

Кишишина Оксана Анатольевна, кандидат искусствоведения доцент кафедры теории и истории искусства. Российский государственный гуманитарный университет. Россия, Москва, Миусская пл., 6. 125993. kifishinaoks@gmail.com; oxkifishina@gmail.com. ORCID: 0009-0002-4161-6859

Kifishina, Oxana Anatolievna, Ph. D. in History of Arts, associate professor. Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya sq., 125993 Moscow, Russian Federation. kifishinaoks@gmail.com; oxkifishina@gmail.com. ORCID: 0009-0002-4161-6859

«РУКА ВЛАДЫЧНЯ»: ЭВОЛЮЦИЯ ЖЕСТА В АНТИЧНОМ ДОГОВОРЕ (ОТ БЛАГОСЛОВЕНИЯ К РУКОПОЖАТИЮ)

'THE HAND OF OVERLORD': THE EVOLUTION OF GESTURE IN ANTIQUE AGREEMENT (FROM THE BLESSINGS TO HANDSHAKE)

Аннотация. Античная традиция включения в текст закона изображения божества, представленного с вытянутой вперед рукой, как бы осеняющего жестом сам принцип законности, — восходит к первообразам Древнего Востока. В шумеро-вавилонском искусстве можно проследить эволюцию образа инвеституры царя, которому вручает символы закона и власти сначала лунный бог Нанна, затем солнечный бог Уту-Шамаш. Здесь характерным мотивом становится «жест благословения» в виде воздетой десницы, согнутой в локте. На навершиях межевых столбов кудурру/нару — каменных документов касситской Вавилонии — специфические варианты «жеста благословения» раскрываются в контексте набора из символов-знаков в виде полумесяца Сина, диска Шамаша и звезды Иштар. Уже в классической Греции утвердилась собственная иконография «жеста благословения». Навершия аттических стел с декретами демонстрируют 2 типа изображений: в одном случае божества, представляющие договаривающиеся стороны, протягивают руки навстречу друг другу, а в другом — обмениваются рукопожатием. Именно «тип рукопожатия» был запечатлен и в краснофигурной вазописи позднеклассической Атики, а затем был подхвачен в орфических трагедиях вазописи Южной Италии.

Ключевые слова: жест благословения, поднятая правая рука, рукопожатие, кудурру, аттические декреты, красно-фигурные вазы, орфизм.

Abstract. The ancient tradition to include the image of deity with a hand extended forward in the text of a law goes back to the first preimages in the ancient East. The image evolution of the king's investiture with a symbol of justice and power provided by the enthroned Moon God Nannar and then by Utu-Shamash, is observed in the Sumerian-Babylonian art. Here the motive of 'gesture of blessing' in the form of a raised right hand with a bent elbow became characteristic. The specific variants of 'gesture of blessing' are exposed at the top of kudurru/ narû boundary steles (stone documents of Kassitian Babylonia) in the context of a set of characters-signs in the form of the crescent of Sin, the sun-disc of Shamash and the star of Ishtar. The local iconography of 'gesture of blessing' was established in Classical Greece. Two types of images are demonstrated at the top of attic steles with decrees. In one case, the deities representing the agreeing parties are stretching out their right hands towards each other. In another case, they are shaking hands. This 'type of handshake' was embodied in the red-figured vase painting in Late Classic Attica and then it was borrowed by the orphic treatments in the South Italian vase painting.

Keywords: gesture of blessing, raised right hand, handshake, kudurru, attic decrees, red-figured vases, Orphism.

«Рука Владычня» — это устойчивая метафора текста Ветхого завета «и была на Илии рука Господня...» (Третья Книга Царств 18, 116), благодаря церковным службам перешедшая из Византии (Manus Domini, Χείρ Κυρίου) в церковнославянский и средневековый русский языки. В первую очередь ее можно встретить в православных церковных стихах, посвященных апостолу и евангелисту Луке, первому иконописцу и покровителю иконописи, согласно церковному преданию, — «Знанием обогатився горнейшим от руки Владычня...» (Канон св. ап. Луке. Икос), «Радуйся, яко рукою Владычнею вышним ведением обогащен бысть...» (Акафист св. ап. Луке. Икос 8). Возможно, отсюда уже как профанный оборот речи метафора была заимствована русскими средневековыми Судебниками, — сравним, фрагмент из новгородской судебной грамоты XV в. «О суде и о закладе на наездники и на грабещики», 37: «А не скажет кто того человека у себя по крестному целованию да и руку даст, что там ему не быть...». Скорее всего, отсюда идут и такие слова из судебной практики как «на поруки», «поручиться». Сразу же отметим, что эта метафора относится к важнейшим образам общечеловеческой культуры и имеет очень глубокие корни, которые зафиксированы античным искусством благодаря художественно оформленным каменным плитам с

текстами законов — памятниками, довольно редко привлекаемыми искусствоведами и известными в довольно узком кругу.

