

# Содержание

К читателю — о чем эта книга и зачем .....	8
--	---

## Глава 1. Иконы и люди

Икона: в поисках определения .....	11
Тело святого и «тело» иконы .....	18
Средневековый зритель .....	29
Иконы и фольклор: что общего? .....	33
Иконографический «канон» — реальность или фантом .....	36
Постсоветский ренессанс: от прошлого к будущему .....	41

## Глава 2. Геометрия иконы

Перспектива: обратная, прямая и...? .....	46
Суммирование ракурсов .....	50
Круговой обзор .....	59
Суммирование и движение .....	62
Динамика: рассказ о действии .....	65
Правое и левое .....	74
Визуальные акценты: положение, освещение, размер .....	78
За стеной и под землей: внутреннее пространство .....	85

## Глава 3. Знаки

Дерево, горка, дом: маркеры пространства .....	100
Знаки святости: нимб, «слава», мандорла .....	103
«Антинимб»: хохлы и шапки .....	122
Вздыбленные vs растрепанные: волосы аскетов .....	132
Борода .....	134
Профиль и анфас .....	141
Жесты .....	145
Благословение и приказ .....	145
Молитва, предстояние, внимание .....	153
Скорбь и страх .....	155

Бегство и преследование.....	158
Триумф.....	159
Прикосновение к святому.....	160
Искушение и вдохновение.....	165
Умирание: смерть и метафора смерти.....	166
Публичные жесты.....	173
Атрибуты.....	175
Крылья святых.....	176
Голова и чаша: знаки мученичества.....	179
Атрибуты пророков: рассказ о будущем.....	184
Одежда.....	188
Книга и свиток.....	200
Ключ.....	203
Крест.....	205
Цвета.....	208

#### **Глава 4. Сюжеты и знаки: принципы чтения**

Распятие.....	214
Сшествие во ад.....	226
Битва новгородцев с суздальцами.....	238
Хвалите Господа с небес.....	245

#### **Глава 5. Курьезные мотивы**

Ослиная челюсть, мальчик с занозой и змей с женским лицом.....	255
Рождество Христово и старый пастух.....	265
Адская троица.....	276
Визуальные ошибки: нимбы демонов и грешников.....	281
Заключение.....	287
Сокращения.....	289
Библиография.....	290

## К читателю — о чем эта книга и зачем



Однажды в детстве я приехал с отцом во Владимир и впервые оказался в Успенском соборе XII в. Впечатлений от каменной резьбы или росписей я уже не вспомню. Но мне не забыть, как с изумлением я остановился перед стеной, на которой заметил краба. Диковинная морская тварь глядела на меня с плохо сохранившейся фрески. Это надолго осталось загадкой. И только когда я стал историком и занялся культурой Средних веков, я вспомнил о крабе и догадался, что он был частью композиции Страшного суда — сцены, где Море поднимает со дна утопленников, чтобы воскресшие люди предстали перед Христом.

Средневековое искусство полно загадок, которые могут удивить не только ребенка. Современные зрители не знают многих принципов, на которых основана иконопись, плохо ориентируются в ее мотивах и знаках. Даже образы, которые кажутся простыми, бывают наполнены смыслами, ускользающими от взгляда. Как тексты на (полу)забытом языке, изображения требуют расшифровки и истолкования.

Перед вами необычный «путеводитель» по русской иконографии. В отличие от большинства альбомов и книг, он посвящен не отдельным сюжетам и не известным шедеврам. Речь идет о том, что необходимо для их «прочтения». Главная цель книги — дать ключи, которые позволят ориентироваться в безбрежном мире икон и настенных росписей, понимая логику изображений и информацию, скрытую в деталях. Как будет видно, для этого совершенно недостаточен каталог-указатель икон, как бы подробно он ни был прокомментирован. Знать множество сюжетов и историю их развития важно, но такую информацию сегодня легко найти и в Интернете — для ознакомления, и в научной литературе — для изучения. Именно этому посвящены бесчисленные альбомы и интернет-ресурсы. И все же этого мало. Чтобы понимать иконографию, нужно ориентироваться не только в ее «словаре», но и в «грамматике». Чтобы верно читать все, о чем говорит икона, нужно разобраться в том, как она построена. Научиться замечать нюансы и особенности, которые делают неповторимым каждый образ.

