

*Руцинская И.И.*

## Сюжет о грехопадении в европейской живописи III-XIII веков: стратегии изображения «запретного плода»

**Аннотация:** В раннехристианском и средневековом искусстве Европы ветхозаветный сюжет о грехопадении – один из самых распространенных. Его иконография сложилась уже в III-IV вв. В устойчивой композиционной схеме не было второстепенных элементов. Каждая деталь была значимой частью, позволяющей адекватно толковать и визуализировать библейский текст. Тем удивительней отсутствие единого взгляда на идентификацию и характер изображения таких значимых деталей сюжета, как Дерево познания добра и зла и его «запретные плоды». В статье предлагается рассмотреть основные стратегии визуализации «запретного плода», широко используемые в европейской живописи III-XIII вв. Предложенная автором классификация включает три типа изображений: 1) отказ от визуальной фиксации плода (Дерево познания добра и зла изображается без каких-либо плодов, или они неразличимы, не опознаваемы); 2) попытка изобразить нечто предельно условное, не имеющее аналогов среди известных человечеству земных растений, то есть попытка найти визуальный эквивалент обобщенному библейскому определению «плод»; 3) идентификация «запретного плода» как одного из конкретных, существующих в реальности фруктов. Иконографический анализ широкого круга живописных источников, подкреплен привлечением апокрифических текстов, богословских трактатов, устных и письменных преданий. Несмотря на то, что в целом иконография сцены грехопадения сформировалась уже в раннехристианский период, единая стратегия изображения «запретного плода» на протяжении первых десяти веков существования европейского искусства так и не была выработана. Следуя за текстом Книги Бытия, опираясь на письменные толкования и комментарии, на апокрифы и устные предания, живопись предлагала основные варианты ответа на вопросы не только о внешнем виде и названии, но и о смысле и символике «запретного плода». Их можно рассматривать как отражение социокультурного контекста эпохи, системы представлений, взглядов и ценностей, имевших место в том или ином регионе Западной Европы, на том или ином историческом отрезке.

**Ключевые слова:** Книга Бытия, библейский сюжет, визуализация, стратегии изображения, грехопадение, запретный плод, Дерево познания, идентификация, европейская живопись, средневековое искусство.

**Review:** In the early Christian and medieval art of Europe the Old Testament's story of the Fall was one of the most famous. Its iconography developed already in the III-IVth centuries. The composition was fixed and excluded any inessential elements. Every small detail was important and allowed an adequate interpretation and visualization of the biblical text. That being said, the absence of a common view when identifying and depicting such important parts of the plot as the Tree of Knowledge of Good and Evil and its «forbidden fruit» seems odd. The author of the article analyzes basic depiction methods of the «forbidden fruit» that were widely used in European painting of the III-XIIIth centuries. The classification proposed by the author includes three types of images that can be characterized in the following way: 1) absence of a visual fixation on fruit (the Tree of Knowledge of Good and Evil is either portrayed without any fruit or the fruit is indistinguishable and unidentifiable); 2) attempt to depict something abstract, a fruit that does not exist or is unknown to mankind (that is to say – an attempt to find a visual equivalent of the biblical definition of fruit); 3) identification of the "forbidden fruit" with the fruit that exists in reality. The author supports her iconographic analysis of a wide range of paintings by appealing to apocryphal texts, theological treatises, spoken and written legends. Despite the fact that iconography of the Fall had been already developed in the early Christian period, the common method of depicting the 'forbidden fruit' was not developed throughout the first centuries of European art. Following the text of Genesis, Bible interpretations and commentaries and oral traditions, the art of that time offered the answers not only to the questions about the image or the name of the «forbidden fruit» but also about its meaning and symbolism. They can be interpreted as a reflection of the socio-cultural context of the era, belief systems and values of a particular region of Western Europe in a particular historical period.

**Keywords:** Visualization, depiction methods, the Fall, forbidden fruit, tree of knowledge, identification, European painting, biblical plot, genesis, medieval art.

«Библия – это книга, в которой все – в первый раз», – сказано в предисловии к работе известного израильского писателя Мэира Шалева, которая так и называется – «Впервые в Библии» [8, с. 3]. Автор предложил посмотреть на священный текст под необычным, но вполне правомерным ракурсом: выделить первый плач, первый смех, первую любовь, первое предательство...

Однако в книге М. Шалева ничего не сказано о еде, о первом свидетельстве принятия человеком пищи. А оно, это свидетельство, было раньше упоминаний о плаче, предательстве, любви. Слова «ела... и он ел» появляются буквально на начальных страницах Книги Бытия, вслед за описанием великих созидательных деяний всемогущего Творца. Этот «первый гастрономический сюжет» никак нельзя назвать незначительным или малоизвестным. Рассказ о том, как Адам и Ева в Эдемском саду вкусили плоды от Дерева познания добра и зла, входит в число самых важных и самых популярных библейских историй.

Естественно, для миллионов читателей Библии значим не сам процесс поедания плода. Важно символическое значение этого действия, расшифровке которого посвящены тысячи и тысячи страниц богословских текстов. Важны его результаты, поскольку за всю историю человечества ни один акт принятия пищи не имел столь катастрофических последствий, причем не только для тех, кто непосредственно вкусил плоды, но и для их бесчисленного потомства. Все, что происходило и до сих пор происходит в христианской истории, во многом предопределено этим событием.

С первых страниц Библии, с первых дней существования человека еда оказалась связанной с тяжким грехом, с нарушением божьей заповеди, сделанной в виде прямого и грозного запрета: «от дерева познания добра и зла не ешь от него, ибо в день, в который ты вкусишь от него, смертью умрешь» (Бытие. Гл. 2). Как замечают христианские авторы, выполнить данную заповедь не представляло труда, поскольку это было не предписание сделать что-то непосильное, а всего лишь запрет не делать чего-то. И запрет не был сопряжен со сложностями и лишениями – прародителей окружало множество иных деревьев со съедобными плодами, про которые сказано: «от всех деревьев ешьте». Плод Дерева познания добра и зла стал для первых людей непреодолимым (и непреодоленным) соблазном, сви-

детельством если не греховности, то уж точно несовершенства человеческой природы.

В свете сказанного неудивительно, что сугубо гастрономический вопрос – какую пищу вкусили Адам и Ева? – на протяжении многих веков выступает предметом непрекращающихся дискуссий. «Сенсационное сообщение» о том, что в Библии употребляется лишь слово «плод» и оно никак не конкретизируется, стало любимым трюизмом интернета и всевозможных «энциклопедий заблуждений».

Но эта тема привлекательна не только для масскульта. Сущность единожды испробованного прародителями плода, не могла не волновать христиан с первых веков распространения новой религии.

Нет никаких свидетельств того, что на Дереве познания добра и зла росли фрукты, известные человеку по другим видам садовых деревьев. Более того, вполне естественно предположить, что они должны были отличаться от всех остальных плодов Эдемского сада. Но в данном случае прямая логика далеко не всегда востребована. В ход религиозных размышлений вмешиваются различные параллели, связи и аллюзии, а также христианская потребность в тотальной символизации значимых предметов и событий. В итоге первый упомянутый в Библии плод наделяется самыми разными смыслами и значениями, обретает самые разные очертания.