Между тем следует обратить внимание на античную традицию включения в тексты законов изображения божества, обычно представленного с вытянутой вперед рукой, как бы осеняющего жестом сам принцип законности. Эта традиция, утвержденная в Элладе образом Аполлона с западного фронтона храма Зевса в Олимпии, благословляющего вытянутой десницей лапифов на избивание кентавров, продолжает сложившуюся к концу бронзового века древневосточную иконографию. Именно на Востоке в незапамятные времена складывается целый ряд типов культовых жестов с воздетой правой рукой, сохранившихся вплоть до римского времени.

В современной научной литературе этот вопрос начал затрагиваться в контексте восточного влияния на позднеантичную образность Римской империи. Хотя точные пути эволюции схемы и иконографический канон пока еще не выявлены, все-таки к настоящему времени ряд исследователей (Л. Давен, Р. Розенталь-Хегинботтом и др.) обозначили устойчивые принципы «жеста благословения» для греко-римского Востока.

К ведущим типам «жеста благословения» относятся следующие варианты:



Илл. 1. Сцена инвеституры шумерского царя. - Стела Шамаша к. III тыс. до н.э. Париж, Лувр; <https://www.worldhistory.org/image/6312/utu-shamash/>

— восседающее божество с десницей, согнутой в локте и воздетой на высоту головы или лица;

— восседающее божество с поднятой к передней части груди правой рукой, развернутой ладонью к телу;

— восседающее божество с вытянутой вперед одной или двумя руками, согнутыми в локте, в случае поднятых обеих рук возможны варианты разворота ладоней;

— фигура (божество, адорант, жрец) стоит фронтально с воздетой рукой, согнутой в локте, причем рука может быть трактована как сбоку, так и развернута ладонью к зрителю, — «ритуальный жест древних семитов», по мнению некоторых ученых.

Несомненна глубокая укорененность этих схем. Уже в шумеро-вавилонской традиции можно проследить наличие этого жеста на примере образов из сцены инвеституры царя, которому божество вручает символы закона и власти. Так, сцена инвеституры неоднократно повторяется на рельефах позднешумерской стелы Ур-Намму конца III тыс. до н.э. (Багдад, Иракский музей). На характерном фрагменте этой стелы представлено, как лунный бог Нанна с длинной бородой и в высокой тиаре восседает на троне, в его левой руке — посох, в правой — свернутая кольцом мерная веревка, ее он протягивает

стоящему перед ним царю, который совершает жертвенное возлияние у алтарной пальмы; позади царя стоит с воздетыми обеими руками, согнутыми в локте, Нингаль — богиня-консорт Нанны [6, p. 102; 4, S. 86–87]. Венчает стелу символ бога Нанны — полумесяц, изображенный рогами вверх, а прямо над ним 16-лучевая звезда. Это необычное соседство символов дня и ночи подчеркивает трансцендентный характер представленного события — ключевого во временном цикле мифо-ритуальной системы Шумера. Аналогичную сцену вручения символов закона и власти можно увидеть и на Стеле Шамаша конца III тыс. до н.э. (Париж, Лувр), но здесь вытянутая навстречу царю (его фигура в правой части рельефа сильно повреждена) десница солнечного бога сжимает одновременно и посох и мерную веревку [4, S. 182–183]. Посох и алтарь со священным деревом выступают границами мира божественного и мира человеческого, особой серединой зоной, над которой помещена единственная 16-лучевая звезда (илл. 1). Эта шестнадцатилучевая звезда, состоящая из круглого диска с исходящими из него восьмью лучами и восьмью треугольными элементами — древний символ, ранее венчавший в удвоенном виде и аккадскую стелу Нарам-Сина (2237–2200 гг. до н.э.) (Париж, Лувр), — здесь, на стеле, несомненно, символ бога солнца



Илл. 2. Сцена инвеституры вавилонского царя. - Стела Хаммурапи. XVIII в. до н.э. Париж, Лувр; <https://www.worldhistory.org/image/541/hammurabi-and-shamash/>