Мы будем двигаться от мелких и незаметных элементов к более крупным и сложным. Рассмотрим геометрические принципы, которые позво-

ляют иконописцам рассказывать о пространстве и об изображенных предметах. Знаки — мельчайшие «кирпичики», из которых строится любой визуальный рассказ. (Как увидим, они насыщают изображение множеством смыслов, иногда совершенно неожиданных.) Поговорим о многих фигурах и мотивах, их особенностях и редких вариациях. Наконец, в конце рассмотрим курьезы и ошибки. Визуальные решения, которые породили легенды вокруг отдельных персонажей. Это позволит лучше понять, как живет, меняется и развивается язык русской иконографии.

В этой книге почти не идет речь о стилистике. Это важное ограничение. Стиль не только влияет на наше эстетическое восприятие образа — он позволяет определять школу, примерное время и место создания иконы. Но серьезный анализ стилистики — искусствоведческое поле. Оно слишком специфично для тех, кто не занят профессионально историей искусства. А попытки говорить о стиле в популярном ключе рожают поток эмоциональных характеристик («утонченный», «изысканный», «мрачный», «сияющий»...). Без отточенного на практике умения отличать нюансы красок, линий, форм все эти описания остаются «немыми» для читателя. Я не искусствовед и не буду вторгаться в чужое поле. Перед нами совсем другие задачи. Эта книга посвящена тому, как «читать» иконы. Другими словами, она посвящена иконографии — и, отчасти, антропологии искусства. Мы будем говорить только о тех художественных приемах, которые можно четко описать и которые нужны для понимания образа.

Сразу проясню, что такое иконография. Хотя в бытовом контексте это слово часто используют как синоним «искусства иконы» или, шире, «древнего искусства», на самом деле это любая художественная система, которая основана на устойчивых знаках, фигурах, моделях — то есть имеет свою «азбуку» (визуальные элементы) и «грамматику» (принципы их использования и сочетания). В этом плане иконография похожа на язык, а ее вариации — на диалекты. Иконографические системы можно увидеть в круглой скульптуре и барельефе, в комиксах, анимации или компьютерных играх. При этом чем реже зритель сталкивается с какой-то визуальной системой, тем больше ему нужно объяснять. Образы не считаются «сами собой», но требуют расшифровки.

Учитывая, что у всех нас разный опыт и разное знакомство с византийским и русским искусством, я постарался сделать системный рассказ, который бы затронул — глава за главой — все ключевые вопросы, без которых иконы нельзя понять. При этом не оставаясь на уровне ликбеза, что мало интересно и автору, и читателю, но в каждом разделе углубляясь в любопытные и редкие нюансы. Темы, о которых я буду говорить, не новы, но практически никогда они не рассматривались в единой системе и в доступном изложении.

Я надеюсь, что книга будет полезной и для тех, кто хочет познакомиться с русской иконой, зная о ней мало, и для тех, кто профессионально занимается визуальными исследованиями, культурной антропологией или фольклором. В каждой главе, о чем бы ни шла речь, я не ограничиваюсь известными фактами и банальными примерами, но говорю о том, что малоизвестно, редко привлекало внимание или вовсе не было описано. По мере рассказа мы будем двигаться от базовых вещей к более специфичным. Если первая глава посвящена общим вопросам, то в последних разговорах станет уже детальным, а фокус сместится на необычные сюжеты и редкие мотивы.