Художники всегда нуждались в идентификации Дерева познания добра и зла не меньше, а быть может даже больше, чем богословы. Они должны были визуализировать плод, придать ему «оправданные» очертания. При этом отношение к тексту Библии как к богодухновенному, когда каждое слово, каждая буква наделялись глубинным смыслом и требовали от художника-интерпретатора предельной почтительности и осторожности, а также строгая каноничность религиозной живописи, призванной не допускать отступлений от этих смыслов, не позволяли оставить решение данного вопроса исключительно на усмотрение каждого отдельного художника. Казалось бы, неизбежно должны были возникнуть если не каноны, то общие ориентиры изображения. Приходится удивляться, что при подобных детерминантах христианская живопись на протяжении десяти веков своего существования так и не пришла к выработке не только единого и канонического, но даже более-менее согласованного взгляда на данный вопрос. В научных, околонучных и популяр-

ных тестах общего взгляда на характер плода не существует и поныне.

В условиях, когда Библия не давала ответа, а богословы не предлагали однозначных интерпретаций, были сформированы три основные стратегии изображения важнейшей детали ветхозаветной истории:

1. Следовать примеру библейского текста и «не называть», не показывать плод – «прятать» его в ветвях Дерева познания добра и зла.
2. Изобразить его максимально условно и схематично, лишив прямых сходств и ассоциаций с любым известным фруктом, то есть найти визуальный эквивалент обобщающему слову «плод».
3. Опираясь на другие библейские сюжеты, а также на апокрифы и богословские трактаты, определиться с идентификацией Дерева познания добра и зла и изобразить его плоды в виде конкретных земных фруктов.

Забегаая вперед, скажем, что в разные исторические периоды «лидируют» те или иные художественные стратегии. Однако единственной и общепринятой никогда не существовало.

*Стратегия «ухода от прямого ответа»*, по-видимому, возникла одной из первых. Во всяком случае, во многих христианских катакомбах, а также на стенах баптистерия в Дурра-Европос (самом древнем из известных нам христианских храмов) художники изображали Дерево познания добра и зла с предельной степенью обобщения, когда его плодов «не видно». Так, на фреске из катакомб святых Марцеллина и Петра (первая половина IV в.) представлена живописная крона дерева и в этой общей зелено-коричневой массе вообще неразличимы плоды. Они могут подразумеваться, но они именно «не видны». Эскизная, обобщенная манера исполнения, без четко выписанных деталей, легко позволяла не акцентировать на них внимание. Если же стилистика фресок была иной, и в ней доминировало линейное, а не живописное начало, то решение по поводу плода было еще более радикальным: его не «маскировали» – его вообще не изображали. Например, на неплохо сохранившихся фресках в катакомбах города Сопиана (IV в. Располагался на территории римской провинции Паннонии, ныне – город Печ, Венгрия.) отчетливо видно дерево с чрезвычайно удлиненными листьями, на котором

нет никаких фруктов. Достаточно было изобразить дерево с обвивающим его ствол змеем – и все визуальные отсылки к библейскому сюжету начинали «работать».



Рис.1. Катакомбы святых Марцеллина и Петра. Первая половина IV в.

Подобное решение влекло за собой еще одну композиционную особенность раннехристианских сцен грехопадения: отсутствие плода на дереве предопределяло и его отсутствие во рту у змея, в руках у Евы и Адама. Прародители либо обеими руками придерживают фиговые листья, либо кто-нибудь из них (причем Ева не чаще, чем Адам) протягивает руку по направлению к центру. Данный жест обращен не к змею, это не движение за плодом, это акт коммуникации по отношению к другому человеку, указующий жест в сторону дерева. При этом подчеркнуто демонстрируется открытая и пустая ладонь. Учитывая, что нагота прародителей уже прикрыта, данный жест скорее может быть интерпретирован как жест осознания совершенного греха.

В таком случае указанную группу изображений можно выделить из общего числа раннехристианских фресок на тему грехопадения как самую «логичную» и «последовательную» с точки зрения простой человеческой логики. В отличие от других композиционных схем, на которых Ева только тянется за плодом, однако нагота прародителей уже прикрыта, то есть и намерение совершить действие, и его последствие соединены воедино, здесь представлено не намерение съесть плод, а итог действия. Плоды съедены. Тела прикрыты. Грех совершен и осознан.

Момент искушения, соблазнения в данных композициях опущен, и нет необходимости изображать плод как символ и предмет соблазна. Достаточно указать на библейское дерево жестом, подтверждающим совершенное.

Данная стратегия изображения – грехопадение без запретного плода – распространенная в раннехристианскую эпоху, в последующие времена использовалась крайне редко. Следовательно, на протяжении многих веков Средневековья, Ренессанса и позже – в XVI–XVIII вв., при изображении библейского сюжета акцентировались иные аспекты, актуализировались иные смыслы. Забегая вперед, кратко скажем, что, например, средневековое искусство, тяготевшее к большей нарративности, к разложению события на последовательные фазы, не могло обойти вниманием момент искушения, момент принятия решения. Более того, рука, тянущаяся за запретным плодом, воплощала сложные размышления людей данной эпохи о сущности человеческой природы, о природе первородного греха и о его побудительных мотивах. Не менее важным был аспект, связанный с осуждением женщины, с перекладыванием вины за грехопадение на Еву, поэтому в средневековых композициях почти невозможно представить праматерь без запретного плода.

Вторая художественная стратегия изображения плода с Дерева познания, которую мы обозначили как *«отказ от фиксации сходства с любым известным человечеству фруктом»*, сложилась позже – в эпоху Средневековья, и ее существование не выходит за пределы данной эпохи.

Конечно, условность – общая черта средневековой живописи. Даже при изображении самых мелкомасштабных деталей не могло быть и речи о реалистичности, натуроподобии. Любой элемент выступал не столько носителем определенных физических свойств, сколько символом, отсылающим к иной реальности. Однако и среди предельно условных изображений можно выделить группу произведений, на которых Дерево познания добра и зла – его очертания, крона, листья – выглядят не просто условно, а почти фантастично. Их трудно соотнести с чем-либо известным из мира ботаники. Показательно, что подобные изображения не связаны с каким-либо одним географическим регионом, они встречаются в самых разных уголках Европы.

Яркие примеры подобной композиции – Кентерберийская псалтырь (Англия, 1147 г.), фрески часовни Пленкуро (Франция, XIII в.), фрески из собора города Сант-Садурни-До-Осорморт (Испания, XII в.), миниатюра из Староанглийского Шестикнижия. (XI–XII вв.) и другие.

Невиданные деревья шарообразных, грибообразных, шишкообразных форм, окрашенные в яркие цвета либо покрытые геометризированным орнаментом, присутствовали в европейской живописи на протяжении XI–XIII вв. При всей необычности подобных растений, художники подчеркивали их принадлежность именно к миру деревьев: деревянные стволы вполне узнаваемы, хотя могут быть как очень крепкими, так и более гибкими, размеры равны росту человека или немного превышают его (именно так маркировали деревья в средневековой живописи).