Илл. 3. Сцена инвеституры мариийского царя. - Деталь фрески из дворца Зимри Лима в Мари. XVIII в. до н.э. Париж, Лувр; https://en.wikipedia.org/wiki/File:Mari_fresco_Investiture_Zimri_Lim_0210.jpg#/media/File:Mari_fresco_Investiture_Zimri_Lim_0210.jpg

Уту-Шамаш [9, р. 152]. Следует отметить, что солнечный бог Уту-Шамаш, сын лунного бога Нанны-Сина, в III тыс. до н.э. входил в число высших богов-владык Аннунаков, и в мифе о нисхождении Инанны-Иштар в преисподнюю супруг богини, Думузи, в поисках спасения от неминуемой гибели обращается к богу солнца, защитнику справедливости и честности или правды вообще, как к своему шурину. Эта сцена в дальнейшем развивается. В рельефе вавилонской стелы Хаммурапи (1793–1750 гг. до н.э.) (Париж, Лувр) исчезает и алтарное древо, и небесные символы над ним (илл. 2). Вавилонский царь в отличие от шумерских бездействует, он пассивно ждет решения солнечного бога, застыв в ритуальной позе: левая рука, согнутая в локте, прижата к животу в области печени, правая тоже согнута в локте, но поднята: ладонь — на уровне губ. Еще в одной сцене инвеституры царя (из зоны влияния шумерской культуры), являющейся деталью фрески из дворца Зимри Лима в Мари (1774–1759 гг. до н.э.) (Париж, Лувр), так же нет небесных символов, а алтарное древо перемещено в отдельный нижний фриз (илл. 3) [1, с. 173]. Таким образом, все внимание сосредоточено на жесте главных фигур: вытянутая рука мариийского царя соприкасается с вытянутой навстречу рукой божества, — десница солнечного бога, вручающая символы власти, облакает царя легитимностью, подчеркнутой прикосновением.

Шумеро-вавилонская схема в конце бронзового века была модифицирована в рельефах кудурру или нару (по-вавилонски) — межвех столбов касситской Вавилонии [13, р. 150–152]. Верхняя часть каменного документа стала отводиться небесным символам в соответствии с культовой практикой, соотносенной и с астрономическими наблюдениями: UR — небесный свод, где царит лунный бог Син и его дети-близнецы солнечный бог Шамаш и Иштар, «Утренняя звезда» и «Вечерняя звезда» — «Dilibat lū ina šit Šamši lū ina ereb Šamši innammarna» — «Венера становится видимой либо же на Востоке, либо же на Западе» (MUL.APIN: Tab II i 61). В наверхиях каменных документов эпохи царя Мели-Шиху (старое чтение Мели-Шипак, 1185–1172 гг. до н.э.) представлены согласно стандартам I Вавилонской династии (первая половина II тыс. до н.э.) знаки-символы божеств — полумесяц лунного бога Сина, фланкируемый диском солнечного бога Шамаша и восьмиконечной звездой богини любви и войны Иштар [13, р. 164; 9, р. 153–157]. Эта триада символов выстроена на одной линии наверхий кудурру Мели-Шиху. В случае кудурру SB 23 (Париж, Лувр) она осеняет сцену, очень напоминающую рассмотренную выше тему инвеституры (илл. 4). Только теперь эта сцена представлена как бы в зеркальном отражении — бог справа, люди слева: 2 фигуры стоят перед божеством, восседающим на троне с воздетыми в благословении обеими руками, и алтарным деревом, отделяющим божественную зону от человеческой. Тот, кто ближе к дереву и богу, поднял вверх свою правую руку, согнутую в локте, — жест, очень напоминающий современный западный вариант клятвы в суде. Своей же левой рукой он сжимает правую руку меньшей фигуры позади него. Получается, что он выступает посредником между божеством и неким просителем. Более ранние аналоги зафиксированы аккадской глиптикой со сценой предания перед Шамашем. На немного более позднем кудурру SB 21 (Париж, Лувр) Гула, богиня врачевания [4, S. 121], перед которой изображены только символы других богов, представлена антропоморфно и сидящей на троне в позе, аналогичной божеству кудурру SB 23, — также с воздетыми в благословении обеими руками, и ее ладони, поднятые в области от груди до губ, обращены друг к другу (илл. 5). Этот жест до сих пор принят в молитвенной священнической практике.

