

Д.И. АНТОНОВ
М.Р. МАЙЗУЛЬС



ДЕМОНЫ и ГРЕШНИКИ

В ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОГРАФИИ

СЕМИОТИКА ОБРАЗА

В XVI–XVIII вв.
многие художники
эффектно
представляли
сцену низвержения
с Небес огромного,
извивающегося
дракона или
бескрылого асида,
растягивая
его фигуру
на все пространство
миниатюры...

(См. стр. 83)



Д.И. Антонов, М.Р. Майзульс

ДЕМОНЫ И ГРЕШНИКИ
В ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОГРАФИИ:
СЕМИОТИКА ОБРАЗА

Дмитрий Игоревич Антонов – кандидат исторических наук, выпускник историко-филологического факультета РГГУ. Изучает книжную и визуальную культуру средневековой Руси, народную традицию, средневековую ангелологию и демонологию. Доцент Института русской истории РГГУ. Автор более тридцати работ, посвященных русской культуре XVI-XVII вв., семиотике иконографии и фольклору. В 2009 г. в издательстве РГГУ опубликовал монографию «Смута в культуре средневековой Руси: эволюция древнерусских мифологем в книжности начала XVII в.». E-mail: antonov-dmitriy@list.ru

Михаил Романович Майзульс – историк, выпускник Российско-французского центра исторической антропологии им. Марка Блока РГГУ и Высшей школы социальных исследований в Париже. Изучает визуальную культуру средневековой Руси и западноевропейского Средневековья, древнерусскую демонологию, средневековую визионерскую литературу. Преподает в РГГУ. Автор более двадцати работ по эсхатологическим и демонологическим представлениям русского Средневековья, древнерусской иконографии и западноевропейской визионерской традиции XII–XIII вв. E-mail: maizuls@gmail.com

Д.И. Антонов, М.Р. Майзульс

ДЕМОНЫ И ГРЕШНИКИ
В ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОГРАФИИ:
СЕМИОТИКА ОБРАЗА



Москва «ИНДРИК» 2011

УДК 75
ББК 85.14
А 72

Монография подготовлена в рамках
проекта
Российского гуманитарного научного фонда
(№ 09-04-00135а)

Антонов Д.И., Майзульс М.Р.

Демоны и грешники в древнерусской иконографии: Семиотика образа. — М.: Издательство «Индрик», 2011. — 384 с., ил.

ISBN 978-5-91674-149-0

Эта книга посвящена древнерусской иконографии врага. Многочисленные образы бевсов, грешников и демонических монстров пронизывают и православное, и католическое средневековое искусство. Несмотря на огромное разнообразие, они подчиняются особым правилам «визуальной грамматики» и опознаются благодаря специальным маркерам демонического. Авторы прослеживают, как с XII по XVIII вв. древнерусские мастера представляли ангелов сатаны. С помощью каких знаков дьявольские иллюзии отличались на изображении от реальных людей, а грешники – от нейтральных персонажей. Как из словесных метафор в разное время рождались новые демонические фигуры (Смерть или Ад) и начинали свое шествие по иконам, фрескам и лицевым рукописям. Исследование затрагивает не только визуальную традицию, но и ее возможное восприятие средневековыми зрителями. Почему на множестве миниатюр читатели затирали или выскабливали изображения негативных, а иногда и положительных героев? Казались ли им смешными образы, которые сегодня нередко относят к разряду гротеска? Как пересекались и влияли друг на друга иконография, книжность и народная культура? Эти вопросы окружают до сих пор малоизвестную область – древнерусскую визуальную демонологию.

Книга ориентирована на историков, филологов, искусствоведов, религиоведов, фольклористов и всех интересующихся средневековой культурой.

© Антонов Д.И., Майзульс М.Р., Текст, 2011
© Оформление. Издательство «Индрик», 2011

О Г Л А В Л Е Н И Е

ВВЕДЕНИЕ. УВИДЕТЬ НЕВИДИМОЕ	9
ГЛАВА I.	
«ОБРАЗ ВРАГА» В САКРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ	17
1. НЕГАТИВНЫЕ ПЕРСОНАЖИ НА СРЕДНЕВЕКОВОМ ИЗОБРАЖЕНИИ	19
1.1. ДЬЯВОЛ НА ИКОНЕ?	19
1.2. «ОПАСНЫЕ» ОБРАЗЫ — ЗАТИРАНИЕ ЛИЦ	21
1.3. ПОЛОЖЕНИЕ ГОЛОВЫ: ПРОФИЛЬ И АНФАС	31
2. ОТ ТЕМНОГО АНГЕЛА К ЗООМОРФНОМУ МОНСТРУ	35
2.1. ИСТОКИ ХРИСТИАНСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ДЕМОНОВ	35
2.2. ХОХОЛ КАК МАРКЕР ДЕМОНИЧЕСКОГО	43
2.3. МНОЖЕСТВЕННОСТЬ ИСТОКОВ — МНОЖЕСТВЕННОСТЬ ФУНКЦИЙ	47
ГЛАВА II.	
БЕСЫ, ГРЕШНИКИ И МОНСТРЫ: СЕМИОТИКА ДЕМОНИЧЕСКОГО	53
1. ДРЕВНЕРУССКИЙ ДЬЯВОЛ: КОНСТРУИРОВАНИЕ ОБРАЗА	55
1.1. ВИЗАНТИЙСКИЙ ДЬЯВОЛ НА РУСИ	55
1.2. ОТ ГАДЕСА К САТАНЕ	57
1.3. КРЫЛАТЫЕ ЭЙДОЛОНЫ	63
1.4. ДЬЯВОЛ И ДЕМОНЫ: ВИЗУАЛЬНАЯ ИЕРАРХИЯ	66
1.5. ПЛАМЕНЕЮЩИЕ ВОЛОСЫ БЕСА	70
1.6. ХОХОЛ И БОРОДА КАК «АХИЛЛЕСОВА ПЯТА» САТАНЫ	72
1.7. ДЕМОН В ЛИЧИНЕ АНГЕЛА, ЧЕЛОВЕКА, ЗВЕРЯ	75
1.8. ЗМЕЙ, ДРАКОН И БЕС	80
1.9. ОККАЗИОНАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ	89
1.10. РОГА И ШАПКИ	91
2. ГРЕШНИКИ, ЕРЕТИКИ, ИНОВЕРЦЫ: ДЕМОНИЗАЦИЯ ВРАГА	
2.1. ИСТОКИ ТРАДИЦИИ: ВИЗАНТИЯ И ЗАПАД	97
2.2. РИМСКИЕ ЛЕГИОНЕРЫ И ВОИНЫ-ГРЕШНИКИ	101
2.3. ГРЕШНИКИ НА ЗЕМЛЕ И В ПРЕИСПОДНЕЙ	108
2.4. ОДЕРЖИМЫЕ	114

2.5. Язычники	115
2.6. ИДОЛЫ	117
2.7. «ДИВИЕ НАРОДЫ» И МОНСТРЫ	119
3. Иконография, книжность и народная культура.	122
3.1. ИЗОБРАЖЕНИЯ И ТЕКСТЫ: «КОЧУЮЩИЕ» ОБРАЗЫ	122
3.2. СРЕДНЕВЕКОВАЯ ДЕМОНОЛОГИЯ И ФОЛЬКЛОР НОВОГО ВРЕМЕНИ	125
ГЛАВА III.	
DANSE MASAVRE ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ	131
1. ДЕМОНЫ-МОНСТРЫ	133
1.1. «ДЕМОНОЛОГИЧЕСКИЙ ВСПЛЕСК» И ЭСХАТОЛОГИЯ	133
1.2. «ОДИН НАГ, ДРУГОЙ В КАФТАНЕ»	139
1.3. «ГРАММАТИКА» ДЕМОНИЧЕСКОГО В ПОЗДНЕЙ ИКОНОГРАФИИ	142
а. От «теней»-эйдолонов к зооморфным гибридам	142
б. «Имя им легион»: пестрота дьявола	147
в. Умножение лиц и телесный низ	150
г. Язык дьявола — язык огня — язык грешника	157
1.4. ДЕМОНИЗАЦИЯ: НОВЫЕ ЗНАКИ	160
2. АНТИХРИСТ: «ПЕСТРЫЙ» ВРАГ АПОКАЛИПСИСА	164
2.1. ЗВЕРЬ, ПРИЗРАК ИЛИ ЧЕЛОВЕК?	164
2.2. «ОКО ЛЬВА», или как описать АНТИХРИСТА	169
2.3. ПРЕЛЬСТИТЕЛЬ И ЗВЕРЬ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ	172
2.4. ГОЛОВЫ, РОГА И ВЕНЦЫ: ОБРАЗЫ ОТКРОВЕНИЯ	176
2.5. В ЛОНЕ САТАНЫ: АНТИХРИСТ ИЛИ ИУДА?	184
3. СМЕРТЬ: ОЖИВШАЯ МЕТАФОРА	191
3.1. Многоликая иконография СМЕРТИ	192
3.2. СМЕРТЬ И ДРУГИЕ ДЕМОНЫ	195
3.3. ДРЕВНЕРУССКИЙ МАКАБР?	197
3.4. ЮНОША, ЛЕВ И СТАРУХА	201
3.5. СМЕРТЬ ТОРЖЕСТВУЮЩАЯ И ПОВЕРЖЕННАЯ	204
3.6. ЧЕТВЕРТЫЙ ВСАДНИК АПОКАЛИПСИСА	207
3.7. СМЕРТЬ У ОДРА УМИРАЮЩЕГО	213
3.8. «И за сим явится...»	217
3.9. ТРИУМФ И ЗАКАТ ДРЕВНЕРУССКОЙ СМЕРТИ	221
3.10. В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ	223

4. АД: PERSONA ИЛИ LOCUS?	227
4.1. МЕТАФОРЫ И ПЕРСОНИФИКАЦИИ	227
4.2. «ГОРТАНЬ АДОВА»: НЕНАСЫТНЫЙ МОНСТР	229
4.3. ГОЛОВА АДА	238
4.4. «И АД СЛЕДОВАЛ ЗА НИМ...»	245
ГЛАВА IV.	
«КАРТИНЫ АДА»: ЛИЦЕВЫЕ СБОРНИКИ XVII–XVIII ВВ.	247
1. «ДАНТОВСКИЕ СЮЖЕТЫ» НА РУСИ	249
1.1. РЕАЛЬНОСТЬ ИЛИ СИМВОЛ?	249
1.2. ЗАГРОБНЫЕ МУКИ ДО СТРАШНОГО СУДА	251
1.3. КРУГИ, ПЕЩЕРЫ, КЛЕЙМА	255
1.4. СИМВОЛИКА КАЗНЕЙ	258
1.5. «ПОЛОЖИТЕ ЕГО НА ЛОЖЕ МОЕМ...»	266
1.6. ДЕМОНЫ-МУЧИТЕЛИ, ИЛИ СПОРЫ ОБ ОЧЕВИДНОМ	272
2. «ЭСХАТОЛОГИЧЕСКОЕ ЧТЕНИЕ» ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ	274
2.1. ИУДА В АДУ	274
2.2. ДЕМОНОЛОГИЯ ИЛИ БЕСТИАРИЙ?	278
2.3. «ПОРТРЕТЫ» ДЬЯВОЛА	285
2.4. «ДЕМОНОЛОГИЧЕСКИЕ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»	291
2.5. ЧЕМ ЧЕРТ НЕ ШУТИТ. ОТ СТРАХА К ГРОТЕСКУ?	297
2.6. «ПОДВИЖНАЯ» ИКОНОГРАФИЯ АДА	306
ЗАКЛЮЧЕНИЕ. «ОБРАЗ ВРАГА»: ОТ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ К НОВОМУ ВРЕМЕНИ	313
ЭКСКУРС. СМЕРТЬ НА КАРПАТСКИХ ИКОНАХ СТРАШНОГО СУДА	327
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	333
БИБЛИОГРАФИЯ	335

1 См., например, работы О. Эриха, Д.Б. Рассела, Ю. Балтрушайтиса, Ж. Баше, А.Е Махова и др. Наша книга была уже завершена, когда вышла монография А.Е. Махова, посвященная европейской визуальной демонологии (Махов 2011). В этой работе на западном материале рассмотрены многие из затрагиваемых нами проблем и сюжетов. Отсылаем читателей к этому тематически близкому исследованию.

ВВЕДЕНИЕ

УВИДЕТЬ НЕВИДИМОЕ

*Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре.*

А.С. Пушкин. «Бесы»



Эта книга появилась почти случайно. Ее замысел возник во время работы над другой монографией, посвященной древнерусской книжной и народной демонологии, средневековым представлениям о дьяволе, его действию в мире и борьбе, которую ведут с ним ангелы и люди.

Однако, как только мы подступились к этому проекту, стало ясно, что одними текстами ограничиться нам не удастся. Слишком велика в Средневековье была роль визуального. Одним из основных каналов трансляции демонических образов служили разнообразные изображения: от амулетов-змеевиков и литых образков до икон, от книжных миниатюр до фресок. Невозможно было двигаться дальше, не разобравшись в том, как визуальная демонология соотносится с книжной, существуют ли мотивы, которые известны только в иконографии и не имеют точных аналогов в письменных источниках, по каким принципам текст претворяется в изображение и как часто изображения сами влияют на тексты, и т.д. Поставить все эти вопросы было намного проще, чем найти на них хотя бы частичный ответ, поскольку древнерусская визуальная демонология, в отличие от европейской¹, до сих пор практически не изучена.