Изображения, действительно, воспринимаются отдельной группой. Поэтому возникает соблазн их идентифицировать, определить видовую принадлежность, опираясь на знакомые биологические формы. Так родилась одна из самых спорных теорий, согласно которой представленные на целом ряде европейских живописных работ средневекового периода плоды есть не что иное, как грибы, точнее *Amanita Muscaria*, или мухомор красный. Данную теорию обнародовал в 1970-м году известный британский ученый, исследователь рукописей Мертвого моря Джон Аллегро [10]. В научном сообществе она вызвала недоумения и разочарования («это единственная совершенно курьезная книга по истории христианства, написанная ученым», «как мог серьезный ученый позволить себе подобные высказывания» и т.д.). Большинство исследователей не рассматривали ее даже как повод для научной дискуссии. Однако спустя несколько десятилетий концепция Д.Аллегро была подхвачена его последователями Д. Ирвином [14], Д. Рашем [15] и другими. Привлекая новые источники, в том числе произведения искусства, они, вслед за Д.Аллегро доказывали, что грибы, которые, благодаря своим наркотическим свойствам, обожествлялись во многих древнейших культурах, позже стали объектом поклонения в иудаизме и христианстве. Дальше – больше: в основе иудео-христианских верований лежит галлюциногенный опыт, вызванный определенными растениями; Христос не был реальным человеком, это лишь закодированное название гриба; библейские сюжеты представляют собой зашифрованный способ передачи эзотерической информации «грибопоклонников»... Соответственно, многие фрески, витражи, миниатюры иллюминированных рукописей есть наглядное отражение «тайных знаний». Изображенное на них Дерево познания добра и зла – это также

мухомор, и, соответственно его плоды, которые вкушают прародители, не что иное, как *Muscaria Amanita*.

Правда, не понятно, почему таких визуальных фиксаций в истории европейской живописи оказалось удивительно мало. Так, в книге Д. Раша «Гриб в христианском искусстве», где скрупулезно собраны «изображения грибов» в средневековом искусстве, их количество исчисляется вовсе не тысячами и сотнями, а в лучшем случае десятками. Не совсем понятно также, почему все они датируются XI–XIII веками. Казалось бы, наибольшее количество подобных свидетельств должно относиться к раннехристианскому периоду, когда складывался культ, ритуалы и способы визуализации «тайной информации».



Рис. 2. Фрески часовни Пленкуро. Франция, XIII в.

Кроме того, на «грибообразном дереве» растут вовсе не грибы! На двух фресках, которые авторами «грибной концепции» трактуются как самые бесспорные, самые убедительные ее подтверждения (фреска в часовне Пленкуро, Франция, 1291 г. и фреска из собора в Сант-Садурни-До-Осорморт, Испания, XII в.), змей протягивает или Адам с Евой вкушают плоды, которые по своим очертаниям не имеют ничего общего с *Muscaria Amanita*. Отчетливо видны их правильные круглые формы. Зачем рисовать несуществующее в природе дерево-гриб, чтобы, стоящие под ним прародители вкушали не его плоды? Рассуждения о значимости галлюциногенного эффекта поглощаемых плодов утрачивают всяческое основание, коль скоро Адам и Ева едят нечто никак не относящееся к мухоморам.

Помимо двух указанных фресок, на которых очертания дерева, действительно, напоминают грибообразную форму, остальные изображения, включенные в книгу Д. Раша, имеют шаровидные или овальные кроны. Ц.Г. Нессельштраус описывает их следующим образом: «купы листвы похожи на огромные плоды и покрыты узором из распластанных листочков» [5, с. 211]. Их причисление к разряду *Muscaria Amanita* выглядит явной натяжкой.



Рис. 3. Фреска из ставкирки. к. XIII в. Норвегия, Осло, Музей истории культуры.

Реакция искусствоведов, недоумевающих по поводу высказанных умозаключений, не была оформлена в виде научных монографий или даже статей. Лишь фразы из их переписки, пересказы устных бесед, ссылки на мнения, встречающиеся в работах ученых – биологов, ботаников. Так, специалист по мухоморам Гордон Уоссон, один из соавторов книги «Дорога в Элевсин» [16], ссылаясь на высказывания известного историка искусства, Эрвина Панофского, писал, что на фреске из Пленкуро изображен не мухомор, а пиния, итальянская сосна. Правда, данное утверждение тоже вызывает ряд вопросов: почему в сцене грехопадения Дерево познания должно быть представлено в виде пинии? Но Э.Панофский прежде всего хотел подчеркнуть предельно условный характер изображений, указать на то, что сходство с грибами – не намеренная цель автора, а случайно возникающая ассоциация зрителя.

Не стоило бы подробно останавливаться на «грибной теории», тем более, что в российском научном сообществе она не дискутируется, если бы не чрезвычайно широкий интерес к ней в зарубежной науке. Сборники, статьи, монографии в ее развитие в последние годы появляются «как грибы».

Если же идти не от концепций, а от конкретных изображений, то, прежде всего, очевиден

тот факт, что во всех фресках данной группы изображено дерево. Это, казалось бы, самоочевидное утверждение (что еще может быть изображено в сцене, иллюстрирующей текст Книги Бытия?) требует особой артикуляции. Изобретенное вышеназванными авторами выражение «грибообразное дерево» можно воспринять как адекватное, только если иметь в виду форму кроны. Однако у Д. Аллегро и его последователей речь идет не столько внешних очертаниях изображенного растения, сколько о его составе, свойствах, о его воздействии на психику человека. При этом «грибообразных деревьев», имеющих форму и галлюциногенные свойства *Muscaria Amanita*, в природе не существует. Речь идет о вымышленном, сочиненном растении. И вот здесь мы с авторами полностью согласны. Художники придумывали это дерево, стремясь уйти от любых ассоциаций, избежать любого сходства со знакомым человечеству садовым видом. Казалось бы, им это вполне удалось: как можно классифицировать шарообразные и грибообразные деревья? Однако появился Д. Аллегро с последователями и, вместо того, чтобы признать это целеполагание, связал данные изображения с неким, хоть и несуществующим в природе, но конкретным деревом-мухомором, тем самым классифицировав грехопадение Адама и Евы как поедание галлюциногенных веществ.

Если отбросить предложенный конспирологический подход и увидеть за грибообразными, шарообразными формами желание изобразить нечто предельно условное, уникальное, не произрастающее на земле, становится очевидным: выделяя подобным образом Дерево познания добра и зла из всей совокупности известных человечеству растений, художники стремились не «зашифровать» некую эзотерическую информацию, а всего лишь предельно точно следовать тексту Библии. Цель чрезвычайно органичная для средневекового сознания. Стратегия имеющая полное право на существование.

И, наконец, третья – наиболее распространенная стратегия изображения Дерева познания добра и зла – *соотнесение его с конкретным фруктовым деревом*. Список претендентов на эту роль внушительный: яблони, фиги, гранаты, виноград, этроги (вид цитрусовых), даже оливы. В данном списке есть свои явные фавориты. Это, конечно же, яблони и фиги. Все остальные фрукты встречаются значительно реже, а обращение к некоторым из них, как, например, оливам, выглядит, ско-

рее, исключением из правила, чем широко распространенной практикой.

Раньше всего в живописных трактовках сцены грехопадения стала фигурировать яблоня. Она часто встречается в катакомбной живописи III-IV вв., что свидетельствует о влиянии античной символики и иконографии. На протяжении нескольких столетий раннехристианское и позднеантичное искусство сосуществовали в едином времени и пространстве. Христианские авторы заимствовали из данного источника технику, стилистику, нередко и тематику росписей, встраивая все заимствования в новую художественно-идеологическую программу. Сформированная в пространстве античной мифологии символика отдельных растений, была прочно закреплена в сознании каждого жителя ойкумены. Она не могла не оказать влияния на идентификацию библейского плода у первых христиан.

Яблоко не просто чаще других встречается в мифологических сюжетах, его влияние на судьбы античных богов и людей весомо, значительно, порой даже судьбоносно. Достаточно вспомнить «яблоко раздора», ставшее причиной Троянской войны.

Исследователи считают, что при выработке композиционной схемы грехопадения христианские художники опирались на конкретные античные образцы. В первую очередь на широко распространенные изображения одиннадцатого подвига Геракла: похищение золотых яблок из сада Гесперид [12]. Данные композиции, как правило, включали дерево, которое обвивает дракон, самого Геракла, а порой и Гесперид.