Важный шаг в эволюции довольно устойчивой схемы представляется возможным увидеть в появившейся в Ассирийской империи IX до н.э. сцене *рукопожатия*, обозначающей союзнический договор. Такая сцена была запечатлена рельефом передней панели трона (Иракский музей, Багдад), ознаменовав договор о союзе Салманасара III (справа) и вавилонского царя Мардук-закир-шуми I (слева). Здесь можно увидеть, как два царя стоят перед пологом (представленный на заднем плане этот архитектурный элемент несет символику священной сени, вариант зонтика, по-видимому), — ассирийский владыка и де-факто подчиненный Ассирии вавилонский царь, религиозный

статус которого, тем не менее, выше ассирийского светского, как равные союзники пожимают друг другу десницы, тогда как в своих левых руках цари сжимают пастырские посохи (илл. 6).

Именно эта ассирийская сцена с рукопожатием была воспринята в Элладе, где нашла свое дальнейшее развитие как *дексиос*. Дексиос был последовательно запечатлен группой каменных стел, с государственными договорами, большей частью из Аттики, которые украшались фигурным рельефом в верхней части. Навершия аттических стел с декретами демонстрируют 2 типа изображений, непосредственно связанных с этой темой.

В первом типе, который включает группу аттических мраморных стел с декретами V–IV вв. до н.э., на рельефах которых изображено как Афина Паллада (ср. *palāt* — “спасать”, семит. и *ba’alat* — “владычица”, *финик.*) — в шлеме, с копьем, с горгонейоном на груди, — пожимает руку представителю договаривающейся стороны: будь-то Элевсин, как на декрете 421–22 гг. до н.э. (Музей Элевсина, 43), — где Афина берет за руку бородатого мужчину, за спиной которого находятся Деметра и Персефона, или Книд, как на декрете с договором о проксении, заключенным на период 420–400 гг. до н.э. (Афины, Музей Акрополя 2996), здесь Афина пожимает руку мужчине, на голове которого лежит рука Афродиты (жест власти и покровительства Афродиты можно проследить до Великой богини Чатал Гююка). Представитель острова Книд явно обласкан божествами (илл. 8). Следует отметить, что чаще всего на декретах представителем города оказывается магистрат, изображенный ниже богинь ростом, олицетворение Демоса, занявший в традиционной схеме место восточного царя. Неудивительно, что по мере обнаружения этих стел, в мужских фигурах, пожимающих руку богине, долгое время видели одного из легендарных царей, образ отца-основателя города-государства [11; 5, S. 1038].

Среди рассматриваемых стел этого особенно типа выделяется один аттический декрет, заключенный в честь самосцев 403/2 гг. до н.э. (Афины, Музей Акрополя 1333) [5, S. 1013, II, 2. № 607; 11]. Рельеф здесь сохранился довольно хорошо и демонстрирует, как обмениваются рукопожатием божества — Афина в шлеме и Гера в диадеме, выступающие символом договаривающихся сторон — Афинского государства и острова Самос (илл. 9). Здесь уже очевидно то, что на предыдущих поврежденных рельефах можно было предполагать: в композиции угадывается абрис храма в антах, внутри которого происходит эпифания богинь [1, с. 173–174]. На декретах этого типа боковые части фигурных рельефов не сохранились, но оформление их верха выступающим антаблементом позволяет предположить, что в целом схема композиций была идентичной и представляла эпифанию богинь в святилищном храме как средоточии города — или элевсинской Деметры и Персефоны, или книдской Афродиты (для которого была создана Праксителем прославленная статуя), или аттической Афины, или самосской Геры. Левый ант храма на аттическо-самосском декрета был еще и усилен деревом в виде ствола с обрубленными ветвями — довольно распространенный мотив в эпоху поздней классики. И прямо за деревом вырезаны в мраморе в трехчетвертном развороте ясные силуэты двух стоящих рядом богинь в длинных подпоясанных хитонах и плащах, их четкие профили обращены друг к другу, взгляды встречаются — представлен союз дружественных государств. Афина прислонила свой щит к стволу оливы, беседуя с Герой. Надо отметить, что благодаря наличию позади Афины ее священного дерева, дополняющего и усиливающего ее пространство, роль Афинского полиса заметно выделяется. Олива изображена в «меньший рост» для обозначения ее второстепенной роли в композиции. Однако как священное дерево Аттики олива является характерным символом государства, которое дублируется антропоморфной фигурой божества. Эту же схему можно проследить и на других рельефах, которые, правда, сохранились гораздо хуже. Например, ее можно увидеть в рельефе декрета между городом Метонем и Переем, городом-портом афинского государства (Музей Элевсина 6596), где от лица двух государств поручаются Артемида в характерном хитоне до колен и с собакой позади, известным ее атрибутом, и протягивающая ей руку навстречу Афина, восседающая на троне. Такое изображение Афины соответствовало иконографическому типу Полиады,