Если прямая «аудитория» большинства книжных памятников ограничивалась духовенством и светской элитой, то мир визуальных образов, во всем их разнообразии, имел более широкий социальный отклик. Хотя мы далеко не всегда можем поставить знак равенства между тем, что изображение было призвано донести, и тем, что могли «считать» из него те или иные зрители, символический язык древнерусской иконографии связывал воедино мир богословия, «высокой» книжной традиции и мир народной религиозности.

Ни в средневековом православии, ни в средневековом католицизме демонология не сводится к концептуальным схемам, объясняющим истоки зла. Если христианский сатана бестелесен, а его воздействие на человека чаще всего незримо, в культуре он все равно обретает «плоть», а его деяния визуализируются. Без такой наглядной и образной опоры концепт дьявола, вероятно, не имел бы в средневековом обществе столь глубокого проникновения и вряд ли оказался бы столь «эффективен» в социальном плане.

Визуализация не обязательно означает создание материальных изображений. Словесные описания демонов, их облика, трансформаций, черноты или уродства выполняют аналогичную функцию. Однако материальные образы, трехмерные и плоскостные, само собой, играют здесь особую роль. Фигуры демонов, помещенные на синкретических амулетах или храмовых иконах, не только транслируют

уже сложившиеся представления, но и формируют у верующих ментальный образ невидимого. Привычное клише, представляющее церковную иконографию как «Библию для неграмотных», несколько упрощает суть дела, но в нем есть немалая доля истины². Различные типы изображений не просто перекодируют рассказ с языка книжного на язык визуального богословия. Они создают новое смысловое пространство и, порой эмансипируясь от текстов, порождают собственные сюжеты и идеи. Сакральные образы предлагают людям эталоны того, как следует видеть невидимое, и на этом уровне сплачивают сообщество зрителей/молящихся.

В древнерусской иконографии фигуры бесов далеко не редкость — они встречаются во множестве композиций. По мере погружения в материал мы все

2 Характеристика средневековых изображений как «Библии для неграмотных» возникла из контаминации двух текстов: послания папы Григория Великого марсельскому епископу-иконоборцу Серену (600 г.) и книги Э. Маля «Религиозное искусство XIII в. во Франции» (1898 г.) — однако ни тот, ни другой этого сравнения в действительности не использовали. Григорий предостерегает Серена от уничтожения святых образов, объясняя их пользу тем, что они заменяют неграмотным письменное слово, а Э. Маль сравнивает готический собор с огромной книгой из камня, которая переводит на визуальный язык ученость схоластических сумм. Средневековые изображения, как в восточно-, так и в западно-христианском мире (при всем различии их подходов к культовому образу), безусловно, выполняли «педагогическую» функцию. Тем не менее, их роль, особенно на Востоке, отнюдь не сводится к наглядной проповеди. Образ «Библии для неграмотных» одновременно точен и обманчив. Он фактически представляет изображение просто как перевод текста в систему визуальных знаков, легко позволяя забыть о специфике визуального языка и его собственной внутренней логике. Однако многие композиции были настолько сложны, что для рядовых прихожан, без специального разъяснения, оказывались не намного яснее книжной премудрости. Идеи, образы и эмоции, которые изображение вызывает у различных категорий зрителей, не всегда тождественны тем значениям, которые туда вкладывает иконописец и иконографическая традиция, на которую он опирается. См.: Schmitt 1996; Baschet 2008. P. 25–33; Wirth 2008. P. 28–29; Франклин 2010. С. 393–438; Махов 2011. С. 5.

3 См. интересную статью Ч. Вудворс, посвященную тому, что иконы могут рассказать историкам: Woodworth 2007.

4 О демонизации образа «врага» или «другого» (язычника, еретика или иноверца: мусульманина, иудея и пр.) в средневековой западной иконографии см.: Трахтенберг 1998; Лучицкая 1994; Лучицкая 1999; Лучицкая 2001; Mellinkoff 1981; Mellinkoff 1985; Jordan 1987; Rohrbacher 1991; Sansy 1992; Gregg 1997; Amishai-Maisels 1999; Lipton 1999; Frassetto, Blanks 1999; Brakke 2001; Strickland 2003; Merback 2008; Frugoni 2010. P. 155–208.

5 О структурно-семантической организации и принципах «чтения» древнерусских изображений см. также: Черный 2010.

6 Исследователи, само собой, упоминают демонические образы при анализе тех или иных композиций или циклов, однако редко рассматривают их самостоятельно и еще реже пытаются проследить существовавшие между ними связи. Отдельные наблюдения о древнерусской визуальной демонологии см. в работах Ф.И. Буслаева, Ф.А. Рязановского, Н.В. Покровского, Э.С. Смирновой, А.И. Кочеткова, Б.А. Успенского, В.К. Цодиковича, Л.В. Нерсесяна и др.

больше удивлялись его разнообразию и оригинальности. Оставалось понять, как визуальная демонология зарождалась и развивалась, как она была связана с текстами и каковы были функции различных демонических образов³.

Очень скоро мы убедились, что иконография падших ангелов — отнюдь не замкнутая система. Она множеством нитей связана с изображениями других персонажей. Образы сатаны и бесов стоят в длинном ряду различных «врагов» — реальных и мифологических героев: завоевателей, язычников, иноверцев⁴, олицетворений ада, смерти и т.д., — как будто выстроенных вокруг центральной фигуры дьявола. Визуальные параллели между ними образуются с помощью особого набора знаков, «маркеров демонического». Их значение двояко. Прежде всего, они позволяют иконописцу демонизировать разных персонажей и создавать новые персонификации сил зла. Кроме того, на уровне восприятия образа они помогают зрителям «считывать» смысл изображения — даже в том случае, если они не знакомы с иллюстрируемым сюжетом⁵. Визуальные маркеры формируют особую семиотическую систему. Ее контуры нам еще предстояло определить.

Интересно, что именно при изображении негативных (а также нейтральных) персонажей древнерусский живописец был максимально свободен от предписаний традиции. Если в том, что касалось сакральных фигур, иконографическое предание и иконописные Подлинники задавали относительно четкие рамки дозволенного, то образы демонических персонажей или грешников оставляли большой простор для поиска и инноваций. Тем не менее, здесь, безусловно, действовали свои нормы и существовала своя *грамматика демонического*.

Система, которую мы принялись изучать, отнюдь не была неизменной: она трансформировалась со временем, а в XVII столетии достигла пика своего развития. К XVI в. русские иконописцы стали все дальше отходить от византийских моделей. Во многом ориентируясь на европейские образцы, во многом руководствуясь собственной изобретательностью, авторы икон, фресок и миниатюр начали конструировать фигуры экзотических монстров и звероподобных демонов. В XVII в. в культуре Московской Руси, как в XIV–XV вв. на Западе, происходит резкий поворот к теме смерти и как никогда ранее грозно начинает звучать проповедь страха, призывающая к покаянию через образы загробных мучений. Удельный вес «адских» сюжетов в пространстве всего древнерусского искусства устойчиво идет вверх. На закате русского Средневековья фигуры бесов, грешников и апокалиптических чудовищ заполняют пространство икон, фресок и лицевых рукописей. При этом изображения не только воспроизводят, иллюстрируют и развивают мотивы, заложенные в текстах, но и оказывают на них обратное влияние: зачастую тексты сами «цитируют» или обыгрывают известные иконографические типы.

Тем удивительнее, что историки и искусствоведы редко обращались к древнерусской визуальной демонологии и не изучали ее единую как систему сюжетов и образов⁶. Если иконография ангелов подробно описана и на византийском, и на древнерусском материале, то традиция изображения демонов и, шире, негативных персонажей, известна несравнимо хуже.

Св. Николай, спасая тонущий корабль от неминуемой гибели, прогоняет из снастей засевших там бесов. Их крошечные черные фигурки с тонкими, словно палочки, руками и ногами нелепо раскачиваются на мачте вниз головой⁷. Св. Никита, прозванный Бесогоном, замахивается цепом на темного демона с огромными крыльями: крепко схватив нечистого духа за голову, он пригвождает его к земле ударом ноги⁸. Звероподобный бес, покрытый шерстью, с крыльями летучей мыши и вторым лицом посреди живота, убегает от ангела-хранителя, который оберегает спящего христианина⁹. Другой бес, оборотившись мертвецом-гермафродитом с висящими женскими грудями и огромным фаллосом, положил руку на плечо иноку¹⁰... Смещение человеческих и звериных черт, утрированное уродство, глаза и пасти, покрывающие все тело, непристойная переключка между языком и фаллосом дьявола, его выставленный напоказ зад — сегодня эти образы неприятно шокируют или вызывают улыбку, воспринимаются как экзотизм или курьез, но редко пугают. Дело здесь не в том, верит ли конкретный нынешний зритель в существование бесов. В современной культуре страшное приобрело иные обличья.

7 Клеймо № 15 иконы «Святитель Николай Чудотворец, с житием» XIV в.: НГОМЗ. Инв. № 2182; Оpubл.: Иконы Новгорода 2008. № 17.

8 См. икону «Великомученик Никита, побивающий беса, с Деисусом и избранными святыми» последней трети XV в. из частной коллекции (икона участвовала в выставке «Шедевры русской иконописи XIV–XVI веков из частных собраний», проходившей в 2009 г. в ГМИИ им. А.С. Пушкина).

9 На иконе Никифора Савина «Ангел хранит спящего человека душу и тело» первой четверти XVII в. (ГРМ. Инв. № ДРЖ 1035; Оpubл.: Вилинбахова 2005. № 73, 74).

10 РГБ. Ф. 37. № 42. Л. 23.

11 Поэтому, когда речь идет о Средневековье, многие исследователи справедливо предпочитают говорить не об искусстве, а об изображениях или визуальных образах (*images* по-английски и по-французски). См., например, заглавие известной книги Х. Бельтинга «Образ и культ. История образа до эпохи искусства» (Бельтинг 2002). Стремясь показать специфику средневековой визуальной культуры, Ж.-К. Шмитт ввел понятие «культуры *imago*». Оно напоминает о том, что в средневековой латыни слово *imago* («образ») означало не только материальное изображение, но и ментальные образы снов или посланных свыше видений. Поле значений слова *imago* задает адекватное пространство интерпретации средневековых изображений и помогает глубже понять их функции (Schmitt 1996).

12 О проблеме восприятия изображений средневековыми зрителями см. историографический обзор М.Х. Кэвинесс: Caviness 2006.

13 На западном материале хорошо видно, что многие изображения, которые сегодня кажутся непристойными и абсолютно непредставимы в церкви или в церковном обиходе, в Средние века органично вписывались в сакральное пространство. На полях средневековой Псалтири гримасничают обезьяны и куролесят собаки, переодетые в епископов. В нефе церкви св. Радегонды в Пуатье выточена из камня женщина, демонстрирующая свои гениталии. В хоре на поющих монахов смотрят вырезанные из дерева маленькие монстры с висящими грудями. Ниже, спустив штаны, испражняется такой же деревянный человек. На шапке паломника начала XV в., рядом с традиционной раковиной св. Иакова, закреплен металлический «значок», на котором три фаллоса торжественно несут на носилках вувву в короне (Bartholeyns, Dittmar, Jolivet 2008. P. 9, 108–125, Fig. 23, 25). Изображения половых органов, вероятно, выполняли апотропеическую функцию (ср.: Wirth 2008. P. 144–146). Об этих примерах и аналогичных «значках» см.: Ostkamp 2009. Fig. 19, 20, 25. О функциях и границах «непристойных» образов в Средние века см. также: Даркевич 2004; McDonald 2006.

Илл. 1.

Рогатый дьявол с трезубцем
рекламирует «*deviled ham*» – ветчину,
поджаренную «по-адски»
(американская упаковка 1970-х гг.)



Средневековые формулы устрашающего в основном перестали быть актуальными. Звероподобный рогатый дьявол превратился в клише и пародию, а мотивы, связанные с телесным низом, воспринимаются не как символы сатанинского антипорядка, а как непристойность или пошлая шутка. Значение древних образов часто не понятно и требует кропотливой расшифровки. Из-за этого другие изображения, в которых нет явных загадок, кажутся вполне ясными, и мы легко забываем о том, что несколько столетий назад они могли вызывать принципиально иной отклик и считываться не так, как сегодня.

Большинство средневековых предметов и изображений, которые мы воспринимаем как произведения искусства (вне зависимости от того, насколько они искусны), создавалось для выполнения какой-либо функции или множества взаимосвязанных функций¹¹. Если использовать этот термин в самом широком смысле, средневековый образ должен был быть эффективен. Он обращен не только к восприятию, но и к чувству. Изображения не только служат молеными образами, транслируют истины веры, демонстрируют библейские и исторические сюжеты, но зачастую вызывают сильнейший эмоциональный отклик (или, по крайней мере, призваны его вызывать). В случае изображений демонических сил – это страх, отвращение или ненависть, а порой насмешка (ведь дьявол смешон и ничтожен), надежда и упование (святые побеждают дьявола, на Страшном суде он низвергается в геенну).

