslov.

Rybakov, B. A. 1971. *Russkoe prikladnoe iskusstvo X–XIII vekov* [Russian applied art of the 10th–13th centuries].

Leningrad.

Rybakov, B. A. 1981. *Yazychestvo drevnikh slavyan* [Paganism of the ancient Slavs]. Moscow: Nauka.

Rybakov, B. A. 2023. *Remeslo Drevnei Rusi* [Crafts of Ancient Rus']. Moscow.

Shelepeeva, O. N. and G. S. Averina. 1992. *Mezenskaya rospis'* [Mezen painting]. Arkhangel'sk: Arkhangel'skii oblastnoi nauchno-metodicheskii tsentr kul'tury.

Sysoeva, T. L. (ed.). 2013. *Russkaya narodnaya vyshivka XVIII–XX vekov v sobranii Permskogo khudozhestvennoi galerei: katalog* [Russian folk embroidery of the 18th–20th centuries in the collection of the Perm Art Gallery: catalog]. Perm.

Trifonova, A. N. 2012. *Derevyannaya plastika Velikogo Novgoroda XIV–XVII vekov* [Wooden plastic art of Veliky Novgorod of the 14th–17th centuries]. Moscow: Severnyi palomnik

Uvarov, A. S. 2024. *Khristianskaya simbolika. Simbolika drevnekhristsianskogo perioda* [Christian symbolism. Symbolism of the ancient Christian period]. Saint Petersburg: Aleteiya.

Vasilenko, V. M. 1977. *Russkoe prikladnoe iskusstvo: Istoki i stanovlenie. I vek do nashei ery – XIII vek nashei ery* [Russian Applied Arts: Origins and Formation. 1st Century BC – 13th Century AD]. Moscow.

Velichko, N. K. 2014. *Mezenskaya rospis'* [Mezen Painting]. Moscow: AST-PRESS.

Veselovskii, A. N. 2019. *O legendakh, mifakh i apokrifakh slavyan* [On the legends, myths and apocrypha of the Slavs]. Moscow

Voronov, V. S. 1972. *O krest'yanskom iskusstve* [On Peasant Art]. Moscow.

Yanin, V. L. 1965. *Ya poslal tebe berestu...* [I sent you birch bark...]. Moscow.

Zharnikova, S. V. 2000. *Mir obrazov russkoi pryalki* [The World of Images of the Russian Spinning Wheel]. Vologda: Oblastnoi nauchno-metodicheskii tsentr kul'tury.

MEMORY OF NOAH'S ARK AMONG THE EASTERN SLAVS

PART 2. Embroidery on linen

Abstract. In the second part of the article, devoted to the historical memory of the Slavs about Noah's Ark, the issue of objective interpretation of the archaic in folk art will be considered using materials of traditional Russian folk embroidery on linen. Embroidery preserved within the framework of the people's historical memory the most important event of world history – the salvation of people from the Flood in Noah's Ark. This specific form of existence of historical memory for the Proto-Slavs and Slavs became the basis of their tradition, their personal contribution to human history. It is impossible not to compare the Slavic readiness to accept Christianity and its spread with the Greek, which grew out of the ancient tradition. Interpreting the symbolism of Slavic embroidery as a rational form of text that has a figurative form, we cannot help but compare ancient rationalism and archaic Slavic rationalism, which also works for the freedom of secular culture and a secular worldview. All this can largely explain why Slavic Rus', and not barbaric Europe, became the heir of Byzantium. The antiquity of Byzantium, transformed in Christianity, spoke the same language and at the same level as Slavic archaism.

Keywords: folk historical memory, Noah's Ark, Russian folk art culture, traditional embroidery on linen, symbolism of folk art.

Authors Info: Kirichenko, Oleg V. – Dr. of History, Leading Researcher, the Russian Academy of Sciences N. N. Miklouho-Maklay Institute of Ethnology and Anthropology (Moscow, Russian Federation), E-mail: kirichenko.oleg.1961@mail.ru ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0730-7075>

For citation: Kirichenko, O. V. 2025. Memory of Noah's Ark among the Eastern Slavs. Part 2. Embroidery on linen. *Tradition and modernity (Traditsii i sovremennost)* 41: 3–35

Funding: The study was carried out as a part of the research plan of the Russian Academy of Sciences N. N. Miklouho-Maklay Institute of Ethnology and Anthropology.