Илл. 4. Кудурру Мели-Шиху. Париж, Лувр SB 23; <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010174453>

Илл. 5. Благословение. Кудурру Гулы. Париж, Лувр SB 21; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010174451>





Илл. 6. Рукопожатие Салманасара III и вавилонского царя Мардук-закир-шуми I. Ассирийский рельеф. Передняя панель трона из Нимруда (Кальху). Багдад, Иракский музей https://en.wikipedia.org/wiki/Handshake#/media/File:Shalmaneser_III_greets_Marduk-zakir-shumi_detail_front_panel_Throne_Dais_of_Sh Salmaneser_III_at_the_Iraq_Museum.jpg

богини-градодержицы. Собственно Метон был городом, имеющим стратегическое значение, и присутствие богинь-покровительниц на рельефе, подчеркивало высокое значение договора.

Другой тип запечатлен на аттическом декрете 409/8 гг. до н.э. с Афиной и неким магистратом (Париж, Лувр) [11, Pl. 123 a; 5, S. 957–985], богиня и магистрат протягивают руки навстречу друг другу (илл. 7). Высокая олива между ними, протянувшая свои раскидистые ветви к их рукам, разделяет пространство надвое. Рельеф, трактованный геральдически, вызывает ассоциации с представленной на западном фронтоне Парфенона сценой спора Афины и Посейдона за власть над Аттикой, но вместо конфронтации на декрете представлен союз. Афина изображена в самом своем «штатском» образе — без обычных своих доспехов, в длинном подпоясанном хитоне и с низким узлом волос на затылке. Сама она и разворотом фигуры, и приветственным жестом обращена к мужчине в плаще, с увенчанной венком головой и жезлом в руке. Собственно магистрат или герой (возможно, легендарный предок афинян Эрехтей [11, p. 373]) показан ниже богини ростом, это явно смертный человек. Вытянутые руки обоих, касаясь ветвей дерева, встречаются (также как и на шумерских стелах) в центральной области священной сени, но не соприкасаются. Может даже показаться, что собственно сама олива, ствол которой трактован несколько антропоморфно, берет обоих за руки и подводит к внешнему краю рельефа как будто для выступления перед народом. Сам же рельеф, который заметно поврежден, представляет заголовок документа с текстом об учете свободных оборотных средств, а его изображение можно рассматривать как свидетельство о праведности государственной власти в городе, демонстрирующем свое известное благочестие, т.е. в Афинах, «где гарантом выступает священная олива» [1, с. 173].

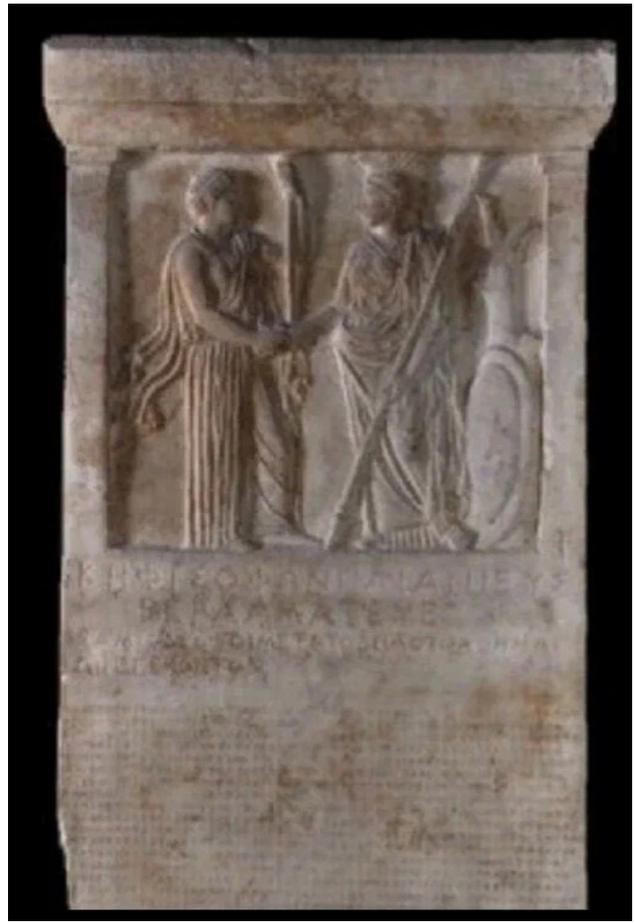
Были и варианты определенной игры со сложившимися иконографическими схемами. Так, на завершии договора с островом Коркирой (Корфу) (Афины, Национальный Музей 1467) представлен еще один вариант рассматриваемой схемы,

смысл которого лучше всего раскрывается при сопоставлении с «группой рукопожатия»: Афина Паллада стоит у левого анта, магистрат сидит у правого анта, между ними женская фигура в покрывале — местное божество или аллегория острова, — нет рукопожатия, нет благословения, все держатся обособленно, отстраненно. Возможно, подобная трактовка — намек на то, что здесь представлен политический союз по-необходимости.