С изображением вступают в контакт. Причем не только визуальный или эмоциональный, но и физический. К иконе прикладываются. Читатель рукописи, опасаясь вреда, испытывая отвращение или страх, выскабливает добела или зачеркивает лица демонов и грешников на книжной миниатюре. Не это ли ярчайшее свидетельство эффективности демонических образов?

Изучение конкретных произведений или знаковых систем в идеале должно представлять историю их рецепции. Для понимания того, как функционировал в культуре и социуме тот или иной образ, крайне важен взгляд зрителей: современников, ближайших потомков и самого исследователя, который тоже является зрителем, пусть и особого рода¹². Если то, что когда-то пугало, сейчас забавляет, если то, что вызывало смех, сегодня оставляет равнодушным, а привычное начинает шокировать или возмущать, следует задуматься, когда и почему произошла эта перенастройка взгляда¹³. (Илл. 1).

В 1898 г. известный французский историк искусства Эмиль Маль, описывая рельефы фасада Лионского собора, остановился перед полустертым медальоном, на котором до сих пор видны контуры тел двух любовников. Эта сцена, созданная около 1310 г., представляет инцест Лота и одной из его дочерей (Быт. 19:30–38). «Эротическое» изображение было методично стесано, однако контуры были сохранены так, чтобы сюжет оставался понятным и «читаемым». Тем не менее, историк делает вид, что ничего там не видит: «Чудовищные непристойности, ко-

14 Mâle 1898. P. 84.

15 Bartholeyns, Dittmar, Jolivet 2006. P. 3–4, Fig. 1; Bartholeyns, Dittmar, Jolivet 2008. P. 133–134, Fig. 29. См. изображения обеих дочерей Лота, спящих с одурманенным отцом, во французском Часослове 1480–1485 гг.: Besançon. BM. Ms. 148. Fol. 74v, 75.

16 Это замечание явно не касается современной западной истории средневекового искусства, где исследование сексуальных мотивов давно стало обычным делом, а разнообразные словесные табу, окружающие телесный низ, давно были сняты.

17 Так, при каталожном описании иконы «Сошествие во ад» первой половины XIV в. из Тихвина (НГОМЗ. Инв. № 7579) Э.С. Смирнова сравнивает ее с широким кругом более ранних и современных ей памятников. Она подробно анализирует различия в положении фигуры Христа, составе и расположении окружающих персонажей (Адама, Евы, Давида, Соломона и др.), но практически не обращает внимания на нижнюю часть изображения. Безусловно, икона посвящена триумфу Христа над грехом и смертью, а поверженная фигура Ада-Гадеса нужна в композиции лишь для того, чтобы продемонстрировать свое бессилие. Однако от того, видим ли мы под ногами Христа лишь одну эту фигуру или полчище демонов, пытающихся не пустить Спасителя в свое царство, смысл и эмоциональный эффект, очевидно, меняются. Если посмотреть на иконы XIV в., мы убедимся, что не только облик Гадеса (или сатаны), его поза, но и форма преисподней, ее визуальный «вес» в пространстве изображения и количество ее «обитателей» претерпели не меньшие трансформации, чем фигуры ангелов или спасенных праведников. См.: Смирнова 1976. № 8. С. 181–184 (ср. с описанием той же иконы Е.В. Гладышевой: Иконы Новгорода 2008. № 6. С. 124–128. Больше место «адским сюжетам» Э.С. Смирнова уделила в публикации 1998 г.: Смирнова 1998). В описании книжных миниатюр для характеристики различных бесов, монстров, а иногда и олицетворений Ада, Смерти и т.п. часто применяются собирательные названия («демон», «демоническое создание»), которые не отражают своеобразие и не раскрывают семантику образа.

18 См. работы Ф.И. Буслаева, Н.Н. Дурново, Ф.А. Рязановского, М.О. Скрипиля, Н.С. Демковой, В.А. Ромодановской, Н.Ф. Дробленковой, О.Д. Горелкиной (Журавель), А.В. Пигина, Е.Б. Смелянской, А.Л. Юрганова и др. В работах советского времени эта избирательность взгляда связана не только с ограничениями идеологии (образы святых описывались чрезвычайно подробно). Скорее дело в том, что изображения бесов воспринимались как что-то «внеисторическое», не привязанное ни к каким древнерусским реалиям, и потому второстепенное.

19 Образ дьявола в современной культуре предельно амбивалентен. Ассоциации, которые вызывает упоминание «чертей», колеблются от гуттаперчевого дьявола из комикса, олицетворяющего нестрашное и игривое зло, до мрачных сатанистов, которых периодически упоминает криминальная хроника. Чрезвычайно интересен вопрос, какое место занимают сегодня демонологические представления у верующих различных христианских конфессий. См., например, статью Ч. Стюарта о дьяволе в современной православной Греции: Stewart 2008.

торые так любят отыскивать в наших соборах, на самом деле существуют лишь в воображении нескольких предвзятых археологов. Искусство XIII в. чрезвычайно целомудренно и удивительно чисто. В Лионском соборе художник, которому было поручено изобразить первые времена, дойдя до истории Лота и его дочерей, оставил медальон пустым¹⁴. На самом деле медальон заключает в себе много информации. Историк просто не готов заметить ее¹⁵.

Взгляд исследователя часто пристрастен и избирателен. Нередко над историком довлеют те или иные табу, которые он впитал из современной ему культуры или научной традиции (при этом некоторые из них могут восходить к той культуре, которую он изучает). Непристойные сцены или детали изображения обходятся благонравным молчанием. Для того, чтобы их описать, в ученом труде часто просто не находится слов¹⁶. Аналогичную реакцию порой вызывают изображения демонических сил.

Если посмотреть на каталожные описания многих древнерусских икон, где фигурируют сатана, демоны и грешники, или пристальнее взглянуть на многие специальные работы, посвященные композициям Страшного суда, Сошествия во ад и др., мы легко убедимся, что исследователи зачастую не обращают внимания на негативные фигуры и образы. Они скорее упоминают их, чем описывают или комментируют — так, словно их визуальная трактовка была исторически неизменна и не важна для реконструкции общего смысла композиции¹⁷. Однако визуальная демонология на Руси была не менее разнообразна и изменчива, чем книжная, которая изучена уже сравнительно хорошо¹⁸. Образы бесов и грешников включают массу символических и значимых деталей, которые влияют на прочтение всего визуального повествования.

Иконография дьявола и сегодня нередко воспринимается как «скользкая» тема. Если историки, антропологи или искусствоведы уже привыкли к широте (а порой и причудливости) интересов своих коллег, у людей, не связанных с гуманитарными науками, «изучение чертей» часто вызывает ухмылку, а порой и опаску¹⁹.

Итак, мы взялись за маргинальный (в научном плане) и «странный» (в современном понимании) сюжет. Как и следовало ожидать, это быстро принесло свои плоды. Через год работы нам стало ясно, что объем и новизна материала уже не позволяють ограничиться тесными рамками статьи. Так родилась эта книга, посвященная «образу врага» в древнерусской иконографии.

* * *

Завершая вступление, хотим выразить признательность людям, которые помогли этой книге появиться на свет: А.А. Юрганову, чьи исследования по демонологии подвигли нас к выбору этой темы, К.А. Ваху, с самого начала поддерживавшему наш проект, сотрудникам отделов рукописей БАН, РНБ, РГБ, ГИМ и ИРАИ за помощь в подборе и копировании материалов, В.Г. Подковыровой,

О.Б. Христофоровой и И.К. Мироненко-Маренковой за советы, замечания и материалы, которые мы использовали при подготовке этой рукописи. Кроме того, благодарим Российский гуманитарный научный фонд и Российский государственный гуманитарный университет за финансовое содействие нашему исследованию.

Цитаты источников передаются в книге с упрощением орфографии, пропуски в рамках предложения обозначены многоточием, более предложения — многоточием в угловых скобках. Курсив в цитатах наш.

ГЛАВА I

«ОБРАЗ ВРАГА» В САКРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Враг сатана...
Рожа окаянная, изыде от меня в тартарары,
изыде от меня, окаянная рожа, в ад кромешной
и в пекло триисподнее, и к тому уже не вниде!...
Глаголю тебе, разсыпся,
растрекляте, растрепогане, растреокаянне!
Дую на тебя и плюю!

*Заговор от нечистого духа
(Майков 1996. С. 167)*

1 Подробнее об этом: Бычков 2009. С. 14–28 и далее.

2 Стоглав 1863. С. 130–131.

3 Эта роспись, вызвавшая отповедь Ивана Висковатого, включала множество непривычных для русской иконописи аллегорических фигур, в т.ч. серию персонификаций пороков и злых сил: Блуждения, Безумия, Нечистоты, Неправды и др. Об иконографической программе росписи см.: ЧОИДР 1858. С. 11; Забелин 1895. С. 162–166; Подобедова 1972. С. 61–62; Флайер 2003; Роуленд 2003. О «деле Висковатого» см. также: Андреев 1932; Подобедова 1972. С. 40–68; Граля 1994.

4 В тексте книги слова «дьявол» и «сатана» пишутся со строчной буквы, в соответствии с принятой в русском языке традицией. В отдельных случаях, когда речь идет об иконографическом или литературном персонаже, применяется написание с прописной буквы. Слова «Смерть» и «Ад» всегда пишутся с прописной, если они обозначают самостоятельных антропоморфных персонажей.

1. НЕГАТИВНЫЕ ПЕРСОНАЖИ НА СРЕДНЕВЕКОВОМ ИЗОБРАЖЕНИИ

1.1. Дьявол на иконе? Средневековая иконопись выстроена на языке символов и многозначных уподоблений. Практически все элементы композиции: перспектива и цвет, размер, поза и пространственная ориентация фигур, отдельные, зачастую мелкие, детали — семиотически значимы и наполнены смыслом. Икона — особое проявление первообраза в земном мире: она должна не только перевести на визуальный язык какой-либо сюжет, образ или догмат, но явить человеку то или иное событие священной истории как живой и вечно актуальный акт, сделав зрителя сопричастником святого. Противники иконоборчества в Византии неслучайно приравнивали изображение к Евангелию¹. Многоуровневый символизм иконописи — яркое отражение символизма всей средневековой культуры.

Если фреска или миниатюра — это, прежде всего, визуальный комментарий к тексту или дидактическое послание, то икона — предмет поклонения, призванный возвести человека от созерцания материального образа к его духовному первообразу. Логично предположить, что присутствие на иконе фигур грешников, а тем более демонов, могло казаться в этом плане недопустимым. Однако, насколько позволяют судить источники, вопрос о том, кого нельзя изображать в сакральном пространстве, поднимался в средневековой Руси лишь эпизодически. Тем важнее понять контекст этих споров и услышать доводы, звучавшие как «за», так и «против» общепринятой практики.

Первый из известных нам случаев сохранился лишь в «негативном отражении» — в виде четко сформулированных возражений. Участники Стоглавого собора 1551 г. постановили, что фигуры простых и грешных людей, невзирая на сомнения, допустимо изображать на иконах. Главным аргументом послужила древняя иконография Страшного суда, где пишутся не только святые, но и «неверных многие и различные лики ото всех язык»². Несмотря на это, в 1553–1554 гг. близкую проблему вновь затронул дьяк Иван Висковатый. Он осудил роспись царской Золотой палаты, созданную после пожара 1547 г., за то, что на ней рядом с ликом Христа была помещена пляшущая «жонка» — аллегория блуда (Блужение)³. Висковатый возмутился не только кощунственным соседством святого лика с мерзостным непотребством, но и необычной новизной аллегорий пороков, которые не использовались в русской иконописи (в отличие от искусства Запада). Характерно, что дьяк негодовал по поводу фигуры Блужения, помещенной рядом с Христом, однако его не смущали представленные там образы дьявола и Смерти⁴. Протест Висковатого был также отвергнут церковными иерархами, но проблема не потеряла актуальности.

В середине XVII в. сибирские «дети боярские» отказались молиться перед иконой Владимирской Богоматери, на которой, среди прочих чудес, было представлено чудо избавления Москвы от Темир-Аксака (Тамерлана) и, в частности, изображался сам завоеватель. На взгляд усомнившихся, молитва перед таким образом означала бы, что они поклонились не только Богоматери, но и язычнику. Следуя той же логике, некоторые старообрядческие толки (как возникшее, предположительно, во второй половине XVIII в. беспоповское согласие рябиновцев) отвергли почитание всех икон, на которых фигурировали какие-либо посторонние лица или предметы:

римские воины, распинающие Христа, луна и солнце в сцене Распятия, дерево, под которым Авраам встретил ангелов, в иконографии Ветхозаветной Троицы и т.д. Недопустимыми оказались даже евангельские сцены, если там изображались «посторонние» предметы (как ослы в иконографии Входа Господня в Иерусалим: «животному не должно поклоняться»)⁵. Запрет на поклонение кому-либо, кроме Бога, оказался перенесен здесь в пространство иконографии. Не отрицая внешнюю форму иконы (т.е. не рассматривая образ как «доску» и «краски», подобно иконокластам), старообрядцы применили аналогичную логику ко внутренней форме, усмотрев «поклонение вещам» не в самой иконе, а в предмете, изображенном на ней⁶.