Завершая вступление, хочу выразить признательность коллегам Ольге Чумичевой и Михаилу Майзульсу, которые ознакомились с рукописью и дали мне ряд полезных советов. Особая благодарность — Александру Преображенскому, который взял на себя труд научного редактирования книги и провел его с максимальным вниманием и с академической тщательностью. Благодаря работе Александра многие нюансы удалось скорректировать, а книга обогатилась важными деталями и новейшими датировками целого ряда упоминаемых икон.

1	2	3	4	5
6				7
8				9
10				11
12				13
14	15	16	17	18



Классический вариант расположения клейм.



Вариации с вертикальным принципом чтения боковых сцен. Отдельные клейма оказываются выстроены в зеркальном порядке, справа налево.



В культурах, где письмо и чтение организованы слева направо, визуальные рассказы строятся по тому же принципу. Несмотря на ряд исключений, большинство визуальных историй следует читать слева направо и сверху вниз (в то время как мусульманские или еврейские изображения, вслед за текстами, разворачиваются справа налево).

Этот прием называется симультанным. Классический пример в иконографии — житийные иконы. Образ в среднике окаймляют клейма — сцены, в которых изображается жизнь святого, вплоть до посмертных чудес. Как правило, клейма рамкой окружают средник, но иногда их нет в верхней, нижней или в боковых частях иконы. В большинстве случаев их нужно читать, двигаясь слева направо, «строка за строкой», от верхнего левого к нижнему правому.

Иногда после первого, верхнего ряда боковые клейма располагаются в вертикальной последовательности, сперва левые, затем правые (то есть принцип «слева направо и сверху вниз» остается актуальным, но работает в несколько другом варианте). В редчайших случаях боковые клейма читаются справа налево. Иногда они располагаются и в более сложном порядке — но здесь можно предположить, что иконописец не менял сознательно порядок написания слева направо, а просто не четко следовал за текстом жития и изменял (или путал) последовательность отдельных изображаемых событий.

Сами клейма далеко не всегда отделяются четкими геометрическими бордюрами — визуальный рассказ может перетекать из сцены в сцену так, что одна фигура или один атрибут связывает два клейма.

В качестве примера рассмотрим икону мученика-змееборца Феодора Стратилата († 316), написанную в середине XVI в. Ее опоясывает 18 клейм, которые включают 20 последовательных мотивов.

Житийная икона Феодора Стратилата с клеймами, опоясывающими средник.

**Феодор Стратилат в житии. Сер. XVI в.**

Переславль-Залесский музей-заповедник, Инв. № ПЗМ-4031; ЖТ-220



Верхний ряд состоит из пяти клейм.

Первое включает две сцены. Слева Феодор спит в поле (он отправился на борьбу со змеем, но, не найдя его, лег отдохнуть), и его будит старая женщина-христианка Евсевия. Правее он едет на коне — эта сцена оказывается связующей для первого и второго клейма.

Второе клеймо — победа над змеем. Третье — сцена в Гераклее, где Феодор был назначен стратилатом (военачальником). К нему являются послы Лициния — император узнал, что Феодор обращает людей в христианство, и приказал явиться к нему, чтобы восславить римских богов (вместо этого Феодор позвал Лициния в Гераклею, якобы для того, чтобы расправиться с христианами и восстановить почитание богов римского пантеона). Четвертое клеймо — в ожидании приезда императора и казни Феодор узрел Христа: небесное видение лежащему святому обозначено в виде полукруга, окаймленного облаками, в верхней части сцены. Пятое клеймо — Лициний (коронованная фигура) обнимает и приветствует Феодора поцелуем в окружении воинов и горожан.

Шестое клеймо — император вручает военачальнику статуи богов, чтобы организовать торжества в городе (в руках Лициния — маленькие нагие фигуры золотого и серебряного цвета). Седьмое клеймо включает две сцены: слева Феодор заносит молот над идолами, поставив их на наковальню, справа раздает золотые ноги, руки и головы нуждающимся людям. Сами идолы тоже показаны в динамике: две фигуры стоят на наковальне, чуть ниже золотой идол прыгает вниз, демонстрируя поражение и падение, а под ногами святого лежат уже раздробленные «кумиры». Уничтожение статуй оказывается настолько же значимой сценой, как победа над драконом — эти мотивы иконописец развернул в динамике.