Таким образом, выходит, что жест в аттическом договоре — образ далеко не случайный и не в коей мере не формальный. Он имеет собственную иконографию; аттическая схема сложилась, возможно, через своеобразный диалог отрицания, через поиск для трактовки «жеста благословения» нового художественного языка, соответствующего идеологии афинского демоса. И первый тип рассмотренных декретов с *дексиосом* свидетельствует о том, что в эпоху классики возникает некая формула «государственного достоинства», выраженная в конкретных жестах, в рукопожатии, в первую очередь.

Соответственно первый тип *дексиоса* подтверждал союз культов Аполлона и Диониса, представленный на аверсе аттического краснофигурного кратера IV в. до н.э. (Санкт-Петербург. Государственный Эрмитаж. St 1807), где изображены боги, пожимающие руку друг другу в Дельфах (судя по омфалу и треножнику на переднем плане): строгий Аполлон в легком гимматии и с солнечными атрибутами — он в лавровом венке и с длинной лавровой ветвью-посохом в левой руке, — и величественный Дионис (бог вина и растительности), представленный согласно «типу Сарданапала» бородаатым в пышных восточных одеждах, а также в плющевом венке и с тирсом в левой руке (илл. 10). Руки богов соединяются под священной сенью финиковой пальмы. Считается, что эта сцена знаменует примирение аполлоновского и дионисийского принципов религиозно-философских взглядов Греции поздней классики. Этот образ был особенно важен для орфиков, согласно учению которого Дионис Загрей после убийства был погребен именно в Дельфах.

Показательно, что эта схема *дексиоса* была подхвачена



Слева:
Илл. 7. Афина и магистрат. Рельеф аттического декрета. 409/8 гг. до н.э. Париж, Лувр Ма 831; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010252274>

Илл. 8. Навершие аттического декрета о проксении с о.Книд, 420-400 гг. до н.э. Афины, Музей Акрополя 2996; <https://theacropolismuseum.gr/en/honorary-decree-proxenides-knidos>

Справа:
Илл.9. Навершие аттического декрета о союзе с о. Самос. 403/2 гг. до н.э. Афины, Музей Акрополя 1333; <https://www.theacropolismuseum.gr/en/honorary-decrees-samians>

Илл.10. Заключение союза между Аполлоном и Дионисом в Дельфах. - Аттический краснофигурный кратер. IV в. до н.э. Санкт-Петербург. Государственный Эрмитаж. St 1807; <https://symbolreader.files.wordpress.com/2015/09/fig7-1.jpg>



Илл. 11. Заключение союза между Дионисом и Гадесом в Загробном мире. – Апулийский краснофигурный кратер. IV в. до н.э. Толедо (Охайо), Национальный Археологический музей 1994.19. https://www.getty.edu/art/exhibitions/ancient_underworld/

в орфических трактовках вазописи Южной Италии. На краснофигурном апулийском кратере Мастера Дария (340–330 гг. до н.э.) из Толедо (Охайо), обнаруженном в 1992 г., изображены Дионис и Гадес в Загробном мире (Толедо, Национальный Археологический музей 1994.19). Дионис изображен спустившимся в преисподнюю в окружении шумной веселой свиты из менад и сатиров, известных по подписанным именам — Ойнопе (Винный), Персида и Ахета. Остановившись слева у дворца с подписью HAIDAS, Дионис торжественно пожимает руку Гадесу, восседающему во дворце на троне-дифросе [3, S. 92–93] (илл. 11). У трона справа стоит Персефона, первая божественная мать «трижды-рожденного» Диониса. Хотя руки Диониса и Гадеса только соприкасаются, большинство специалистов видят здесь именно *дексиос* — рукопожатие богов, которое символизирует договор, гарантирующий мистам посмертное благополучие [12, S. 93; 7, p. 293–298]. Роспись аверса кратера представляет традиционный *катабасис*, нисхождение в преисподнюю. Но с другой стороны, здесь запечатлены этапы мистерий, важным звеном которых является избавление от вины, очищение или *катарсис*. И Дионис-Вакх в них выступал гарантом катарсиса, о чем повествуют и орфические золотые листики из Пеллины в форме площа с текстами: «скажи Персефоне, что Вакхом самим ты освобожден» [2, S. 391–392; 3, S. 93]. Поэтому, большинство исследователей видят в этой сцене, иллюстрацию договора между Дионисом и владыками Загробного мира о прощении грехов инициированных мистов, оформленную, в общем-то, по принципам греческих декретов. Здесь же мистический договор заключается с царством Гадеса, поэтому образ владыки Преисподней усиливается символом власти в виде трона-дифроса, помещенного внутрь дворца-наиска. Особенностью орфических ваз было представление Загробного мира в образе нового