Как видим, присутствие простых (не святых) людей или грешников в сакральном пространстве периодически подвергалось сомнению. Тем интереснее, что изображение демонических сил — дьявола и бесов, персонафицированных Ада и Смерти, гееннских и эсхатологических монстров — казалось вполне естественным и чаще всего не вызывало сомнений даже у тех, кто осуждал соседство святых с нечестивцами. Во многом это объясняется дидактической (устрашающей) функцией таких образов: они издревле сопровождали христианскую учительную практику и не воспринимались как «новины». Изображения Суда по традиции помещались на западных стенах храма (хотя возможны и другие варианты), напоминая прихожанам о неминуемой каре за грехи⁷. По свидетельству Повести временных лет, князь Владимир, увидев «занавесь» со сценой Страшного суда, устрасился разделить участь грешников, стоящих слева от Христа-Судии⁸.

5 См.: Павел 1885. С. 67–68; Тарасов 1995. С. 121–123; Иванов 1996. С. 389; Успенский 2005. С. 289–290. О.Ю. Тарасов цитирует вопрос из одного сборника беспоповцев: можно ли поклоняться образам святых, на которых «по прилучаю пишутся волы и кони, змии, и луна, и солнце и звезды, по прилучаю и дьявол пишется»? В отличие от рябиновцев, автор ссылался здесь на авторитет древних икон и отвечал на вопрос утвердительно (РГБ. Ф. 17. № 343. Л. 42–42об.).

6 Жесткие ограничения или полный отказ от иконопочитания характерны для разных старообрядческих толков. Мотивы могли быть различными. Федосеевцы и другие крайние беспоповцы, считая оскверненным весь внешний мир, видели в почитании икон (за исключением тех, что принадлежали общине) поклонение сатане; «немоляки» не имели своих икон и т.п. См.: Зеньковский 2006. С. 317, 340.

7 См.: Никитина 1998.

8 БДР 1. С. 152. Об этом сюжете: Петрухин 2011. Эта история, вероятно, восходит к рассказу о крещении болгарского князя Бориса (864 г.), который, по свидетельству византийской хроники Х в., проникся страхом Божиим, увидев икону Страшного суда (Франклин 2010. С. 395).

9 См. сатану на фреске Николо-Дворищенского собора в Новгороде, ок. 1120 г. (Сарабьянов, Смирнова 2007. С. 92).

10 Примеры: Тетерятникова 1982.

11 Впрочем, этот вывод нужно делать с осторожностью, принимая во внимание малое количество сохранившихся изображений.

12 Даркевич связывает это различие с влиянием на православие философии неоплатонизма. По его словам, она устанавливала гармоничную связь между Богом и материальным миром, и поэтому для древнерусского искусства чужда демонизация животного царства, на которой строится романская демонология (Даркевич 2010. С. 148–152). Ср.: Gabelić 1993/1994. P. 71.

13 Там же. С. 148–150.

Однако роль и место негативных персонажей в сакральном искусстве варьировались с течением времени. В этом плане древнерусская традиция оказалась типологически близка к реннехристианской иконографии, где образы сатаны и демонов появились не сразу (они известны с VI в.) и стали массовыми лишь через несколько столетий. На Руси XI–XIII вв., насколько позволяют судить дошедшие до нас памятники, число сюжетов, в которых изображались демоны, было ограничено (прежде всего, композиции Страшного суда⁹ и образы Никиты «Бесогона»¹⁰), а разнообразие их иконографических типов — невелико¹¹.

В.П. Даркевич, сравнивая романскую скульптуру со скульптурой владимиросудзальских храмов, писал, что в домонгольской Руси, как и в Византии, «церковная теория дьявола не стала столь популярной в народе, как на католическом Западе». «Здесь не было почвы для той материализации ужаса, для создания правдоподобных в своей иллюзорности чудовищных образов, как в романском искусстве»¹². Природа, с ее bestiарием, для древнерусского мастера не царство дьявола, а творение, славящее Творца. Сам древнерусский бес по своему обличью часто смешон и скорее безобиден. Лишь к XIV–XV вв., после кризиса, вызванного татаро-монгольским нашествием, русская Церковь обращается к языку страха и мобилизует демонологические образы¹³.

Хотя концепция Даркевича кажется несколько прямолинейной («оптимистическая» культура Киевской Руси — «пессимизм» романского Запада, иммунитет восточного христианства перед демоническими ужасами из-за влияния неоплатонизма), предложенная им периодизация действительно «работает». В XIV–XV вв. круг сюжетов иконографии, в которых фигурируют сатана и бесы, заметно расширился. Демоны появляются на множестве житийных икон, в композициях Сошествия во ад и т.п. Начиная с XVI в. экспансия демонических сюжетов становится очевидной и на иконах, и во фресковой живописи, и в книжной миниатюре. Точно так же растет и число персонажей-грешников. В результате вопрос о том, позволительно ли изображать «врага» в сакральном искусстве, оказался предельно заострен. Многие читатели сознательно повреждали или уничтожали эти образы, как будто считая их присутствие недопустимым.

1.2. «Опасные» образы — затирание лиц. В распоряжении древнерусских мастеров был целый набор символических приемов, которые объединяли фигуры бесов, монстров и грешников в одно «сатанинское воинство», представляя язычников, еретиков, завоевателей как слуг дьявола. Однако образы негативных персонажей могли объединять не только художники, но и зрители, на этапе рецепции образа. Мы увидим это, рассмотрев хорошо известный на средневековом материале феномен — порчу (затирание, выскабливание или зачеркивание) отдельных фрагментов изображения. Затертые фигуры часто встречаются в иллюминированных рукописях как католического, так и православного мира. Обычно это результат целенаправленного повреждения. При этом мотивы выскабливания образов могли быть прямо противоположными.

В некоторых случаях (чаще на Западе, реже на Руси) повреждения затрагивали образы святых. Для этого существовали как минимум три побудительные

причины, связанные с магическими, благочестивыми и иконоборческими практиками.

В Средние века и раннее Новое время читатели нередко выскабливали сакральные образы с миниатюры, чтобы затем воспользоваться полученным веществом. Краску могли использовать в качестве своеобразной чудодейственной реликвии, часто в лечебных целях. В позднее Средневековье соскобленный порошок носили с собой в качестве амулета или выпивали, растворив его в воде: в Европе с этой целью даже печатались специальные изображения священных предметов или святых, которые необходимо было проглотить. Такое архаичное отношение к образу и тексту вело к сознательной порче некоторых манускриптов¹⁴. Сигизмунд Герберштейн в своих «Записках о Московии» (1549 г.) упоминает, что на Руси епископскому суду, вместе с содомитами и святотатцами, грабящими могилы, подлежат те, «кто в целях чародейства отламывает кусочки от образов святых или от распятия»¹⁵.

Помимо случаев магического «вандализма», многие затертости на страницах лицевых рукописей возникли из-за того, что читатели благочестиво целовали святые лики и предметы. В Средневековье эта практика распространялась не только на

14 Bartholeyns, Dittmar, Jolivet 2006. P. 5–8, n. 23; Bartholeyns, Dittmar, Jolivet 2008. P. 131.

15 Сигизмунд Герберштейн 1988. С. 109. См. также: Иванов 1996. С. 386.

16 Создателей миниатюр называют *иллюминаторами, миниатюристами, иконописцами*; создателей прорисей — *знаменщиками*. Мы преимущественно используем два первых наименования. Кроме того, в некоторых случаях мы прибегаем к собирательному термину *художник* для обозначения средневековых мастеров — создателей икон, фресок или миниатюр.

17 См.: Camille 1998. P. 141. Fig. 2; Bartholeyns, Dittmar, Jolivet 2006. P. 5–8. Fig. 5.

18 Об истории средневекового иконоборчества и уничтожения культовых изображений во времена Реформации см., например: Michalski 1993; Marchal 1995; Spraggon 2003; Boscani Leoni 2005; Schildgen 2008. Правда, византийские иконоборцы и иконоборцы-протестанты уничтожали изображения, не признавая их благодатную силу и считая их кощунственными. Напротив, те, кто затирали образы, чтобы «расквитаться» со злыми силами или ненавистной религиозной традицией, верили в эффективность изображений и атаковали их отнюдь не из «недостатка» веры в силу визуального образа, а из-за ее «переизбытка». Затирание образа по своим механизмам аналогично практике поругания («наказания») икон из-за неисполненной просьбы или «нерадения» святого о благе молящегося (Успенский 1982. С. 118–119, 182–186; Смилянская 1999. С. 123–138). Поругание иконы — это обратная сторона ее горячего почитания и «обоожествления». Если святой «живет» на иконе, а икона — это почти и есть сам святой, то через изображение его можно *принудить* совершить чудо и оказать помощь. Об аналогичной практике «унижения» сакральных образов в монашеской культуре средневекового Запада см.: Geary 1979.

19 Образы могли замазывать, уничтожать либо замещать другими не только из иконоборческих, но и из цензурных соображений. Такое произошло, к примеру, с изображениями св. Христофора в облике псоглавца. В XVIII в. эта иконография стала вызывать сомнения церковных властей, а в 1746 г. митрополит ростовский Арсений велел изъять и переписать такие иконы (Вахрина 2006. С. 249; см. также: Лавров 2000. С. 423–435).

20 РНБ. Q. I. 1152. Л. 19–22. См. также выскобленные лица святых на иконе, воспроизведенной на обложке английского издания книги О.Ю. Тарасова «Икона и благочестие» (Tarasov 2002).

Илл. 2.

Сцена литургии.

Зачеркнуты все сакральные значимые элементы: икона, лицо священника, кадило в его руке, престол и жертвенник, купол храма.

Миниатюра из Синодика XVII в. (РНБ. Q. I. 1152. Л. 20)



иконы и фрески, но и на книжные иллюстрации. Чтобы спасти их от порчи, западные художники-иллюминаторы¹⁶ часто пририсовывали внизу изображения крест или другой святой образ, специально предназначенный для прикладывания¹⁷.

Наконец, уничтожение тех или иных фрагментов миниатюр могло совершаться из иконоборческих или сектантских побуждений (подобно тому, как протестанты уничтожали статуи и изображения святых)¹⁸. Такую мотивацию можно предположить, скажем, в тех случаях, когда образ был не затерт и не выскоблен, а зачеркнут либо закрасен (т.е. цель состояла именно в том, чтобы испортить изображение)¹⁹. Если лики на многих русских фресках могли быть выбиты уже в XX в., в период запустения церквей, то рукописи подвергались такой порче скорее в предшествующие столетия, в период их активного использования, а не позже, когда они превратились в предмет коллекционирования или музейный объект. Яркий пример можно увидеть в лицевом Синодике XVII в. из собрания РНБ. На целой серии миниатюр неизвестный «обличитель» Церкви методично замазал чернилами лицо священника, лики на изображенных иконах, чашу с Причастием, кадило и другие сакральные и значимые элементы²⁰. (Илл. 2).

В средневековых рукописях объектом порчи оказывались также различные сексуальные образы (соитие, поцелуи, изображения гениталий и т.п.) — их подвергали цензуре как непристойные²¹. Однако в абсолютном большинстве случаев читатели повреждали фигуры негативных персонажей. Именно эта практика будет интересовать нас в дальнейшем.

- 21 См. подробнее: Camille 1998; Bartholeyns, Dittmar, Jolivet 2006. P. 8–14.
- 22 См. примеры на миниатюре-вклейке с «Видением Иоанна Лествичника» конца XVI — начала XVII в. (РГБ. Ф. 247. № 236. Л. 12об. Оpubл.: Дергачева 2004. С. 52); миниатюрах лицевых сборников XVI–XVII вв. из собрания РНБ: ОЛДП. Ф. 137. Л. 136об.; ОЛДП. Ф. 85 (61). Л. 76; ОЛДП. Ф. 391. Л. 19, 21; Q. I. 1526. Л. 2; Q. I. 1152. Л. 5; в рукописях из собрания ГИМ: Муз. № 2620. Л. 28об., 70об.; Муз. № 3446. Л. 7об., 67об., 68об.; и т.п. О.А. Державина описала лицевой сборник второй половины XVIII в. с избранными новеллами из «Великого зерцала» (ГИМ. Муз. № 1067), на многих миниатюрах которого изображения нечистой силы оказались вырезаны (Державина 1965. С. 104. См. также: Хромов 1997). См. затертые лица римских воинов и распятого вместе с Христом злого разбойника в рукописи «Страстей Христовых» последней четверти XVIII в. (БАН. Двинск. № 6. Л. 72об., 102об.). Ср. с затертыми лицами палачей, бичующих Христа, на миниатюре из нидерландского Часослова XV в.: London. BL. Ms. Harley 2982. Fol. 31v.
- 23 См. затертое лицо дьявола, подговаривающего Каина убить брата (ЛЛС 1а. С. 21), а также затертые лица «земляных бесов» (сюжет из «Троянской истории»): ЛЛС 16. С. 2013.
- 24 См., например, затертые лица бесов на гравюрах первого печатного издания «Киево-Печерского патерика» на церковнославянском языке (Киев, 1661): ГИМ. Муз. № 2832. Л. 131об., 160об., 162об., 213, 249об.
- 25 Ciofi degli Atti 1993. № 55. III. P. 79. Зачеркнуто также лицо преследуемого человека.
- 26 См. затертые лица Иуды и пришедших с ним солдат в сцене предательства Христа в английской Псалтири начала XIII в.: Oxford. Bodl. Lib. Ms. Ashmole 1525. Fol. 49v. В армянской Библии второй половины XIV в. на двух миниатюрах кто-то методично затер лицо Иуды (Paris. BNF. Ms. Arménien 333. Fol. 5v, 6).
- 27 ГИМ. Греч. № 129д. Л. 35об., 51об., 67. См.: Щепкина 1977.
- 28 Это можно увидеть, скажем, на каталонском ретабло св. архангела Михаила работы Берната Марторея (1390–1452 гг.), хранящемся в соборе Таррагоны. Другой пример — каталонская деревянная панель с изображением мученичества св. Люсии (ок. 1300 г., Национальный музей искусства Каталонии (MNAC). Инв. № 035703-СJT), на которой кто-то выскоблил руки палачей.
- 29 В иллюминированном Житии Бориса и Глеба XV в. Оpubл.: Лихачев 1907. Мин. 20.
- 30 См. оба примера в Лицевом летописце XVII в.: Лицевой летописец 1893. Илл. 1, 4. Подробнее об этой миниатюре: Антонов 2009. С. 76–77; Илл. 2.
- 31 РНБ. Тиханов № 302 (Сборник, XVIII в.). Л. 48об., 52об., 54, 60об. и др. (в той же рукописи — множество затертых лиц у демонов).
- 32 См., например, затертые лица мучителей Христа в рукописи XVIII в.: БАН. Плюшк. № 57. Л. 47об.; затертую фигуру пленника, приведенного разведчиками к Дмитрию Донскому: Сказание о Мамаевом побоище 1980. Л. 17об. В рукописи XVIII в. затерты лица Иуды, первосвященника Анны и мучителей с дубинками: РГБ. Ф. 98. № 1613. Л. 42об., 52об., 42об., 63об., 89об. В рукописном Житии Василия Нового XVIII в. — лицо грешницы и волшебницы Милитины: РГБ. Ф. 98. № 1225. Л. 38об.; и т.п.