Яркий пример композиционной и стилевой близости дают знаменитые катакомбы на Виа Латина (офиц. *Catacomba di Dino Compagni*), которые совмещали в едином пространстве языческие и христианские захоронения, языческие и христианские фресковые сюжеты. В кубикуле, расположенной недалеко от входной двери, представлено грехопадение Адама и Евы, а чуть подальше находится кубикула с изображением Геракла в саду Гесперид. Белый фон, фиксация действия на переднем плане, контрапостная постановка фигур, характер изображения дерева (высокий тонкий ствол и небольшая, живописная крона на уровне человеческих голов), полное сходство мифологического дракона Ладона и библейского змея – все наглядно демонстрирует, как старые изобразительные формы влетали в новые. И языческие, и христианские росписи в ката-

комбах Dino Comagni выполнены в короткий промежуток времени между 320–360 гг., то есть создавались практически параллельно, между ними нет временного зазора. Они балансируют на границе двух миров. Однако античная схема в сцене грехопадения уже полностью подчинена христианской сюжетике. Змей не охраняет яблоко, а, напротив, протягивает его Еве. Вместо свободной раскрепощенности обнаженного тела Геракла показана стыдливая прикрытость Адама и Евы. Яблоня Гесперид буквально на глазах превращается в Древо познания добра и зла.



Рис. 4. Геракл в саду Гесперид  
Рис. 5. Грехопадение

Что касается первого упоминания яблока в богословских текстах и философских трактатах, то, по-видимому, оно принадлежит Блаженному Августину. В труде «О граде Божьем» (начало V века) он утверждал: «Итак, дерево это не было дурное, но названо деревом добра и зла потому, что в нем, в том случае, если человек вкусит от него после получения запрета, заключалось будущее преступление заповеди, а в этом преступлении, путем претерпевания наказания, человек мог научиться, какое существует различие между благом послушания и злом непослушания. Вот почему и это дерево надо принимать не за иносказание, а за некоторое действительное дерево, которому дано название не от произраставшего на нем плода или яблока, а от того, что должно было случиться с вкусившим это яблоко вопреки запрету» [1].

Этот текст интересен еще в одном отношении. Автор говорит о правомерности идентификации библейского плода с любым земным растением, то есть, по сути, обосновывает художественную стратегию, которая станет самой популярной в последующие века. Дерево познания добра и зла не иносказательно, кон-

кретно, может быть причислено к любому известному виду, поскольку его название определяется не видовой принадлежностью, а последствиями поедания запрещенных плодов. Тем не менее, показательным, что Блаженный Августин, приводит только одно конкретное определение библейского плода – яблоко.

Наметившаяся в раннехристианскую эпоху тенденция к отождествлению Дерева познания с яблоней не стала господствовавшей, бесконкурентной. В средневековой иконографии фигурировали уже самые разные деревья.

Изображение винограда в качестве запретного плода представляется необоснованным, так как виноградную лозу никак нельзя назвать деревом. И, тем не менее, данный плод нередко появляется в средневековых композициях. Сложилась устойчивая формула изображения виноградной грозди – условная, порой доведенная до простой конусообразной формы, расчерченной внутри полукругиями (указание на отдельные виноградины), но все же легко узнаваемая. Яркими примерами могут служить миниатюры из Библии Мутье-Нраваль (Англия, ок. 840 г.) или иллюстрации из Псалтири Хантера (Англия, XII в.). Особенно часто виноград встречается в скульптуре – на капителях европейских соборов XII–XIII вв.



Рис. 6. Псалтирь Хантера. Англия, XII в.

Важнейшим основанием для подобной идентификации стал фрагмент из текста известного апокрифа «Откровение Варуха». Считается, что «Третий, (или Греческий) Варух» был создан в I или II в. по Р. Х. Немаловажно, что данный текст был включен в греческий перевод Ветхого Завета – Септуагинту, а, следовательно, был известен не только в иудейской среде, где, как предполагается, он был создан, но и в христианской.

В «Откровении» содержатся прямые и недвусмысленные указания, исходящие непосредственно от божьего посланника: «И сказал я: «Прошу тебя, покажи мне, какое древо прельстило Адама». И сказал ангел: «Это – виноградная лоза, которую насадил ангел Самаил, и на это разгневался Господь Бог. И проклял Он его и насаждение его, из-за чего и по какой причине не позволил Он Адаму прикоснуться к дереву. Восчувствовав же зависть, прельстил диавол Адама деревом этим» [6, с. 138].

Далее в тексте в ответ на резонный вопрос автора «Откровения» («Когда виноградная лоза стала причиной столького зла и проклята была Богом, и погубила Первозданного, как же теперь она повсюду растет?» [6, с. 139]) следует пророчество о грядущей «реабилитации» винограда: «Горечь ее обратится в сладость, и проклятие станет благословением, и рожденное от нее станет кровью Божией, и как через нее осужден был род человеческий, так вновь через Иисуса Христа Эммануила получают люди в ней высшее призвание и вход в рай» [6, с.140].

Одна из основополагающих христианских идей о Христе как «втором Адаме», о крови Христовой, которая пролилась во искупление первородного греха, заявлена в данном апокрифе в аллегорическом виде – через плод Дерева познания добра и зла. В дальнейшем подобный ход рассуждений будет наглядно визуализирован в европейской живописи. Например, при изображении Богородицы с младенцем Христом, который держит в руках плод, «прельстивший Адама». В качестве такового чаще будет представлено яблоко. Что же касается виноградной грозди в руках у Богородицы или младенца, то она также будет изображаться достаточно часто, особенно в ренессансную эпоху. Например, в картинах Ганса Бургкмайра «Мадонна с виноградом» (1510), Лукаса Кранаха Старшего «Мадонна в винограднике» (ок. 1520), Пьера Миньяра «Мадонна с гроздью винограда» (1640-е) и других. Однако виноград в европейской живописи, в сравнении с другими фруктами, более многозначен, объемён, имеет более широкое пространство символизации. Он не сводится к изображению «запретного плода». Новозаветные тексты актуализировали другие связи и аллегории: «Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой – виноградарь.» (Иоан.15:1), «Я есмь лоза, а вы ветви...». (Иоан.15:5). За данными фразами вновь скрыта неподдающаяся прямолинейному объяснению много-

значность. Их толкователи вновь и вновь говорят сложности вложенных смыслов: «Речь Христа о Себе как о виноградной лозе есть такая же аллегория, как и речь Его о Себе как двери во двор овечий и добром пастыре (Ин. 10:1-10). Подобные аллегории, имеющие своим содержанием идею развития Царства Божия на земле и изображающие это Царство под видом виноградника или виноградной лозы, встречаются и в Ветхом Завете (Ис. 5:1-7; Иер. 2:21; Иез. 15:1-6 и др.). Но очень вероятно, что Христос, предлагая ученикам такую аллегорию о виноградной лозе, имел в виду не только эти ветхозаветные параллели, но и только что закончившуюся Тайную Вечерю, на которой Он пил с учениками Своими вино и под видом вина же преподал им Свою собственную Кровь» [7].

За смыслами вскрываются смыслы, за аллегориями – новые аллегории. Канонические тексты Ветхого и Нового завета, апокрифы, толкования, сплетаясь и формируя сеть «перекрестных ссылок», создают чрезвычайно широкое поле значений. Поэтому виноград в христианской живописи значительно реже сводится просто к «запретному плоду» (в сравнении с тем же яблоком). Так, на стенах христианских катакомб виноградную лозу не включали в сцену грехопадения, однако она многократно присутствовала в других композициях – как один символов Христа и Царства Божия на земле.