Восьмое клеймо — обличение Феодора: его обман раскрыт, он отказывается приносить жертвы богам и осужден на пытки. Девятое клеймо — избиение, десятое — мучение железными «кошками» и огнем у столба, одиннадцатое — заключение в темницу, двенадцатое — распятие. На тринадцатом ангел исцеляет мученика. Остается последний, нижний ряд.

14-е клеймо — Феодора нашли невредимым у креста, и центурионы (сотники) императора, увидев чудо, обратились в христианство. 15-е — бунт, поднятый в городе: Феодор удерживает своих сторонников от убийства





Троица  
Кон. XV — нач. XVI вв.  
Новгородский музей, Инв. № 35367



нетрудно найти фрагменты, которые выстроят другие символические связи между этими образами и ипостасями Троицы. Трактовки могли различаться в разные века и в разных регионах. При этом другие роли этих фигур вполне ясны. Дуб означал дубраву Мамвре у Иордана, рядом с которой жили Авраам и Сарра, дом — жилище Авраама, а гора — ландшафт, землю. Одновременно сочетание этих фигур давало емкую картину мироздания: земля, растительность и рукотворные жилища. На иконах Троицы лаконично показан мир как таковой (за исключением водной стихии).

## Знаки святости: нимб, «слава», мандорла

Нимб — самый частый и важный знак христианского искусства. Это главный маркер святости. Как и многие другие элементы, фигуры, мотивы, нимб был не изобретен, а заимствован христианами мастерами. В разных традициях, от Египта до Индии (включая искусство парфянского, сирийского, иранского...), солнечный диск венчал головы многих божеств. Округлое сияние или лучи, вписанные в круг над головой персонажа, маркировали божественный статус, стихии огня и света. Эта визуальная традиция в эпоху эллинизма перешла к грекам, затем к римлянам. Ее использовали христиане (окончательно цвета и формы нимба сложились в VI–VII вв.), а позднее и мусульмане. Там, где региональная исламская традиция допускала изображения людей, к примеру в персидском искусстве,



Нимбы в исламском искусстве. Мухаммед проповедует ученикам.

Миниатюра. XIII в.

Пламя как знак святости. Молитва пророка Мухаммеда у Каабы в Мекке.

Миниатюра. XII в.



Гелиос, бог солнца, на краснофигурном кратере из Аттики.

V в. до н. э.

Британский музей

Стоящий Будда. Индийская скульптура

I–II вв. н. э.

Токийский национальный музей



# Сюжеты и знаки: принципы чтения

**В**

этой главе мы немного сменим ракурс. Теперь речь пойдет о нескольких сюжетах. Чтобы лучше понять, как работают знаки и как они помогают «читать» икону, нужно посмотреть на композиции, в которых они появляются. Мы поговорим о необычных приемах, деталях и «скрытых рассказах».

Я остановлюсь на четырех примерах. Это евангельская сцена Распятия Христова; праздничный, пасхальный образ «Сошествие во ад»; история чуда, произошедшего в Новгороде в 1170 г., — «Битва новгородцев с суздальцами»; наконец, композиция, основанная на тексте псалма, — «Хвалите Господа с небес».

## Распятие

Казнь на Голгофе — одна из ключевых сцен христианского искусства. Самый лаконичный ее вариант — распятого Христа, Голгофу в виде небольшой горки — изображали на крестах, от маленьких нательных до крупных, церковных или поклонных. Но на иконах и фресках, как правило, разворачивали более сложные композиции.