Илл. 3.

*Лжедмитрий на троне.
Выскоблены все элементы
с негативной семантикой:
лицо царя-антихриста
и провал-преисподняя.
Миниатюра
из лицевого летописца XVII в.*



Как на Западе, так и на Руси затирались добела (либо закрашивались / зачеркивались сверху), прежде всего, лица дьявола, бесов, Ада, Смерти и др.²². Стертые лица этих «антигероев» встречаются практически повсеместно, как в уникальных рукописях с крайне ограниченным кругом читателей (к примеру, в Лицевом летописном своде Ивана Грозного)²³, так и в массовой рукописной и даже печатной продукции²⁴. Изображения демонических сил бывали испорчены и на поздних лубочных картинках. Так, на настенном листе первой половины XIX в. с изображением «Притчи о единороге» из «Повести о Варлааме и Иоасафе» кто-то зачеркнул морду единорога, олицетворяющего смерть²⁵.

Точно такому же уничтожению в Византии, на Западе и на Руси подвергались лица грешников — слуг сатаны²⁶. Уже в греческой Хлудовской псалтири IX в. кто-то на нескольких листах затер лицо патриарха-иконоборца Иоанна VII Грамматика²⁷. В Европе выскобленные лица и руки мучителей можно увидеть не только на миниатюрах, но даже на заалтарных образах — ретаблях²⁸. В древнерусских рукописях уничтожены лица многих исторических персонажей: братоубийцы-Святополка²⁹, убийц св. царевича Димитрия Угличского, самозванца — Лжедмитрия I³⁰ (Илл. 3), монголо-татар³¹ и др. Однако чаще всего читатели затирали лица грешников, описанных в Священном Писании и в агиографии: предателя-Иуды, Ирода и его воинов, римских легионеров, волшебников, еретиков и т.п.³²

Нередко лица негативных персонажей были не просто зачеркнуты, а выскаблены до дыр. В одном из Синодиков XVIII в. дыры на лицах сатаны и бесов встречаются на множестве миниатюр на протяжении всей рукописи³³. (Илл. 4).

Подобные затирания отнюдь не хаотичны — они имеют собственную логику и подчиняются определенным правилам. Как хорошо видно, порче подвергались именно те места, которые символически воплощали средоточие зла — чаще не вся фигура, а лишь ее глаза³⁴, лик и в некоторых случаях срамные места — фаллос и зад. В русской иконографии XVI–XVIII вв. эти детали играли немаловажную роль: демоны часто изображались испражняющимися, а в их паху или на затылке располагалась вторая голова.

Наконец, читатели «уничтожали» и прочие элементы: части тела, предметы или локусы — с ярко выраженной негативной семантикой. Так, в греческой руко-

33 БАН. Арханг. Д. 399. Л. 7, 8, 13, 18 и далее. Ср.: РНБ. Ф. I. 734. Л. 21, 22, 26, 39.

34 См. протертые глаза сатаны в Апокалипсисе Фердинанда Первого и Санчо Арагонского (начало XI в.): Долгодрова, Гусева, Анисимова 1995. С. 127; демона с проколотыми глазами в русском Апокалипсисе XVI в. из собрания РГБ: Ф. 98. № 1591. Л. 23.

35 Oxford. Bodl. Lib. Ms. Barocci 17. Fol. Iv. Репрод.: Райан 2006. С. 116. См. изображение Нектанеба с лоханью в Лицевом летописном своде. Репрод.: Райан 2006. С. 118.

36 Bartholeyns, Dittmar, Jolivet 2006. P. 13. Авторы высказывают два предположения: ошибку читателя либо сознательное уничтожение образа иудея христианином. Вторая догадка кажется маловероятной, учитывая авторитет фигуры Моисея в христианском предании. Об истории изображений рогатого Моисея см.: Mellinkoff 1970.

37 См., к примеру, Апокалипсис XVIII в.: в ряду бесчисленных демонических созданий затерто лицо только у одного беса (РНБ. Ф. I. 718. Л. 25об.). Из двух одинаковых фигур может быть повреждена лишь одна (РГБ. Ф. 98. №. 965. Л. 30об., 50об.). См. обратный пример: в Синодике XVIII в. из 28 изображенных бесов затерты 20: РНБ. Ф. I. 734.

38 См. подробнее: Bartholeyns, Dittmar, Jolivet 2006. P. 18–19.

39 «Вселенский собор (Никейский)». ГТГ. Инв. № 14413; Оpubл.: Антонова, Мнева 2. № 766.

40 Существуют сведения о том, что выскребание лика с иконы могло быть церковной санкцией против недолжно написанных или догматически подозрительных образов. В донесении боярина М.П. Пронского упоминается, что патриарх Никон отдал распоряжение выскоблить лик с иконы Спаса Нерукотворного, найденной у иконописца Софрона Федорова сына Лопотникова (вероятно, за то, что там по католическому образцу был изображен терновый венец). Характерно, что это могло восприниматься как богопротивное дело: в народе ходили слухи, что моровое поветрие 1654 г. — это Божья кара за то, что патриарх у икон «выскребал глаза». (См.: Бусева-Давыдова 2008. С. 33). Выскабливание лиц у отдельных персонажей в публичном месте — в церкви, на храмовых иконах или настенных росписях — скорее расценивалось бы как кощунство. Несмотря на свидетельства о существовании такой практики, нам неизвестны случаи массового затирания лиц на церковных и даже домашних иконах (хотя в XVII в. распространились образы Страшного суда, предназначенные для индивидуального использования). Это говорит о разном — в этом плане — отношении к иконе и миниатюре.

41 Мы знаем, что эта практика существовала в XVIII–XIX вв., поскольку затирания и зачеркивания встречаются в созданных тогда рукописях. См., например, затертые фигуры мятежных стрельцов — в рукописном «Житии Петра Великого» П.Н. Крекшина 1740-х гг. (Оpubл.: Бульчев 2005. Илл. 45) или бесов — в рукописи XIX в.: БАН. Вятск. № 877. Л. 6об., 9об., 27об., 67.

Илл. 4.

*Сатана в преисподней
на адском звере,
в окружении грешников.
Лицо дьявола протерто
до дыры на листе.*

*Миниатюра из Синодика XVIII в.
(БАН. Арханг. Д. 399 Л. 13)*



писи XIII в. затерта лохань, над которой колдует египетский фараон Нектанеб³⁵. На русской миниатюре XVII в. с изображением Лжедмитрия добела затерто не только лицо грешного царя, но и центр бездны — преисподней под его ногами. (См. илл. 3). Встречаются и курьезные случаи: так, во французской Библии 1230–1250-х гг. затерта голова Моисея, по известной европейской традиции увенчанная рогами. По всей видимости, не слишком искушенный читатель принял пророка за демона или просто счел изображение праведника с рогами неподобающим³⁶.

Хотя логика повреждений действовала достаточно четко, она не требовала уничтожения всех без исключения негативных образов. Чаще всего затирания были выборочными: читатели выскабливали один, два или несколько образов из многих десятков (гораздо реже — большинство фигур)³⁷. Сама практика затронула тысячи рукописей, однако большее их число все же осталось нетронутым³⁸.

Случаи затирания лиц не на миниатюрах, а на иконах и фресках более редки, хотя и известны (пример можно увидеть на иконе из собрания ГТГ (ок. 1666 г.), где затерто лицо ересиарха Ария)³⁹. Это не стало распространенной практикой, вероятно, потому, что могло расцениваться как порча святого образа в целом⁴⁰.

Время, когда книжные миниатюры подвергались фрагментарному уничтожению, чаще всего невозможно точно установить⁴¹. Трудно определить и авторов такого «исправления». В европейских манускриптах некоторые затирания пред-

положительно относятся к середине XIV в. — времени, когда социальный круг владельцев рукописей становится шире и распространяется практика индивидуального чтения. Ряд затираний можно датировать эпохой раннего Нового времени. Именно тогда отдельные элементы средневековых образов стали казаться читателям шокирующими и недопустимыми⁴². Если обратиться к более широкому контексту, нетрудно увидеть, что подобному уничтожению подвергались и архитектурные элементы, как сцена инцеста дочерей Лота на уже упоминавшемся центральном портале церкви Сен-Жан в Лионе. Вероятно, это уничтожение было санкционировано самой Церковью: оно было проведено столь аккуратно, что сюжет остался виден и понятен. В редких случаях церковная власть реагировала таким же образом на всплеск демонологической фантазии, социальной критики и народного гротеска, которые пышно расцвели в искусстве позднего Средневековья⁴³.

42 См.: Camille 1998. P. 147–154; Bartheleyns, Dittmar, Jolivet 2006. P. 2–3; Bartheleyns, Dittmar, Jolivet 2008. P. 135.

43 Himka 2009. P. 179–182, 194.

44 На материале западных рукописей к тому же выводу приходят Ж. Бартолейнс, П.-О. Дитмар и В. Жоливе: Bartheleyns, Dittmar, Jolivet 2006. P. 11.

45 Как справедливо подчеркивал М. Камилль, читатели могли уничтожать на изображениях «дурной глаз», способный навредить. Именно этим может быть обусловлен один из видов порчи миниатюр — выкальвание глаз негативным персонажам (Camille 1998. P. 141–145. О «дурном глазе» см., например: Райан 2006. С. 59–62). Символическое отношение к образу как особой форме проявления изображенного в материальном мире, восходит ко временам архаики и остается актуальным вплоть до Новейшего времени. Многие магические ритуалы, направленные на причинение кому-либо вреда либо на нейтрализацию его деструктивной силы, основываются на порче его изображения или иного символического атрибута-заместителя.

46 Так, медные иконки, на которых лик святого оказывался затерт до неразличимости, должны были быть зарыты или пущены в воду. См.: Райан 2006. С. 338.

47 Даже если фигура демона была развернута в профиль, у нее изображался один глаз, который в любом случае мог таить угрозу.

48 В кратком «Сказании о римском попе Аврааме», обнаруженном в сборнике XVIII в., рассказывается о священнике, который, проходя мимо церковных врат, где был изображен дьявол, «стал на него плевать и сморкаться», отчего нечистому «весма неприятно стало». Сатана начал мстить, устраивая козни, и в конце концов Авраам был вынужден отказаться от своей бесобороческой привычки (Малэк 1996. С. 527). См. тот же мотив у Н.В. Гоголя. Главный герой «Ночи перед Рождеством» кузнец Вакула «черту был противнее проповедей отца Кондрата», поскольку «в досужее от дел время кузнец занимался малеванием», а «торжеством его искусства была одна картина, намолеванная на стене церковной в правом притворе, в которой изобразил он святого Петра в день Страшного суда, с ключами в руках, изгонявшего из ада злого духа; испуганный черт метался во все стороны». Разумеется, «в то время, когда живописец трудился над этою картиною и писал ее на большой деревянной доске, черт всеми силами старался мешать ему». В конце рассказа, после путешествия на бесе в Санкт-Петербург, «...намалевал Вакула черта в аду, такого гадкого, что все плевали, когда проходили мимо» (Гоголь 1959. С. 107–108, 149).

49 Тарасов 1995. С. 122–123.