В Средние века ее изображение также имеет свои особенности и детерминанты. Бразильский ученый, медиевист Иларио Франко Младший утверждает, что изображения винограда в сценах грехопадения особенно часто встречаются в Испании, нередко они во Франции, однако не существует ни одного примера подобной идентификации плода в Италии (данное исследование построено исключительно на материале трех романских регионов) [13, с. 56]. Очевидно, что климат, природа, растительный мир региона не имеют к данному решению никакого отношения: виноградная лоза появлялась в религиозной живописи столь далеких друг от друга стран, как Англия и Эфиопия.

По мнению И. Франко Младшего, подобные изображения есть плод иудейского влияния: «Возьмем пример город Жирона, где еврейское влияние неоспоримо. Мы знаем, что, по крайней мере, с 1160 года, здесь существовала «улица евреев», и что самая важная часть сокровищ собора, знаменитый гобелен



Творения, также, кажется, создан еврейским народом. Таким образом, весьма вероятно, что рельеф, изображающий первородный грех, датированный второй половиной двенадцатого века и расположенный в западной галерее собора, был вдохновлен еврейскими представлениями, циркулировавшими в регионе» [13, с. 54].

Автор не обосновывает и не объясняет данный факт. Однако с этим утверждением нельзя не согласиться. Если обратиться к раввинистической литературе, к мидрашам, можно увидеть, как много в них содержится прямых указаний на то, что Адам и Ева ели именно виноград (Берахот 40а, Берешит Рабба 15:7, 19,5, Псикта Раббати 42:1 и др.). Вполне естественно, что в тех регионах, где иудейская и христианская культура вступали в активный диалог, усиливалось их взаимопроникновение, в том числе, на уровне толкования конкретных библейских сюжетов. В XI–XIII вв. Испания была регионом, где контакты двух культур были особенно тесными и продолжительными.

Статья И. Франко Младшего, на которую мы ссылаемся, и которая является единственным на сегодняшний день исследованием по теме «запретный плод в искусстве», основана, как мы указывали, на материале трех регионов (Испания, Италия, Франция) и ограничена хронологическими рамками XI–XII вв. Она называется «Между инжиром и яблоком: запретный плод в романской иконографии» [13]. Название показательное, манифестирующее стремление сосредоточиться на изображении двух наиболее часто встречающихся в романской иконографии плодов. Автор предложил свою концепцию, объясняющую выбор того или иного фрукта средневековыми художниками и их заказчиками. С точки зрения И. Франко, оно во многом было обусловлено известными в XII веке связями: яблоко символизировало сердце, фи́га (она же инжир) – печень. Оставим без комментариев данные высказывания. Они представляются, во-первых, далекими от реальности (не всегда и не все авторы рельефов, мозаик, фресок или витражей знали и принимали во внимание подобные связи), а во-вторых, избыточными. Ведь на протяжении многих веков важнейшей, первоочередной подсказкой для любого средневекового автора выступал библейский текст и его трактовки, основанные на богословских комментариях, апокрифах, писаниях. По точному выражению О.С. Воскобойникова «Библией не исчерпы-

вается средневековое сознание, но она может почти все в нем объяснить. Библию знали не все, зато многие: ученые и писатели, проповедники и отшельники – знали ее едва ли не наизусть... Удачно подобранная, пусть и вырванная из контекста, цитата могла в буквальном или метафорическом смысле описать любую жизненную ситуацию, философскую концепцию или чувство» [2, с.56].

Именно поэтому тот факт, что фи́га (она же смоковница, она же инжир) была третьим деревом, упомянутым в Библии, вслед за Деревом жизни и Деревом познания добра и зла, не мог быть обойден вниманием. Данное растение чаще других присутствовало в живописных визуализациях сцены грехопадения. Прежде всего в качестве материала для «опоясаний», которые сделали себе Адам и Ева, внезапно обнаружившие свою наготу. В отношении этого факта Библия предельно точна и конкретна: «и сшили смоковные листья, и сделали себе опоясания» (Бытие. Гл. 3).



Рис. 7–8. Мозаики Палатинской капеллы. Палермо, Сицилия, 1130–1166 гг.

Дальше вступают в силу две различные системы рассуждений. Согласно одной, инжир (будем использовать разные названия данно-

го растения) – это, действительно, третье дерево и нет никаких оснований отождествлять его с Деревом познания добра и зла. Согласно второй, Дерево и есть инжир. В первом случае в сцене грехопадения изображались два растения. Причем инжир мог появляться не только в виде хорошо узнаваемых (благодаря своим многолопастным очертаниям) листьев в руках у Адама и Евы, но и как отдельно стоящее дерево. Например, на стенах Палатинской капеллы (Палермо, Сицилия, 1130-1166 гг.) данный сюжет представлен в мозаичном цикле, состоящем из трех последовательно изображенных сцен: 1) Адам и Ева вкушают плоды с Дерева; 2) Бог обличает грех Адама и Евы; 3) Изгнание из рая. Важным элементом первого эпизода выступает дерево. И это дерево – яблоня. Хорошо видны не только круглые красные фрукты, но и мелкие, слегка удлинённые листья. Предельно четко изображены яблоки в руках у Адама и Евы. Прародители проявляют невиданную активность: кажется, что они вознамерились не просто «вкусить» запретные плоды, но и съесть их все до последнего. Следующий эпизод проходит уже в другой части Эдемского сада, на фоне иного пейзажа. Согрешившие прародители прикрывают свою наготу листьями, и точно такие же листья, а также множество плодов инжира видны на изображенном здесь дереве. Два эпизода, два разных дерева. С одного срывали плоды, листьями другого «опоясывались». Живописный рассказ, при всей его лаконичности, предельно точен, предельно последователен в движении за текстом Библии. Тот факт, что Адам и Ева сорвали листья со смоковницы, для создателей композиции не является доказательством того, что эта самая смоковница и есть Дерево познания добра и зла.

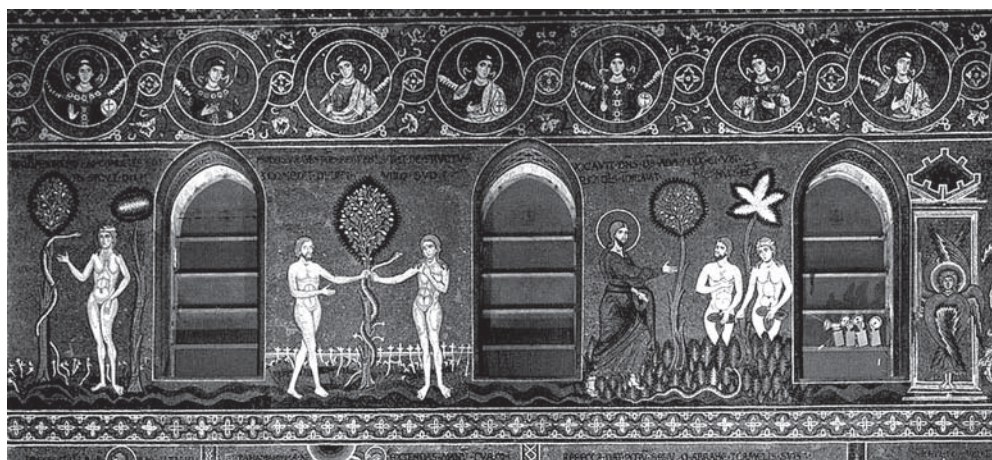


Рис. 9. Мозаики собора в Монреале. Сицилия, 1180-е гг.