Распятию предстоят свидетели казни. В минимальном варианте это Иоанн Богослов и Дева Мария. Часто кроме них изображали скорбящих жен и уверовавшего сотника Лонгина. В самых подробных композициях возникали разбойники, распятые справа и слева от Спасителя, воины, один из которых протягивает Христу губку с уксусом, а второй пронзает его ребро, и другие сцены, связанные с казнью и будущим Воскресением. Под крестом на земле иногда писали стражников, которые разыгрывают между собой хитон Иисуса: «Распявшие же Его делили одежды Его, бросая жребий»<sup>1</sup>.

Что касается разбойников, то в ранней христианской живописи благородный, распятый по правую руку от Христа, оказывался безбородым, в отличие от нераскаявшегося, бородатого. Это логично, учитывая, что

1

Мф. 27:35, Мк. 15:24, Лк. 23:34, Ин. 19:23–24. Это стало одним из исполнившихся ветхозаветных пророчеств: «делят ризы мои между собою и об одежде моей бросают жребий» (Пс. 21:19).



Распятие: Мария и Иоанн замерли в молении, левая рука Богородицы прижата к щеке в позе скорби.

Распятие. Ок. 1341

Новгородский музей, Инв. № 3079

в культуре и в искусстве античного Рима длинные волосы и растительность на лице были признаками варваров или бедняков, но не благородных граждан (хотя некоторые императоры воскрешали моду на ношение бороды, ориентируясь на греческую традицию). Позже, в Средние века, брадобритие распространилось в Европе, как среди аристократии, так и среди католического духовенства.

Неудивительно, что благородный разбойник на многих европейских полотнах сохранял свой благородный выбритый облик, а нераскаявшийся (он часто демонстрировал знаки греха — отворачивался от Спасителя, застыл в уродливой позе) носил бороду.

Но в православном мире символика прически оказалась противоположной. Здесь возобладала восточная практика отращивания волос. В Ветхом Завете запрет «портить край бороды» перечислен в одном ряду с запретом на гадания и татуировки (Лев. 19:26–28). Византийские священники отпускали бороду, уподобляясь Христу, и в XI в., в эпоху раскола Церкви, уже резко обвиняли католиков в нарушении ветхозаветной нормы. В Московской Руси за брадобритие стали грозить анафемой, а Стоглавый собор 1551 г. запретил отпевать мужчин, которые выбривали свои лица<sup>2</sup>. В результате разбойники в православном искусстве поменялись прическами: благородный чаще всего оказывался бородатым, как благочестивый муж, а нераскаявшийся нередко был бритым, что визуально превращало его в юношу.

Сцена Распятия на русских иконах и фресках включала целый ряд интересных фигур и знаков. Благодаря им композиция превращалась в подробный рассказ как о моменте казни, так и о его важнейших следствиях.

Замечательный мотив, известный в Византии с XIII в., появился на некоторых русских изображениях в XV в. Справа (зрительское лево) к распятому Христу подлетает женская фигура в красных одеждах — Церковь, Новый Завет. Слева отлетает другая фигура — она символизирует Ветхий Завет, Синагогу (интересно, что Дионисий, написавший такую икону

2

В начале XVIII в., когда император Петр I приказал подданным стричь бороды и одеваться в европейское платье, Церкви пришлось объяснять пастве, что государство не принуждает подданных к смертному греху, а запрет на брадобритие был не каноничным. В полемическом трактате «Розыск о раскольнической брянской вере...» митрополит Димитрий Ростовский посвятил две главы бороде и усам. Он утверждал, что в Библии носить бороды было предписано только священникам; что апостольские правила были некогда искажены ересями, а изначально не включали эту норму; что Никита Студийский, под именем которого на Руси было известно одно из осуждений брадобрития, не причтен к лику святых; что Стоглавый собор принял абсурдную норму, увязав судьбу бессмертной души человека с растительностью на его лице; что папа Петр Гугнивый, от которого, по свидетельству полемического «Прения Панагнота с Азимитом», «ересь брадобрития» распространилась на Западе, не числится среди пап и, следовательно, никогда не существовал, и т. п. (Димитрий Ростовский 1748, с. 257–302).