Фигуры негативных персонажей могли уничтожаться по тому же принципу: выскабливая изображения фаллоса, зада и прочие непристойности, читатель Нового времени ликвидировал образы, ставшие неприемлемыми в новом «режиме» благопристойности. Однако, скорее всего, большинство затираний относится к тому времени, когда рукопись активно использовалась, т.е. порча производилась вскоре после создания самой миниатюры. В пользу этого свидетельствуют и сами элементы, которые подвергались выскабливанию. Значительно чаще, чем срамные места (которые в русской иконографии стали заметным элементом бесовских фигур лишь в XVII–XVIII вв.), читатели затирали лица бесов, в том числе изображенные очень мелко, без каких-либо «неподобающих» подробностей. Логику уничтожения вряд ли можно связать здесь с эстетическими вкусами или моральными установками, которые возникли в Новое время.

Как представляется, в большинстве случаев рукописи повреждали не из цензурных, а из магических соображений: «вандалами» были ближайшие современники художника-иллюминатора⁴⁴. Стирание глаз, лица или иного символически значимого элемента лишало образ его негативной силы⁴⁵. В семиотическом плане такое отношение к изображенной фигуре совершенно оправданно: в иконографии лик — ключевой элемент образа. Он выписывается в последнюю очередь, после «доличного» этапа работы, он обращен к человеку, и именно с ним молящийся устанавливает визуальный контакт. Оклад может скрывать всю икону, за исключением лика (рук и иных частей тела, не прикрытых одеждой, — здесь оклад дублирует одевание). В этом плане икона, на которой различим только лик святого, допустима, а икона, на которой видно все, кроме лика, вряд ли могла бы использоваться без поновления⁴⁶. Близкая логика восприятия действует и в отношении негативных персонажей: уничтожение лица лишает их образы потенциальной силы, разрывая контакт со зрителем⁴⁷.

Наконец, помимо этих двух мотиваций («магической» и «пуританской»), во многих случаях можно предположить и третью. В символическом плане затирание или закрашивание оскорбляет и унижает как сам образ, так и олицетворяемого им персонажа. Примеры такого отношения хорошо известны. Официальная практика наказания за порчу изображений правителя/императора существовала в разных культурах, в том числе в Московской Руси и в императорской России. В раннее советское время борцы с Церковью и символами старого режима выбивали лики святых на фресках и иконах. Затирая лик демона, читатель мог не только отгораживаться от зла, но и унижать врага (грешника или сатану) или «мстить» ему⁴⁸.

Наиболее последовательными «борцами» с негативными образами на миниатюрах, скорее всего, были старообрядцы. Как отметил О.Ю. Тарасов, в их сочинениях часто затрагивался вопрос о том, допустимо ли изображать «антихристовы силы». Староверы нередко уничтожали или записывали отдельные образы на иконах⁴⁹. Такая же судьба могла постигнуть многие рукописи, имевшие хождение в их среде.

Мотивы порчи изображений накладываются друг на друга, и зачастую их крайне трудно разграничить. Яркий пример — так называемая «Книга мадам Марии», роскошно иллюминированная французская рукопись конца XIII в. Многие ее миниатюры демонстрируют следы намеренного выскабливания лиц (одни слегка затерты, словно от прикосновений, другие вытерты добела). Атаке подверглись не только негативные персонажи: истязатели Христа, свв. Петра, Андрея и Винцента⁵⁰ — но и лица вифлеемских младенцев, убитых по приказу Ирода; свв. Петра, Иоанна Крестителя, Павла, Иоанна Евангелиста и Екатерины; Христа, Богородицы и всех апостолов в сценах Успения и Коронования Богоматери; ангела, стоящего рядом с архангелом Михаилом⁵¹, и т.д. Если некоторые повреждения святых ликов (как стершееся лицо Христа на миниатюре Страшного суда⁵²) можно объяснить зацеловыванием образа, то вытертые добела лица и торсы Христа, Богоматери и апостолов на следующих листах вряд ли пострадали по аналогичной причине. Издатели рукописи предполагают, что миниатюры стали жертвой протестантского иконоборчества⁵³. Однако протестанты вряд ли стали бы выскабливать изображения Христа. Если принять эту версию, придется допустить, что за свою историю манускрипт множество раз подвергался порче со

50 Paris. BNF. Nouv. acq. fr. 16251. Fol. 35v, 36, 59v, 65v, 78.

51 Ibid. Fol. 24, 47v, 52, 53v, 54, 55v, 58, 62, 63v, 95. См. описание упомянутых выше миниатюр: *Livre de Madame Marie* 1997. P. 48, 55–56, 62, 64–65, 67–71, 74, 82–83, 96–97. Как и в других рукописях, затирания не были ни тотальными, ни систематическими. Повреждению подверглись не все негативные персонажи (например, все изображения дьявола остались нетронуты) и, естественно, не все святые.

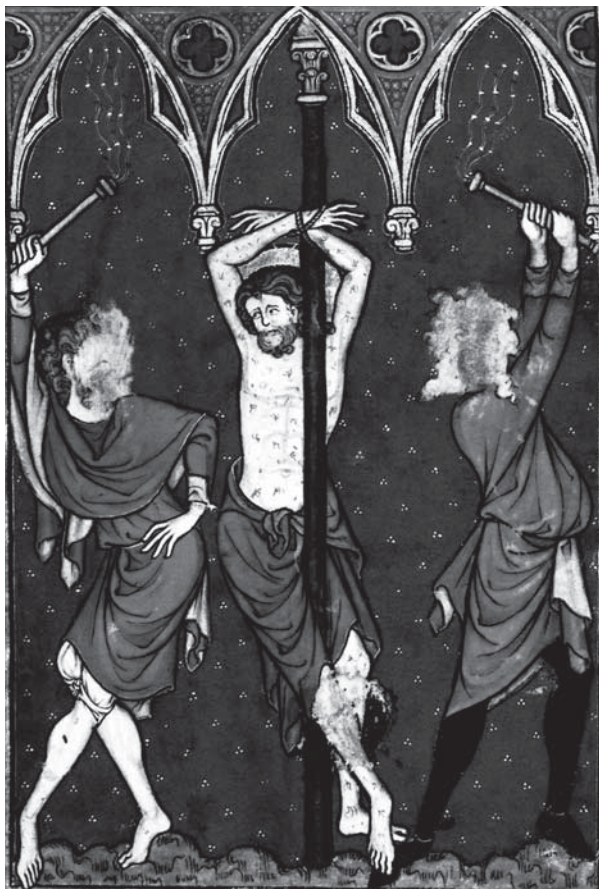
52 Paris. BNF. Nouv. acq. fr. 16251. Fol. 52.

53 *Livre de Madame Marie* 1997. P. 108.

54 Говоря о миниатюре с выскобленным лицом одного из вифлеемских младенцев, Ж. Бартолейнс, П.-О. Дитмар и В. Жоливе предполагают, что аноним затер жертву, чтобы освободить изображение от каких-либо намеков на греховное насилие. Хотя авторы приводят аналогичный пример из Часослова из Артуа 1280–1290-х гг., на котором затерты фигуры палача, младенца и его матери (Marseille. VM. Ms. 111. Fol. 20), это объяснение выглядит мало убедительным. На миниатюре в «Книге мадам Марии» лицо палача не повреждено, а для того, чтобы полностью избавиться от сцены насилия (если такая мысль вообще могла прийти в голову средневековым читателям), следовало бы, скорее, затереть все фигуры мучителей, оставив лишь изображение святого, но не поступать противоположным образом (Bartholeyns, Dittmar, Jolivet 2006. P. 13–14. Fig. 8, 9; Bartholeyns, Dittmar, Jolivet 2008. P. 139–140. Fig. 30). В Часослове 1280–1290-х гг., кроме того, было затерто лицо дьявола с обнаженной женщиной на плечах и другого дьявола, оседлавшего голого грешника (Fol. 78v, 86), а лица Иуды и распинателей Христа (Fol. 115, 132v) не подверглись повреждению. В Часослове из Нидерландов третьей четверти XV в. в сцене Бичевания почти полностью выскоблена не только фигура одного из палачей, но и Христос, привязанный к столбу. На другой миниатюре, со сценой погребения, та же участь постигла всех персонажей, стоящих вокруг накрытого тканью гроба (London. BL. Ms. Harley 2966. Fol. 30v, 63v). В английской Псалтири второй четверти XV в. на миниатюре с изображением Троицы кто-то методично выскобил образы Бога-Отца и Святого Духа в виде голубя, оставив нетронутой фигуру Христа (London. BL. Ms. Royal 2 В X. Fol. 113).

55 РГБ. Ф. 37. № 409. Л. 7об., 39.

*Илл. 5.
Затерты лица палачей;
повреждены (вероятно,
от поцелуев) ноги Христа.
Миниатюра
из «Книги мадам Марии».
Франция, конец XIII в.*



стороны «благочестивых вандалов», действовавших из совершенно разных соображений⁵⁴. (Илл. 5).

Похожие неоднозначные примеры встречаются и на русском материале: так, в Житии Василия Нового XVIII в. затерто не только лицо одного из мучителей святого, но и лик самого мученика на другой миниатюре⁵⁵. Однако в большинстве рукописей фрагментарные повреждения затрагивают исключительно негативных персонажей.

Практика «сакрального вандализма» была обращена на изображения не только демонов, но и грешников. При этом читатель-«агрессор» лишь следует по стопам художника. Средневековые мастера сами нередко отождествляли демонов и их слуг с помощью определенного набора приемов и маркеров.

1.3. Положение головы: профиль и анфас. До сих пор речь шла о рецепции негативных образов. Переходя к изучению их морфологии, нам следует выделить основные приемы, которые использовали средневековые иконописцы. Хорошо известно,

что негативные персонажи чаще всего изображались в профиль. В средневековой культуре профильное отображение лица могло восприниматься как знак ущербности/неполноценности (фигура оказывалась «одноглазой»). Подобный разворот головы противопоставлял «половины» лиц демонов и грешников ликам центральных святых, обращенным прямо на зрителя, и лицам периферийных персонажей, которые были развернуты в три четверти⁵⁶. Можно предположить, что такие изображения косвенно повлияла на тексты житий, в которых упоминаются одноглазые бесы⁵⁷.

56 Более подробно см.: Schariro 1973. P. 38, 43; Bonne 1984. P. 19–22; Баше 2005. С. 157–158; Успенский 2005. С. 275–276 и далее; Юферева 2006. С. 386–387; Бычков 2009. С. 96; Черный 2010. С. 24. О некоторых особенностях древнерусской иконографии грешников (в том числе изображении в профиль) см. также: Юферева 2007.

57 Примеры см.: Рязановский 1915. С. 52.

58 Успенский 2005. С. 276.

59 Б.А. Успенский называет этот набор приемов «семантическим синтаксисом» (Успенский 2005. С. 274–275).

60 На западном материале см. об этом: Wonne 1984. P. 19–22; Баше 2005. С. 157–158. М. Шапиро приводит пример синтаксической функции профильных и фронтальных изображений из каролингского Сакраментария из Мармутье середины IX в. (Autun. VM. Ms. 19 bis. Fol. 1v, 173v). На одной миниатюре аббат Регинальд благословляет монахов и мирян. Все фигуры, включая аббата, повернуты в профиль. На другой миниатюре представлена церковная иерархия: от епископа до аколита. Здесь различия в достоинстве фигур подчеркнуты не только их размером, положением по отношению к центру и жестами, но и разворотом: сидящий в центре епископ изображен строго фронтально, стоящие вокруг фигуры обращены в его сторону и представлены в профиль (за исключением экзорциста, который тоже развернут почти фронтально). См.: Schariro 1973. P. 38, 43.

61 Несмотря на то, что в христианской иконографии нимб — почти неизменный атрибут святого, в некоторых случаях он выполнял синтаксическую функцию, отмечая только важнейших персонажей. Так, на мозаиках в соборе Монреале на Сицилии (XII в.) нимб порой остается лишь у Христа и исчезает у других фигур (например, апостолов), что, как замечает Ж. Баше, не являлось поводом для сомнений в их святости (Баше 2005. С. 185. Прим. 59). Аналогичный феномен можно наблюдать и в русской иконографии. К примеру, на композициях Воскресения — Сошествия во ад с нимбами могли изображаться либо все праведники, выводимые из адского плена, либо несколько наиболее значимых персонажей (Иоанн Предтеча, Моисей, Даниил, Давид, Соломон), либо только Предтеча. Изредка встречаются также изображение апостолов без нимбов (как на многочисленных миниатюрах в лицевой рукописи «Страсти Господни» XVII в.: ГИМ. Муз. № 1315).

62 См. об этом ниже.

63 Так, в профиль традиционно изображался апостол Павел у одра Богоматери. См., к примеру, московскую икону конца XV в. и новгородскую икону конца XV — начала XVI в. из собрания ГТГ (Инв. № 28626; 22033), новгородские иконы середины — второй половины XVI в. (НГОМЗ. Инв. № ДРЖ-3122, ДРЖ-3770), икону конца XV в. из Успенского собора Московского Кремля (ГММК. Инв. № 3044–соб.; здесь же — профильная фигура слева от одра), вологодскую икону первой четверти XVI в. (ВГИАХМЗ. Инв. № 6111/а; Оpubл.: Иконы Вологды 2007. № 31) и др. На иконах Воскресения — Сошествия во ад в профиль часто изображались Адам и Ева (см. икону середины — второй половины XVI в. из Махрищского монастыря (ГИМ. Инв. № 5293/85762; Оpubл.: София 2000. № 77. С. 226–227) и икону конца XVI в. из частной коллекции М. Де Буара (Елизаветина); Оpubл.: Смирнова 2009. С. 112, Илл. С. 112).