государства — царства справедливости. С учетом значительного дальнейшего распространения орфической образности в Римской империи, где разрабатывались и распространялись универсальные символические формулы, этот образ мистического договора через рукопожатие сложно переоценить.

Вполне закономерно, что греческий *дексиос* был подхвачен в римском рельефе периода Зрелой Империи как *dextrarum iunctio* — жест, знаменующий благословенную силу “*manus domini*”. Довольно показателен пример мраморного рельефа II в. со сценой приветствия римского императора Адриана (илл. 12), входящего в город (адвентус), где его встречают богиня Рома, протягивающая императору сферу (символ власти), а также Гений *Populis Romani* (пресонификация народа Рима в тунике чуть ниже колена расположена ближе всех к императору) и облаченный в тогу Гений Сената (Капитолийский музей, Рим). Протянутые навстречу друг другу правые руки императора и богини не соприкасаются, их соединяет передаваемый символ власти, как это было принято изначально, еще в шумеро-вавилонской традиции. Эта сцена может трактоваться как аллегория государственной власти, представляющей договор между Сенатом и римским народом с одной стороны и Императором, которому на рельефе делегируются властные полномочия, с другой. Не будем забывать, что и в это время опубликованный закон по-прежнему предварялся республиканской формулой «Сенат и римский народ постановили», вырезанной на камне в полном виде или аббревиатурой из заглавных букв.

В чистом виде формула «*dextrarum iunctio*» сохранилась не только на ряде монет довольно грубой чеканки, а кроме того запечатлена рельефами мраморных саркофагов и урн, представляющем супружеский союз. Здесь уже нет ничего нового, аналогичные сцены можно было наблюдать и на классических



Илл. 12. Приветствие римского императора Адриана, входящего в город. Мраморный рельеф. II в. Капитолийский музей, Рим. © 2015 г. Фото: И. А. Шурыгин.
<https://ancientrome.ru/art/artwork/img.htm?id=6477>

погребальных стелах Аттики. Важно зафиксировать лишь, что греческая иконографическая традиция была не забыта и воспринята в Римской империи, хоть сама аттическая мраморная стела как художественное явление и не пережила закона против роскоши 317 г. до н.э. И в целом «dextrarum iunctio» доживает до ранневизантийской эпохи, правда уже и не является распространенной сценой (в редких диптихах консуляров, например), вытесняясь восточным «жестом благословения», и оказывается в некотором роде на периферии художественной жизни.

Теперь можно убедиться, что образ «руки владычней», прошедший эволюцию от древневосточных символов царской инвеституры с передачей символов власти и осенения благословением к жесту прикосновения и рукопожатия, он остается фундаментальной темой античной культуры, существующей в виде свернутой формулы, насыщенной сложным смыслом со слоями подтекста. Возможно, это связано с тем, что хотя примеры тождества литературного и художественного образа в шумеро-вавилонской культуре редки, их воздействие на

греческий мир было довольно значимым, особенно в период архаики, когда шел процесс становления государственности. А когда само государство воспринимается как договор, становится актуальным и священный образ в контексте «руки владычней». Восточный «жест благословения», видоизменившись в ассирийский вариант рукопожатия, в Греции был воспринят именно в этом последнем варианте, как *дексиос*, — в виде рукопожатия между двумя богами, выступающими представителями государств, или между божеством и героем/магистратом, — он был заимствован и в Римской империи как «*dextrarum iunctio*». Этот образ, передающий религиозные, юридические и философские идеи, в определенной мере жив и

по сей день. Он сохранился в культуре жеста — религиозного и политического. Изучение жеста в исследованиях долгое время было незаслуженно забыто. Но появившиеся отдельные зарубежные исследования «жеста благословения» на эллинизированном и римском Востоке позволяют надеяться на дальнейшее серьезное фундаментальное изучение и этой проблемы.