## Глава 5

# Курьезные мотивы

**В**

последней главе нас ждет разговор о необычных и курьезных мотивах. Появляясь на иконах или фресках, они зачастую обрастали фантастическими объяснениями. Многие легенды активно распространяются и сегодня — они кочуют в рассказах экскурсоводов и иконописцев, в научно-популярных, а иногда и в научных текстах. Иконография порождает фольклор. Это не просто досадные ошибки, это интересные культурные сценарии. Мы посмотрим, как рождались такие объяснения, как они изменялись и почему оказались популярными.

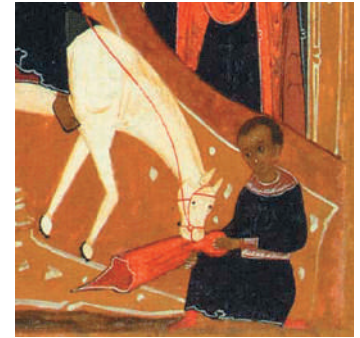
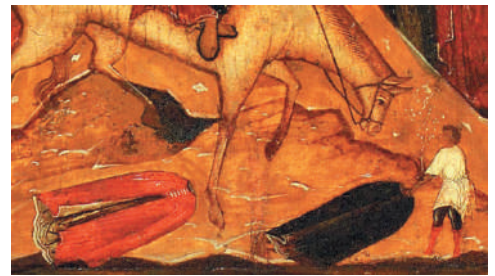
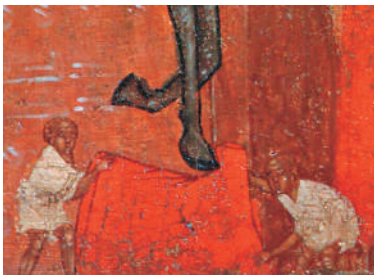
Первый сюжет этой главы связан с образами полузмеи-полуженщины и с легендой о том, как дьявол в Эдеме искусил Еву. Но прежде я хочу рассказать об ослиной челюсти и о занозах.

### Ослиная челюсть, мальчик с занозой и змей с женским лицом

В средневековом искусстве встречаются фигуры и мотивы, которые легко могут вызвать недоумение у современного зрителя. О некоторых примерах мы уже поговорили в прошлой главе — но это были простые случаи. Чтобы понять, что означает темный или светлый овал в композициях Вознесения Христова (камень-следовик) или отпечаток ноги на иконах Преображения (сандалия апостола), достаточно просмотреть серию икон и найти примеры, где эти детали прорисованы четко и ясно. В других случаях это не поможет. Если на Руси мотив был заимствован уже в сложившемся виде, нужно искать его истоки.

Из античного искусства в византийскую и русскую иконографию проникли небольшие бытовые образы. Один из них не был связан ни со Священным Писанием (хотя его, разумеется, интерпретировали в христианском контексте), ни с сюжетом, в котором он оказался. Это мальчик, рассматривающий свою ступню.

На иконах Входа Господня в Иерусалим изображали не только Христа на ослике и идущих позади апостолов, но и горожан, встречающих Царя



Одежды и ветви под ногами осла.

**Вход в Иерусалим**  
(фрагменты икон).  
Втор. пол. XV в.

Владими́ро-Сузда́льский музей, Инв. № В-9721

**Втор. четв. XVI в.**

Псковский музей,  
Инв. № 1618

**1640-е гг.**

Ярославский музей-заповедник, Инв. № ЯМЗ 41693,  
ИК 568

**Втор. пол. XVI в.**

Архангельский музей  
изобразительных искусств,  
Инв. № 1689-држ

**1670-е гг.**

Ярославский художественный музей, Инв. № И-814

**Сер. XVII в.**

Ярославский художественный музей, Инв. № И-1531;  
КП-797

Славы. Они кладут под ноги осла пальмовые ветви и одежды, приветствуя Христа как правителя и триумфатора и ожидая, что он избавит Иудею от римского владычества: «Множество же народа постилали свои одежды по дороге, а другие резали ветви с деревьев и постилали по дороге» (Мф. 21:8). В руках людей и на земле русские мастера писали либо зеленые ветки, либо вербу (северный аналог пальмовых ветвей, который дал русское название праздника — «Вербное воскресенье» вместо «Пальмового»), либо и то и другое. Что касается одежд, их на иконах и фресках постилают дети — маленькие фигурки с рубашками, плащами, кафтанами в руках в нижней части композиции.