Илл. 6. Двадцатая мытарственная «станция» – блуд. Бесовский «князь» анфас, бесы в профиль. Миниатюра из Жития Василия Нового XVII в. (РНБ. Ф. I. 725. Л. 48об.)



Фронтальное изображение ликов святых устанавливает контакт между почитаемым образом и молящимся. Как подчеркивал в этой связи Б.А. Успенский, фигуры, которым человек не должен поклоняться, могли быть не обращены к зрителю⁵⁸. Периферийные образы в среднике либо образы в клеймах относятся к повествовательному плану и не предназначены для обращенной молитвы. В этой системе координат анфасное изображение негативных персонажей не должно было бы применяться. Тем не менее, этот принцип допускал множество исключений, так как разворот фигуры выполняла еще одну — синтаксическую, или дифференцирующую, — функцию⁵⁹. Изображение анфас, в три четверти или в профиль не только определяет место персонажей на абсолютной шкале добра и зла, но и демонстрирует иерархические отношения между ними⁶⁰ (такую же роль в средневековой иконографии мог играть и нимб)⁶¹. В соответствии с этой логикой, лица сатаны и «бесовских князей», как более значимых фигур, часто обращены к зрителю (либо развернуты в три четверти), тогда как окружающие их демоны представлены в профиль⁶². (Илл. 6). В то же время многие святые и ангелы, занимающие периферийное положение в композиции (или в рамках комплекса изображений на иконостасе), представлялись не только в три четверти, но и в профиль⁶³.

Разворот негативных персонажей в профиль — очень распространенный прием, однако он не был для иконописцев жестким правилом. Это в полной мере относится и к другим маркерам демонического, о которых пойдет речь в нашей книге. Создатель иконы, фрески или миниатюры каждый раз решал, применять ли тот или иной символ или не использовать его; распространять его на всех или только на нескольких персонажей. Эта подвижность и вариативность знаков играет в средневековой иконографии важную роль, определяя не только смысловое наполнение, но и эмоциональный эффект изображения.

* * *

В средневековой визуальной традиции и на Востоке, и на Западе христианского мира существовал еще один широко распространенный прием, который визуально относил самых разных персонажей к миру зла. Это не что иное, как вздыбленные или «пламенеющие» волосы, а также аналогичные им по форме головные уборы. Такие шапки или хохлы не просто служили атрибутом демонов и грешников: они выстраивали сеть визуальных параллелей, конструируя единый «образ врага»⁶⁴. Эти знаки применялись на всем протяжении русского Средневековья. Они встречаются не только на иконах, фресках и миниатюрах, но даже на памятниках литья, деревянной или каменной резьбы.

64 Отечественные исследователи почти не обращали внимания ни на этот прием, ни, шире, на саму проблему визуальной демонизации. См. замечания, касающиеся отдельных примеров такого рода, у Ф.И. Буслаева, Н.Н. Розова, Н.И. Толстого (Буслаев 1884 I. С. 234; Розов 1966. С. 71; Толстой 1995. С. 261).

65 См. книгу Р. Меллинкофф о демонологии знаменитого Изенгеймского алтаря (1506–1515 гг.) М. Грюневальда: Mellinkoff 1988.

66 Раннехристианское искусство к фигуре дьявола было равнодушно и первоначально почти не знало образов зла.

67 Kirschbaum 1940; Russell 1986. P. 129; Гуревич 1989. Илл. 65; Link 1995. P. 109–110; Peers 2001. P. 58, n. 73; Zlotohlávek, Rättsch, Müller-Ebeling 2001; Махов 2007а. С. 129–130. P. 50. До VI в. известны изображения змея-искусителя, но, если следовать христианскому преданию, это скорее был змей, в которого вселился сатана, а не сам дьявол. Отдельные образы зла появляются в христианском искусстве и более раннего времени. Например, сцена самоубийства Иуды вырезана на костяной пластине из Италии 420–430-х гг. (Schnitzler 2000. P. 103, 105, Fig. 1).

68 Рассел 2001. С. 11. Илл. С. 93; Russell 1986. P. 129–130.

69 Подробнее о них и о европейской иконографии сатаны см.: Erich 1931; Махов 2007а. С. 128–137; Махов 2006. С. 97, 189–198.

70 Mâle 1922. P. 369; Siebert 1981; Saïd 1987; Махов 2007а. С. 130; Barasch 2005. Ill. 1.

71 Paris. BNF. Ms. Grec 74. Fol. 51 v. (Опубл.: Brenk 1966. Abb. 24; Zlotohlávek, Rättsch, Müller-Ebeling 2001. Ill. P. 107).

72 Vokotopoulos 1995. Ill. 28; Лидов 1999. № 17. С. 72–73; Zlotohlávek, Rättsch, Müller-Ebeling 2001. Ill. P. 86.

73 Dublin. TCL. Ms. A.I. (58). Fol. 202v (Опубл.: Bourke 2007. Fig. 3).

Очевидно, что, изучая историю и функционирование этой семиотической системы, недостаточно обращаться лишь к древнерусскому материалу. Маркеры демонического восходят к византийскому искусству и имеют прямые параллели на средневековом Западе. Изначально на Руси мы встречаемся лишь с репликой, одним из региональных вариантов этой системы. Впоследствии здесь вырабатывается собственный набор приемов и оригинальных знаков, которые синтезировали византийские и западные образцы. Понять, как эта система функционировала в древнерусском искусстве, можно, лишь вернувшись к истокам христианской иконографии демонов и рассмотрев логику ее трансформаций на протяжении Средневековья.

2. ОТ ТЕМНОГО АНГЕЛА К ЗООМОРФНОМУ МОНСТРУ

2.1. Истоки христианской иконографии демонов. Христианскому представлению о многоликости дьявола соответствует изменчивость его иконографии и многообразии примеряемых им в разные века масок. Конвенции изображения сатаны и демонов изменялись с веками, пройдя путь от темных ангелов до фантастических монстров и диковинных гибридов в духе Иеронима Босха или Маттиаса Грюневальда⁶⁵.

Первые из известных изображений дьявола относятся к VI столетию⁶⁶. Самым древним считается мозаика церкви Сан-Аполлинаре Нуово в Равенне (ок. 520 г.), где синий ангел, стоящий слева от Христа в сцене отделения овец от козлиц, по одной из версий, означает врага рода человеческого⁶⁷. Несомненное изображение дьявола или демона относится к более позднему времени — мы находим его на полях сирийского Евангелия Раббулы (586 г.), где представлена сцена экзорцизма. Двое одержимых развернуты анфас, а над ними парит черная бескрылая фигура с поднятыми вверх руками⁶⁸.

В следующие века изображения сатаны оставались довольно редкими. Традиция, в целом определившая все средневековые поиски и вариации в изображении дьявола, сложилась к IX в. и представляла два основных иконографических типа⁶⁹.

Первый, *эйдолон* (греч.: «двойник», «подобие», «призрак»), восходит к изображениям души умершего на греческих геммах и погребальных вазах. Эта крылатая нагая фигура черного или красного цвета в христианской иконографии, стала использоваться как основной образ дьявола и демонов⁷⁰. В византийском искусстве классический пример бесов-эйдолонов можно найти на миниатюре с изображением Страшного суда из греческого Евангелия XI в.⁷¹ или на известной иконе «Видение Иоанна Лествичника» XII в. из синайского монастыря св. Екатерины⁷². Обращаясь к западному материалу, можно вспомнить дьявола-эйдолона в сцене искушения Христа из ирландского Келлского Евангелия конца VIII — начала IX в.⁷³ В зависимости от задач сюжета и композиции, эйдолоны могли

представляться в рост с человеком⁷⁴, а могли — как крошечные черные фигурки с тонкими, как у насекомых, ручками и ножками⁷⁵. (Илл. 7).

Иконографический тип эйдолона удачно отражает христианский взгляд на демонов как на падших Небесных духов. Это анти-ангелы, чья чернота символизирует неполноту, ущербность, отсутствие света. Они бывают уродливы и ужасны, но часто представляются просто смешными⁷⁶. Демоны-тени действуют и в западной, и в восточной иконографии. Однако если на Западе они сравнительно быстро уходят на второй план, в странах византийского круга эйдолоны господствуют на протяжении всех Средних веков.

Второй иконографический тип, получивший название каролингско-оттоновского, представляет демона в виде антропоморфной (часто бескрылой) фигуры с чертами зверя (рогами, копытами, мехом), похожей на античного Пана или сатира. Часто он одет в набедренную повязку. Такие звероподобные бесы, которые появились в искус-

74 См. сатану из истории Иова в византийской рукописи конца XII — начала XIII в.: Oxford. Bodl. Lib. Ms. Barocci 201. Fol. 10v, 15v, 18v, 19v.

75 См. крошечных бесов, изгнанных Христом из бесноватого, на миниатюре константинопольской Библии XIII в. (Paris. BNF. Ms. grec 54. Fol. 125v) или в немецком Коллектаре последней четверти XII в. (London. BL. Ms. Yates Thompson 2. Fol. 112v). Размер их фигур определялся ситуативно. Демоны, взаимодействующие с человеком (борющиеся с ним, искушающие его и т.д.), чаще представляются соразмерными ему, а бесы, изгнанные святым или экзорцистом, — намного меньше. См. сатану, искушающего Христа, или бесов, забирающих душу немилостивого богача, с демонами, вылетающими изо рта бесноватого, в Библии наваррского короля Санчо VII Сильного 1197 г.: Amiens. BM. Ms. 108. Fol. 171v, 179, 180.

76 См. в этой связи интересную работу А.Е. Махова о демонологии Святых Отцов: Махов 2007б.

77 Stuttgart. WL. Cod. bibl. Fol. 23. Fol. 6v, 10v, 11, 16v, 25, 29v, 38, 45v и далее. В Штутгартской псалтири иконографический тип беса еще не так далеко ушел от византийского эйдолона. Обычно это темная крылатая фигура с более или менее заметными звериными атрибутами или почти без них.

78 Openshaw 1993. Fig. 25, 26.

79 Oxford. Bodl. Lib. Ms. Junius 11. P. 16. Дьявол изображается в несколько раз крупней остальных бесов (Р. 3, 36). См. человекообразного сатану с пламенеющими волосами, пронзаемого копьем архангела Михаила, в рукописи 980–1000 гг. из Нормандии: Avranches. BM. Ms. 50. Fol. 1.

80 О гетерогенном облике дьявола см.: Махов 2007а. С. 116–117, 130–134; Махов 2011.

81 Как пишет К. Уоткинс, в западной визуальной демонологии XII–XIII вв. торжествует бесконечное многообразие масок (*varietas*). Оно фактически исключает любую цензуру или контроль над образами со стороны Церкви или богословского дискурса. Церковь активно использует фигуру дьявола в своей проповеди (прежде всего, в коллекциях чудес и «примеров») и следит за тем, чтобы дьявол не приобретал внутри божественного порядка излишней самостоятельности. Однако почти все, что касалось его обликов (будь то в видениях или в иконографии), остается в сфере легитимной фантазии и игры форм. Благодаря этому внутри церковной демонологии долго сохраняются различные локальные традиции и региональное разнообразие устрашающего (Watkins 2007. P. 55–57).

82 Агрессивные звериные формы рано появляются в искусстве Испании. См., например, звероподобного сатану с огромными когтями и торчащими во все стороны острыми «стрелами» волос в сцене искушения Христа на книжном окладе IX в. из Астурии (Музей искусств Уолтерса в Балтиморе, Инв. № 71.50). Чрезвычайно богата и разнообразна демонология иллюминированных Апокалипсисов с толкованием Беата Лиебанского. Один из ярких примеров — заключенные в темницу сатана и бесы в экземпляре Апокалипсиса из Асторги конца XII в.: Paris. BNF. Nouv. acq. lat. 1366. Fol. 142, 145.

Илл. 7.
Бесы-эйдолоны с хохлами.
Фрагмент иконы
«Видение Иоанна Лествичника»
из монастыря Св. Екатерины,
Синай. Византия, XII в.



стве Запада с VIII в., фигурируют на миниатюрах каролингской Штутгартской псалтири (IX в.)⁷⁷ или в еще более яркой форме — в англосаксонской Псалтири Тиберия (XI в.)⁷⁸. Если у демона нет крыльев, он бывает почти неотличим от человека, и его истинная природа подчеркивается только отдельными атрибутами (например, рогами). На одной из миниатюр англосаксонской «Рукописи Кэдмона» (ок. 1000 г.) мятежные ангелы, низвергнутые с Небес, изображаются и как крошечные черные эйдолоны, и как человекообразные фигуры с крыльями и пламенеющими волосами⁷⁹.

Иконография дьявола чрезвычайно подвижна, и формы демонов перетекают одна в другую. В XII в. в искусстве Запада бесы из человекообразных фигур с отдельными звериными элементами превращаются в звероподобных монстров, «собранных» из частей различных животных. В них не остается почти ничего человеческого или ангельского⁸⁰. В отличие от более или менее однотипных эйдолонов, изображения дьявола в зооморфном обличье настолько разнообразны, что их трудно классифицировать и встроить в общую схему, которая накладывалась бы на эволюцию демонических обликов во всех европейских традициях⁸¹.