Список литературы:

1. Кифишина О.А. Священное древо в искусстве и культуре Эллады: дисс....канд. иск. М., 2010. 296 с.
2. Burkert W. Die neue orphischen Texte: Fragmente, Varianten, Sitz im Leben // Fragmentensammlungen philosophischer Texte der Antik. Goettingen, 1998. S. 387–400.
3. Burkert W. Die Griechen und der Orient. Von Homern bis zum Magiern. München, 2009. 176 S.
4. Caubet A., Pouyssegur P. Der Alte Orient. Paris, 2001. 208 S.
5. Demargne P. Athena // Lexicon Iconographiae Mythologiae Classicae. Vol. II, 1. Zürich, München, 1984. S. 957–1038.
6. Frankfort H. The art and architecture of the ancient Orient. Yale, 1996. 484 p.
7. Moret J.-M. Les départs des enfers dans l'imagerie apulienne // Revue Archéologique, Nouvelle Série. Fasc. 2 (1993). P. 293–351.
8. Mul.Apin, "An Astronomical Compendium in Cuneiform" by Herman Hunger & David Pingree // Archiv für Orientforschung, Beiheft 24. Verlag Ferdinand Berger & Sohne. Horn Austria. 1989.
9. Pizzimenti S. The Astral Family in Kassite Kudurrus Reliefs. Iconographical and Iconological Study of Šin, Šamaš and Ištar Astral Representations // La famille dans le Proche-Orient ancien: réalités, symbolismes, et images / Ed. by L. Marti. Eisenbrauns, 2014. P. 151–161.
10. Rosenthal-Heginbottom R. The 'Gesture of Blessing' in the Greco-Roman East // Actual Problems of Theory and History of Art. Vol. 6. St. Petersburg, 2016. P. 75–83. <http://dx.doi.org/10.18688/aa166-1-7>
11. Robertson M. A History of Greek Art. 2 Vols. Cambridge, 1975. 835 p.
12. Schmidt M. Aufbruch oder Verharren in der Unterwelt? Nochmals zu den apulischen Vasenbildern mit Darstellung des Hades // Antike Kunst. Vol. 43. 2000. S. 86–99.
13. Slanski K.E. The Babylonian entitlement Narūs (Kudurrus). A study their form and function. Boston, 2003. 362 p.

References

- Burkert, W. (1998) 'Die neue orphischen Texte: Fragmente, Varianten, Sitz im Leben', in: *Fragmentensammlungen philosophischer Texte der Antik. Goettingen*, pp. 387–400. (in German)
- Burkert, W. (2009) *Die Griechen und der Orient. Von Homern bis zum Magiern*. München. (in German)
- Caubet, A., Pouyssegur, P. (2001). *Der Alte Orient*. Paris. (in German)
- Demargne, P. (1984) 'Athena', in: *Lexicon Iconographiae Mythologiae Classicae*, vol. II, 1. Zürich, München, pp. 957–1038. (in German)
- Frankfort, H. (1996) *The art and architecture of the ancient Orient*. Yale.
- Kifishina, O.A. (2010) *Sviastchennoie drevo v iskusstve i culture Aellady [Sacred tree in the Art and Culture of Greece]*, PhD Dissertation. Moscow. (in Russian).
- Moret, J.-M. (1993) 'Les départs des enfers dans l'imagerie apulienne', *Revue Archéologique, Nouvelle Série*, 2, pp. 293–351. (in French)
- Mul.Apin (1989) '“An Astronomical Compendium in Cuneiform” by Herman Hunger & David Pingree', in: *Archiv für Orientforschung*, 24. Verlag Ferdinand Berger & Sohne. (in German)
- Pizzimenti, S. (2014) 'The Astral Family in Kassite Kudurrus Reliefs. Iconographical and Iconological Study of Šin, Šamaš and Ištar Astral Representations', in: Marti, L. (ed.) *La famille dans le Proche-Orient ancien: réalités, symbolismes, et images*. Eisenbrauns, pp. 151–161. (in French)
- Robertson, M. (1975) *A History of Greek Art*. 2 Vols. Cambridge.
- Rosenthal-Heginbottom, R. (2016) 'The 'Gesture of Blessing' in the Greco-Roman East', in: *Actual Problems of Theory and History of Art*, 4, pp. 75–83.
- Schmidt, M. (2000) 'Aufbruch oder Verharren in der Unterwelt? Nochmals zu den apulischen Vasenbildern mit Darstellung des Hades', *Antike Kunst*, 43, pp. 86–99. (in German)
- Slanski, K.E. (2003) *The Babylonian entitlement Narūs (Kudurrus). A study their form and function*. Boston.