Иной ход рассуждений визуализируют мозаики еще одного сицилийского храма – знаменитого собора в Монреале. Они созданы всего лишь на несколько десятилетий позже (закончены в 1190 г.). Стилистическая и композиционная близость двух сицилийских ансамблей давно привела исследователей к выводам о том, что над ними работала «сложившаяся на почве Сицилии местная школа мозаичистов во главе с греческими колонистами» [4, с. 117]. Однако при всем неоспоримом сходстве мозаик Палатинской капеллы и собора в Монреале, очевидны и их различия. В искусствоведческих исследованиях принято указывать прежде всего на различия стилистического характера. Но за те 30-40 лет, которые пролегли между двумя памятниками, изменились взгляды на отдельные вопросы, касающиеся толкования библейского текста.

Монреальские композиции более повествовательны, подробны, «разговорчивы», стремятся вместить больше деталей. Сюжет о грехопадении разделен не на три эпизода, как в Палермо, а на четыре. Введена сцена искушения Евы змеем. Вместо двух деревьев, данный цикл содержит целых пять. Причем, некоторые играют роль сугубо композиционную, декоративную: на них нет плодов, их кроны скорее напоминают цветы. Что же касается плодовых деревьев, то их очертания явно свидетельствуют о близости к изображению смоковницы из Палатинской капеллы: та же распластанность на плоскости, те же строго-геометрические формы крон, заполненные стилизованным рисунком из трехлопастных листьев и удлинённых плодов. Вот только яблоня на монреальских мозаиках уже не фигурирует. Ева в первой сцене, Адам с Евой – во второй вкушают (уже более сдержанно)

плоды смоковницы. Она и есть – Дерево познания добра и зла.

При этом создатели монреальских мозаик, также как их предшественники в Палермо, стремятся показать, что сюжет грехопадения разворачивается в разных частях

Эдемского сада и ему сопутствует разный пейзаж. И смоковницы – тоже разные. С одного

дерева – оно имеет овальную, вытянутую вверх форму кроны – срывают плоды Адам и Ева; за другим, слегка видоизмененным, но так, чтобы различия были очевидны (вместо овальной формы кроны изображена круглая), прародители, прикрываясь листьями, прячутся от избобличающего их Бога. Таким образом, есть смоковница – Дерево познания, и смоковница – простое растение из сада, с которого сорвали листья. Для создателей мозаики «соседство» двух деревьев в Книге Бытия не стало основанием их полного отождествления.

Мы подробнее остановились на данных изображениях, потому что они чрезвычайно наглядно демонстрируют, как при художественно-стилевой, территориальной и хронологической близости произведений, выполненных, по мнению исследователей, одной и той же артелью, их детали могут транслировать информацию о различиях в восприятии священного первоисточника, в трактовке его значимых символов.

Чем конкретно вызваны изменения взгляда на идентификацию «запретного плода» в Сицилии XII века сказать однозначно невозможно. Объясняя художественные различия двух мозаичных циклов, исследователи указывают на постепенное ослабление византийского влияния в искусстве региона («Доминирующие латинские надписи не оставляют сомнения, что наряду с греками в Монреале активно подвизались их сицилийские выученики, позволявшие себе довольно свободные отступления от греческих образцов» [4, с. 117–118]) на пробуждение «реалистического мировоззрения» [4, с. 118], на смену заказчиков (от Роджера II к Вильгельму II), на все более уверенное вхождение Сицилии в западноевропейское социокультурное пространство. Очевидно здесь же коренятся и различия в трактовках сюжета. Заметим, что они не исчерпываются только способом идентификации Дерева познания. Меняется взгляд на роль Евы. В монреальских мозаиках она становится «главной обвиняемой» в совершенном грехе.

В желании показать две разные смоковницы мозаики Монреале остаются уникальными. Как правило, именно упоминание этого конкретного вида дерева в Книге Бытия было основанием для его отождествления с Древом познания добра и зла, для признания того, что прародители срывали с него одного и плоды, и листья. Утверждению подобных взглядов также способствовали тексты широко распространенных апокрифов. В первую очередь псев-

доэпиграф «Жизнь Адама и Евы», дошедший до наших дней в нескольких версиях. Один из наиболее ранних вариантов – греческий (его второе название «Апокалипсис Моисея»). В нем от лица Евы дается более подробное описание истории грехопадения. Рассказывается, как после вкушения плодов «все листья других растений отвернулись от Адама и Евы, и только то дерево, с которого они съели плод, разрешило им дотронуться до себя. (Апокалипсис Моисея 20:4)». Схожие подробности встречаются и в мидрашах (Берешит Рабба 15:7).

В итоге на протяжении Средних веков инжир достаточно часто отождествлялся с «запретным плодом». Его изображения фигурировали в самых разных памятниках Западной Европы. Например, в Эмилианском кодексе (Сан-Мильянде-ла-Коголья, ок. 992 г.), в Маастрихтском Часослове. (Нидерланды, Льеж, первая четверть XIV в.), на фресках собора Санта Мария в г. Барбера-дель-Вальес (Каталония, Испания, XII в.), и других. Однако самый яростный «спор инжира с яблоком» (выражение И. Франко Младшего) разгорелся именно на территории Италии. Ни в какой другой западноевропейской стране фиговое дерево не изображалось столь же часто. Причем, речь идет, в том числе, о грандиозных мозаичных ансамблях: мозаики флорентийского баптистерия (XII в.), собора Сан-Марко в Венеции (XIII в.), мозаичные полы кафедрального собора Отранто (XII в.), кафедрального собора Трани (XII в.) и другие. Традиция изображать инжир в сцене грехопадения оказалась настолько устойчивой, что ее придерживались даже великие итальянские художники эпохи Высокого Возрождения, такие, как Рафаэль и Микеланджело.



Рис. 10. Мозаичный пол кафедрального собора Трани, Италия, XII в.

Мы не можем полностью согласиться с И. Франко Младшим, утверждающим, что инжир идентифицировался как запретный плод преимущественно в греко-иудейском мире, а в пространстве романской культуры в этом качестве выступало в основном яблоко [13, с.67]. Италия разрушает эту стройную концепцию, выбивается из общего ряда романских территорий. На первый взгляд, действительно, многие работы, в которых фигурировал инжир, созданы под влиянием и при непосредственном участии византийских мастеров: мозаики собора Сан-Марко в Венеции, упоминаемые нами сицилийские ансамбли и другие. Однако, например, в Палатинской капелле, где так сильно византийское влияние, «запретный плод» – это яблоко, а в созданных несколько десятилетий спустя мозаиках Монреале – инжир. Замена плода произошла вопреки тому, что византийское присутствие в сицилийском искусстве шло на убыль. Подобная динамика явно противоречит теории И. Франко. Также как противоречит ей факт чрезвычайно частого обращения к изображению смоковницы в итальянском искусстве. В данном случае важно не только деление на греко-иудейское и романское культурное пространство, важно наличие живой, непосредственной связи с античным наследием.

Инжир как символ и религиозный атрибут был хорошо известен на Аппенинском полуострове. В античной мифологии данный плод фигурировал не так часто, как яблоко, но все же достаточно активно. Традиционно он был связан с Вакхом (Дионисом) – богом вина и пьянства, с Приапом – богом плодородия и сексуального желания. То есть символизировал нечто предельно плотское. Подобное восприятие инжира продолжало сохраняться в средневековую эпоху. Некоторые христианские авторы также считали, что грехопадение имеет, в том числе, сексуальный аспект [11].