Вход в Иерусалим не только изображали, но и разыгрывали в виде ритуального театрализованного действия — и в Византии, и в Европе. На Руси «шествие на осляти» распространилось с XV в., сперва в Новгороде, а затем в Москве. Архиепископы новгородские, позднее московские митрополиты, а после 1589 г. патриархи ехали на лошади, ряженной ослем (иногда, возможно, и на осле — экзотическом звере в русских землях). При этом осла вели люди, воплощавшие земную власть: в Новгороде князья-наместники, в Москве цари. По описанию анонимного английского автора, члена посольства 1558 г., в московском шествии участвовали сотни человек, в основном от духовенства и аристократии: «...за ними шествовали царь и митрополит таким образом: выступает лошадь, покрытая до копыт белым холстом, уши у ней покровом удлинены наподобие ослиных. На этой лошади сидит митрополит, сбоку, как ездят верхом женщины... /в той же позиции, как изображается Христос в иконографии Входа в Иерусалим — Д.А./. Человек 30 расстилают свои платья перед лошадью, и как



Мальчик стягивает через голову одежду, пока его друг постилает свою рубашку на землю.

Вход в Иерусалим (фрагмент иконы). Ок. 1341  
Новгородский музей, Инв. № 3079

только она пройдет по ним, поднимают платья, забегают вперед и снова расстилают их, так что лошадь постоянно идет по одеждам»<sup>1</sup>.

В греческой, а затем и в русской иконографии эта евангельская сцена включала популярный мотив античного происхождения: дети снимают рубашки через голову. Мотив кочевал в средневековом искусстве Запада и Востока: фигуры, замершие в такой динамичной позе — подняв руки и стягивая одежду — можно встретить на множестве изображений. На Руси они изредка появлялись на иконах Входа в Иерусалим — малозаметное наследие греко-римского реализма.

Еще один античный мотив проник в иконографию без всякой связи с сюжетом. В III в. до н. э., в эпоху эллинизма, была создана статуя обнаженного юноши — положив ногу на ногу, он пытается вынуть занозу из ступни. Эту скульптуру увязывали с несколькими легендами — к примеру, о пастухе Марции, который бежал в Рим, чтобы предупредить о нашествии врагов, а затем умер от раны в ногу. Отсюда возникло одно из названий статуи, *Fidele*, «верный». Однако вероятно, что это была лишь жанровая бытовая сцена. И статую, и сам мотив чаще называют *Spinario*, «вытаскивающий занозу». Оригинальная скульптура до нас не дошла, но, как это часто бывает, сохранились ее римские копии, в том числе статуя, отлитая в бронзе в I в. до н. э.

На протяжении Средневековья бронзовая скульптура стояла в Риме и была доступна для обозрения как горожан, так и бесчисленных паломников святого города. Это породило христианские трактовки: занозу интерпретировали как грех, а мальчика как человека, стремящегося к спасению. Образ начали использовать в живописи и, в конечном счете, через Византию он пришел на Русь. Под ногами ослика в тех же сценах Входа Господня в Иерусалим иногда возникал не только ребенок, снимающий одежду, но и дети, разглядывающие ступню. При этом занозившийся мальчик может сидеть в позе скорби, приложив руку к щеке, а его товарищ — извлекать занозу.

1

Чтения 1884, № 4, с. 17.



Спинарио, мальчик, вытаскивающий занозу. Ок. 50 г. до н. э.