Конечно, схожие оттенки восприятия инжира распространены и в равнинистической литературе. Так, в известном мидраше, сразу же вслед за изложением сцены грехопадения, в которой фигурирует смоковница (единственная, не сбросившая листья), приводится притча: «Это похоже на то, как сын царя в царском дворце соблазнил служанку, был изгнан из дворца, и с тех пор ни одна из служанок не хотела уже общаться с ним, и только та самая, из-за которой всё и было, согласилась принять его». (Берешит Рабба 15:7). М.М. Капина подчеркивает, что в притче «грех Адама

ставится в параллель к сексуальному контакту» [3]. Однако нет никаких оснований считать, что изображение инжира в итальянской живописи и, соответственно, актуализация сексуального аспекта в сцене грехопадения есть результат исключительно иудейских влияний. Подобное восприятие данного плода, как мы видели, на Аппенинском полуострове имело свои собственные, идущие из глубины веков традиции. Учитывая тот факт, что на фоне других европейских регионов Италия более других сохраняла чувственное начало в культуре, никогда до конца не теряла связей с античностью, с ее полнокровным восприятием и принятием различных аспектов человеческого существования, следует говорить не столько о внешних влияниях, сколько о глубинных основаниях культуры.

«Запретный плод», вкушение которого принесло столь тяжелые последствия для человечества, не мог не обладать негативными коннотациями. Как видно, например, из текста приводимого нами выше апокрифа «Откровения Варуха», логика религиозных рассуждений была прямой, основанной на причинно-следственных связях, заданных текстом Библии: если конкретный фрукт отождествлялся с тем самым «запретным плодом», значит, он становился олицетворением греха. Его дальнейшее существование в мире вызывало недоумение: «Когда виноградная лоза стала причиной столького зла и проклята была Богом, и погубила Первозданного, как же теперь она повсюду растет?».

Однако, конечно же, логика «выбора плода» была обратной: если фрукт обладал негативными смыслами и коннотациями, был связан с какими-либо формами греха и порока, то он мог стать полноправным претендентом на звание «плода, соблазнившего Адама». У фрукта с «незапятнанной репутацией» было мало шансов занять это место. Плохая «репутация» была у винограда, у инжира. Не многим лучше – у граната и цитрона. За всеми ними, как правило, тянулся длинный, идущий из глубины веков, шлейф отрицательных ассоциаций, оценок, характеристик. Восприятие людей уже было подготовлено к наделянию конкретного плода страшной судьбоносной функцией. После того, как его идентифицировали в качестве «запретного плода», ему предъявляли новые «обвинения», находили новые «улики».

У яблока, подаренного Парисом Афродите, ставшего ее атрибутом, а также символом кра-

соты, любви и желания, у того самого яблока, которое было связано с началом кровопролитной Троянской войны, такой шлейф был. В Средние века к его восприятию были добавлены новые нюансы, но они обращались не к чувственному или зрительному восприятию, а к важным для средневекового сознания созвучиям и сближениям, к смыслам, вкладываемым в звучание и написание слов: «Традиционная ассоциация с яблоком происходит главным образом из-за схожести латинских слов «яблоко» – «mālum» – и «зло» – «malum». А может быть еще потому, что лат. «rōtum» («плод») перетерпело синекдоху и позже стало обозначать «яблоко» [9]. Подобные сближения были настолько важны, что позволяли даже колосья пшеницы включить в список возможных претендентов, хотя, казалось бы, что может быть дальше от грехов и пороков в жизненно-важном значении для человечества, чем пшеница? и что меньше всего похоже на дерево?

Выше мы говорили о том, что идентификация того или иного фрукта в качества «запретного плода» мало зависела от географического или климатического факторов. Однако, в отношении яблока, данные факторы, по-видимому, все же сыграли определенную роль, поскольку распределение его популярности шкалировалось по линии север-юг: на севере Европы этот фрукт был бесспорным лидером, но чем дальше на юг, тем больше у него было «конкурентов». В живописи Франции, Англии, Германии, и других стран, расположенных севернее Италии, Испании, Греции, ни инжир, ни виноград не могли соперничать с яблоком по «частотности упоминаний». Подобная климатическая зависимость может быть прослежена даже на территории одного региона. Так, если выйти за хронологические рамки данного исследования, можно увидеть, как в эпоху Возрождения (когда территориальная привязка живописных произведений более очевидна) в Риме Рафаэль и Микеланджело в сценах грехопадения изображали смоковницу, а в Венеции Тициан и Тинторетто – яблоню. Яблоко было самым обыденным, самым распространенным фруктом на европейской территории. Рядом с ним и инжир, и цитрон, и виноград, и гранат, были фруктами, имеющими узкий ареал распространения, фруктами, о которых часто знали только из текстов, только понаслышке. Узнаваемый, широко распространенный плод легче изобразить, нежели никогда не виданный,

или экзотичный. Тем не менее, фактор «непосредственного знакомства» с ним не был определяющим. Особенно в Средневековую эпоху, когда художники при работе обращались не к натуре, а к существующим образцам. Гораздо важнее был фактор распространения закрепленных за плодом смыслов и значений, созвучий и ассоциаций, богословских трактовок и комментариев.

Можно увидеть два подхода к изображению яблони и яблок в средневековой живописи. В первом случае крона Дерева познания была густо усыпана фруктами (Миниатюра. Джеймс ле Палмер. *Omne bonum*. 1360-1375. Британская библиотека, Лондон). Однако нередко в миниатюрах, и особенно в скульптуре, авторы шли не по пути наращивания количества плодов, а по пути гиперболизации их размера. (Миниатюра из Библии Холкхэм. (Holkham Bible Picture Book). 1327-1335гг. Британская библиотека, Лондон). Оба приема – способ привлечь внимание к «запретному плоду», подчеркнуть его значимую роль в сюжете.

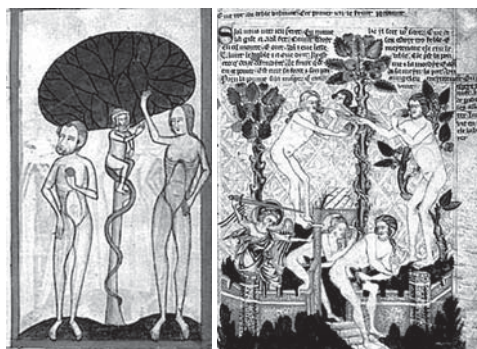


Рис. 11. Миниатюра. Джеймс ле Палмер. *Omne bonum*. 1360-1375.

Британская библиотека, Лондон.

Рис. 12. Миниатюра. Библия Холкхэм. (Holkham Bible Picture Book). 1327-1335гг.

Британская библиотека, Лондон.

Геометрия яблока, его почти идеальные круглые очертания не нуждались в дополнительных усилиях по упрощению, приведению к запоминающейся иероглифической форме. Малых размеров или больших, красное или золотое, правильных форм или почти небрежно очерченное, на дереве или в руках у прародителей, оно узнавалось с первого взгляда.

Яблоко, в сравнении с виноградом, не имело столь же разветвленной системы связей и ассоциаций в пространстве христианских символов. Система его значений – более узкая, апелляции к теме грехопадения – более

прямолинейные. Если в композиции «Мадона с младенцем» художник хотел акцентировать тему искупления первородного греха, показать Христа как «второго Адама», Богоматерь как «вторую Еву», то вложенное в руку одного из персонажей яблоко однозначно и предельно наглядно выполняло указывало на данный подтекст.

«Прямолинейная символика» плода была причиной того, что на протяжении последующих столетий, за пределами Средневековья, когда искусство заговорило языком узнаваемых форм, когда все более упрощались способы символизации, коды восприятия христианских сюжетов, яблоко в сознании европейцев постепенно вытеснило остальные плоды. Оно стало главным символом грехопадения и искупления.

Однако, как, надеюсь, нам удалось показать, на протяжении первых десяти веков существования христианской живописи такой выбор не был сделан. Все это время искусство

было формой напряженных размышлений, формой трактовок и интерпретаций важнейшего библейского сюжета. Следуя за текстом Книги Бытия, опираясь на письменные комментарии и устные предания, оно предлагало основные варианты ответа на вопросы не только о внешнем виде и названии, но и о смысле и символике «запретного плода». Он был органичной частью размышлений на важнейшие для христианина темы: об искушении, грехе, исполнении божественных заветов, наказании и искуплении. Не будет преувеличением сказать, что языком искусства, языком живописи были даны самые наглядные, самые доступные, самые адекватные ответы относительно предмета, имевшего столь непосредственное отношение к судьбе человечества. И сохранявшаяся вариативность этих ответов отражала различия в системе ценностей и смыслов европейского средневекового социума. Различия как региональные, так и исторические.

#### Библиография:

1. Блаженный Аврелий Августин. О книге Бытия // Блаженный Августин. Творения. (Библиотека отцов и учителей церкви). М., «Паломник». 1997. 831 с. URL: [http://azbyka.ru/otechnik/Avrelij\\_Avgustin/o-knige-bytija](http://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/o-knige-bytija) (дата обращения: 09.09.2016).
2. Воскобойников О.С. Свобода средневекового искусства (несколько методологических размышлений) // Новое литературное обозрение. 2009. № 5. С. 23-58.
3. Каспина М.М. Сюжеты об Адаме и Еве в свете исторической поэтики. На материале древней и средневековой еврейской и славянской книжности // Дисс. канд. филолог, наук. М., 2001. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/caspina4.htm> (дата обращения: 15.09.2016).
4. Лазарев В.Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. 329 с.
5. Нессельштраус Ц.Г. Искусство Западной Европы в Средние века. М-Л. Искусство, 1964. 390 с.
6. Откровение Варуха. // Апокрифические апокалипсисы. Пер., сост., вступ. статья: М.Г. Витковская, В.Е. Витковский. СПб.: Алетейя, 2000. 265 с.
7. Толковая Библия, или Комментарий на все книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета: Т. 1–12 / Под ред. А.П. Лопухина. СПб.: Печ. граф. ин-та Лукшевич, 1904–1913 URL: <http://www.bible.in.ua/under/Lop> (дата обращения: 19.09.2016).
8. Шалев, Меир. Впервые в Библии. М.: Текст, Книжники, 2010. 413 с.
9. Энциклопедия символики и геральдики. URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php> (дата обращения: 20.09.2016).
10. Allegro, John M. The Sacred Mushroom and the Cross: A Study of the Nature and Origins of Christianity Within the Fertility Cults of the Ancient Near East. London: Hodder and Stoughton, 1970. 416 p.
11. Brundage, James A. Law, sex, and Christian Society in Medieval Europe. Chicago: University of Chicago Press, 1987. 674 p.
12. Flores N. “Virgineum vultumhabens”: The Woman-Headed Serpent in Art and Literature from 1300 to 1700. IPhil.diss. Illinois 1988. 201 p.
13. Franco Júnior H. Entre la figue et la pomme : l’iconographie romane du fruit défendu // Revue de l’histoire des religions, 223-1/2006, p. 29-70.
14. Irvin J.R. The Holy Mushroom. Gnostic Media Research & Publishing, United States, 2009. 188 p.
15. Rush J. A. The Mushroom in Christian Art: The Identity of Jesus in the Development of Christianity. North Atlantic Books; Pap/DVD edition, 2011. 400 p.

16. Wasson, R. G., Ruck, C. A., Hofmann, A.. The Road to Eleusis: Unveiling the Secret of the Mysteries. New York: Harcourt, 1978. 192 p.

#### References (transliterated):

1. Blazhennyi Avrelij Avgustin. O knige Bytiya // Blazhennyi Avgustin. Tvoreniya. (Biblioteka ottsov i uchitelei tserkvi). M., «Palomnik». 1997. 831 c. URL: [http://azbyka.ru/otechnik/Avrelij\\_Avgustin/o-knige-bytija](http://azbyka.ru/otechnik/Avrelij_Avgustin/o-knige-bytija) (data obrashcheniya: 09.09.2016).
2. Voskoboinikov O.S. Svoboda srednevekovogo iskusstva (neskol'ko metodologicheskikh razmyshlenii) // Novoe literaturnoe obozrenie. 2009. № 5. S. 23-58.
3. Kaspina M.M. Syuzhety ob Adame i Eve v svete istoricheskoi poetiki. Na materiale drevnei i srednevekovoi evreiskoi i slavyanskoi knizhnosti // Diss. kand. filolog, nauk. M., 2001. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/caspina4.htm> (data obrashcheniya: 15.09.2016).
4. Lazarev V.N. Istoriya vizantiiskoi zhivopisi. M.: Iskusstvo, 1986. 329 s.
5. Nessel'shtraus Ts.G. Iskusstvo Zapadnoi Evropy v Srednie veka. M-L. Iskusstvo, 1964. 390 s.
6. Otkrovenie Varukha. // Apokrificheskie apokalipsisy. Per., sost., vstup. stat'ya: M.G. Vitkovskaya, V.E. Vitkovskii. SPb.: Aleteiya, 2000. 265 s.
7. Tolkovaya Bibliya, ili Kommentarii na vse knigi Svyashchennogo Pisaniya Vetkhogo i Novogo Zaveta: T. 1–12 / Pod red. A.P. Lopukhina. SPb.: Pech. graf. in-ta Lukshevich, 1904–1913 URL: <http://www.bible.in.ua/under/Lop> (data obrashcheniya: 19.09.2016).
8. Shalev, Meir. Vpervye v Biblii. M.: Tekst, Knizhniki, 2010. 413 s.
9. Allegro, John M. The Sacred Mushroom and the Cross: A Study of the Nature and Origins of Christianity Within the Fertility Cults of the Ancient Near East. London: Hodder and Stoughton, 1970. 416 p.
10. Brundage, James A. Law, sex, and Christian Society in Medieval Europe. Chicago: University of Chicago Press, 1987. 674 p.
11. Flores N. “Virgineum vultumhabens”: The Woman-Headed Serpent in Art and Literature from 1300 to 1700. IPhil.diss. Illinois 1988. 201 r.
12. Franco Júnior H. Entre la figue et la pomme : l'iconographie romane du fruit défendu // Revue de l'histoire des religions, 223-1/2006, p. 29-70.
13. Irvin J.R. The Holy Mushroom. Gnostic Media Research & Publishing, United States, 2009. 188 p.
14. Rush J. A. The Mushroom in Christian Art: The Identity of Jesus in the Development of Christianity. North Atlantic Books; Pap/DVD edition, 2011. 400 r.
15. Wasson, R. G., Ruck, C. A., Hofmann, A.. The Road to Eleusis: Unveiling the Secret of the Mysteries. New York: Harcourt, 1978. 192 p.