Ключевой момент смены форм, в зависимости от региона и типа изображения (монументальная скульптура, книжная миниатюра и т.д.), приходится на XII в. (порой начинаясь еще в XI в.), а в XIII–XIV вв. трансформация чаще всего завершается⁸². Демоны предстают теперь в виде гибридов со звериными, рыбьими, птичьими элементами или просто как чудовищные звери (тогда главное, что их отличает от других монстров и воображаемых зверей, — это вертикальная ориентация тела). В

иконографии XI–XII вв. полностью антропоморфные демоны соседствуют с фантастическими созданиями, у которых к человеческому телу прикреплена звериная голова⁸³, или зооморфными монстрами без человеческих черт⁸⁴.

В изображениях дьявола этой поры царит упорядоченный беспорядок. Здесь и демон с человеческим торсом, звериными когтями на ногах и свиной головой, которого атакует чудовище, похожее на дракона (в инициале Библии третьей четверти XI в.)⁸⁵, и демон — человек в набедренной повязке, с «коронай» из зеленых хохлов, тянущий к себе на веревке человеческую фигуру (в рукописи творений Боэция и Августина конца XI в.)⁸⁶, и рогатый зверь с козлиной бородой, покрытый огненной шерстью и изрыгающий пламя (из цистерцианской рукописи «Моралий на Книгу Иова» 1111 г.)⁸⁷, и бородастый человечек с зеленым хохлом, звериными ногами и длинным хвостом, увенчанным звериной мордой, которого попирает св. Мартин Турский (в Гомилярии XII в.)⁸⁸, и мускулистый гигант с львиной головой (в Житии св. Аманда 1160–1170 гг.)⁸⁹, и т.д.

Имя демонам, действительно, легион. На двух медальонах английского пергаменного свитка рубежа XII–XIII вв. с миниатюрами на сюжет Жития св. Гутла-

83 Как в истории дьякона Теофила в Суайяке: Гуревич 1989. Илл. 93; Baschet 2008. III. 17. См. также демона-Бегемота с человеческим телом, звериными когтями на ногах и похожей на звериную головой под ногами Христа в цистерцианской рукописи 1111 г.: Dijon. VM. Ms. 169. Fol. 88v.

84 Как огромный дьявол или олицетворяющий его монстр, пожирающий грешника, на капители церкви Сен-Пьер в Шовиньи (начало XII в.): Гуревич 1989. Илл. 61; Wirth 2008. III. 36.

85 Rouen. VM. Ms. 8. Fol. 135.

86 Rouen. VM. Ms. 481. Fol. 121v.

87 Douai. VM. Ms. 301. Fol. 1v, 107v.

88 Valenciennes. VM. Ms. 112. Fol. 132v. См. звероподобного беса с мехом по всему телу и рогами на одной из 153 деревянных панелей на потолке церкви Св. Мартина в Циллисе (XII в.): Wirth 2008. Fig. 144.

89 Valenciennes. VM. Ms. 500. Fol. 57. См. репрод.: Махов 2007а. С. 132.

90 London. BL. Harley Roll Y.6. Медальоны 6–8. Бесы из «Жития св. Гутлака» (VIII в.) описаны как существа с «большими головами, длинными шеями, тощими лицами, желтоватой кожей, нечесаными бородами, топорщащимися ушами, мрачно нахмуренными бровями, дикими глазами, зловонным дыханием, лошадиными зубами, огнедышащими глотками, широкими губами, резкими голосами, пепельными волосами, надутыми щеками, раздутой грудью, шершавыми бедрами, вывернутыми внутрь коленками, кривыми ногами, выпуклыми лодыжками и косолапыми ступнями» (Colgrave 1985. P. 102; Цит. по: Махов 2007а. С. 194).

91 В английской Бестиарии (ок. 1300 г.) Смерть, крючком достоящая душу человека, изображена как черный ангел в длинной тунике. Помимо цвета, его демоническую природу выдает длинный крючковатый нос (Oxford. Bodl. Lib. Ms. Douce 88. Fol. 121v).

92 См. мохнатого дьявола с медвежьей головой, утягивающего в ад короля, на капители собора в Магдебурге, ок. 1215 г. (Гуревич 1989. Илл. 53); дьявола с чудовищной мордой, красным пятнистым телом и желтыми крыльями, тоже уносящего душу грешника, на росписи церкви в Торпо (Норвегия) XIII в. (Гуревич 1989. Илл. 62); звероподобного сатану с крыльями летучей мыши, искушающего Христа, в Псалтири Святого Людовика и Бланки Кастильской, ок. 1225 г.: Paris. BNF. Arsenal 1186. Fol. 20. Ср. с Люцифером со звериной головой, птичьими лапами, телом, покрытым рыбьей чешуей, козлиными рогами и шестью дополнительными головами, образующими пирамиду (наподобие папской тиары), на французской миниатюре 1450–1470 гг.: Oxford. Bodl. Lib. Ms. Douce 134. Fol. 98r.

Илл. 8.

Люцифер, окруженный
своими слугами.

На голове, животе и сочленениях
тела (плечах, коленях) дьявола
изображены многочисленные
пасти и морды.

Миниатюра из французской
«Книги Виноградника
Господа нашего» 1450–1470-х гг.



ка святого осаждают толпа разномастных бесов. Крылатые, хвостатые, разноцветные демоны со звериными телами, покрытыми пятнами шерсти, и карикатурно вытянутыми, загнутыми вверх или, наоборот, крючковатыми носами хватают его и относят к самым вратам ада. Однако святой одерживает над ними победу и, на третьем медальоне, хлещет плетью беса с головой вола, пока в отдалении толпятся другие демоны с ослиными, обезьяньими, собачьими и птичьими мордами⁹⁰.

Типичные черты демонов XIII–XIV вв. — это шерсть по всему телу, рога, вытесняющие хохол или пламенеющую прическу, крылья летучей мыши, хвост, хищные птичьи когти. Их лица, человеческие они или звериные, чаще всего гротескно уродливы и деформированы: вытянутые, вздернутые, крючковатые или приплюснутые носы⁹¹, перекошенный рот, выпяченные губы, торчащие клыки, высунутый язык, дополнительные морды и пасти на животе, на заду, в паху и на всех сочленениях тела (плечах, локтях, коленях)⁹². (Илл. 8, 9).

Обличье дьявола сплетается из наложения множества личин и масок. Так, на миниатюре из Жития св. Гутлака демоны, сохраняя свои тела, в устрашающих ви-

дениях «надевают» на них звериные головы⁹³. Иногда рядом с такими изображениями мы встречаем образы людей в аналогичных звериных масках⁹⁴. Во французской «Истории Мерлина» 1280–1290-х гг. друг напротив друга стоят четыре разноцветных

93 London. BL. Harley Roll Y.6. Медальон 8.

94 На нижних полях миниатюры из фламандской рукописи «Романа об Александре» (1338–1344 гг.) изображены пять взявшихся за руки фигур в праздничных масках. На плечах у них капюшоны с головами хищной птицы, быка, козла, обезьяны и зайца (Oxford. Bodl. Lib. Ms. Bodl. 264. Fol. 181v. См.: Schmitt 2002. P. 222–223. Ill. 5). Многие народные ритуалы действительно включали переодевание в животных и «игру» в демонов и мертвецов. На изображениях и люди, и бесы перевоплощаются в животных, только одни для этого надевают материальные маски, а другие принимают призрачное личины.

95 Paris. BNF. Ms. Français 95. Fol. 113v, 199v. См.: Schmitt 2002. P. 223–224. Ill. 7, 8.

96 О шаривари см.: Le Goff, Schmitt 1981.

97 Paris. BNF. Ms. Français 146. Fol. 36v. Ср.: Fol. 34, 34v. См. публикацию этих миниатюр: Le Goff, Schmitt 1981. Ill. 6, 7; Гуревич 1989. Илл. 28, 29; Camille 1998. P. 197–198. Ill. 75; Schmitt 1994a. Ill. 11–14; Schmitt 2002. P. 224–229. Ill. 10, 11.

98 Schmitt 2002. P. 225–229. Ill. 12, 13. Хеллекин — дьявольский персонаж, предводитель т.н. «двора Хеллекина» («mesnie Hellequin» или «familia Hellequini»), французского варианта распространенной в Европе легенды о «дикой охоте» — ночной процессии мертвецов (см.: Schmitt 1994a. P. 115–145). На миниатюрах «Романа о Фавеле» у Хеллекина на голове развернутые вперед птичьи крылья, которые в средневековой иконографии периодически появлялись у некоторых античных персонажей, у негативных героев и демонических созданий (см. сноску 155 главы I).

99 Хотя, скажем, на мозаике Страшного суда в церкви Санта-Мария Ассунта в Торчелло (конец XI в.) бесы — профильные темные крылатые фигурки — изображены с мускулистыми телами, в набедренных повязках и с рожками, занимая промежуточное место между эйдолоном и «каролингско-оттоновским» типом: Zlotohlávek, Rättsch, Müller-Ebeling 2001. Ill. P. 218.

100 Mango 1992. P. 221. Ср.: Gabelić 1993/1994. P. 71. См. серых бесов-эйдолонов со вздыбленными волосами на миниатюре рукописи с сочинениями Григория Назианзина IX в.: Paris. BNF. Ms. Grec 510. Fol. 374v. В Худовской псалтири IX в. бесы изображаются как темные фигуры с длинными развевающимися или вздыбленными волосами. Они могут быть крылаты или бескрылы и всегда показаны в профиль (ГИМ. Греч. № 129А. Л. 35об., 63, 65, 67об., 92об., 96об., 110, 113, 140. См.: Щепкина 1977).

101 См. греческую рукопись XIV в. из Мистры с серией миниатюр, иллюстрирующих историю Иова. У сатаны и демонов, которые в целом изображаются как эйдолоны, возникают зооморфные черты, например, крылья летучей мыши. На голове у нечистых духов — торчащие в разные стороны маленькие хохолки: Paris. BNF. Ms. grec 135. Fol. 12, 13, 15v, 17v, 22, 27, 28, 71, 120v, 125v, 126v, 158. См. также череду изображений чудовищ Бегемота и Левиафана. Автор миниатюр представил их как звероподобных гибридов со змеиным хвостом либо как демонов, восседающих на монструозных животных (Fol. 231, 231v, 232, 232v, 236, 236v, 237v, 238v). Ср. с изображениями дьявола, демонов и Бегемота с Левиафаном в греческой рукописи середины XVI в. из Венеции, чья иконография явно несет влияние западных образцов (перепончатые крылья, собачьи головы и т.д.): Oxford. Bodl. Lib. Ms. Laud grec 86. P. 21, 128, 192, 284, 382, 404, 406. На византийской миниатюре конца XII — начала XIII в. Левиафан показан дважды. Сверху это гибридное существо с двумя туловищами, сросшимися длинным рыбим или змеиным хвостом в пятнах. Один торс у него человеческий (темная фигура, лежащая на земле), другой — похож на ангельский (крылатая фигура со светлым лицом). Внизу у него уже одно человеческое тело с длинным хвостом в разноцветную полоску. На его голове — высокий островерхий колпак красного цвета: Oxford. Bodl. Lib. Ms. Barocci 201. Fol. 240v.

Илл. 9.
Демоны-монстры истязают
св. Антония.
Гравюра Мартина Шонгауэра
1470–1475 гг.



звероподобных беса с масками-личинами на коленях, спинах, задах и банда юнцов, переодетых в звериные маски и с точно такими же мордами на коленях. Сценка на полях другого листа показывает человека, который угрожает мечом голой фигуре, прикрывшей лицо маской рогатого дьявола с высунутым языком⁹⁵. Однако самое известное поле применения звериных (иногда дьявольских) масок — это шаривари: агрессивный карнавал юнцов, бичующих нарушения сексуальной морали (слишком быстрое замужество вдов и вдовцов, неравный брак старика с юной девушкой и пр.)⁹⁶. На старейшем известном изображении шаривари из французской рукописи «Романа о Фовеле» (ок. 1320 г.) среди переодетых зверьми или просто устраивающих какофонию музыкантов стоит человек с барабаном в рогатой маске, напоминающей демона⁹⁷. Действо шаривари переходит в процессию мертвецов в гробах и повозках под предводительством демонического персонажа Хеллекина (Hellequin)⁹⁸.

Византийская иконография демонов была гораздо более «сдержанной» и по вариативности форм, и по разнообразию сюжетов с участием сатаны. В отличие от латинской Европы, мастера византийского мира чаще всего прибегали к образу эйдолона⁹⁹. Как пишет С. Манго, византийский дьявол никогда не приобретал тех чудовищных форм и звериных атрибутов (рогов, крыльев летучей мыши и т.д.), которые восторжествовали на Западе¹⁰⁰. Такие монструозные черты появляются лишь на окраинах империи, где искусство византийского круга соприкасается с западной иконографией и испытывает ее влияние¹⁰¹. В масштабе всего поствизантийского — греческого,

- 102 Russell 1986. P. 49–50.
- 103 Lipsius, Bonnet 1898. P. 146. Об истории этого апокрифа см.: Schneemelcher 2003. P. 452–453.
- 104 Ф.А. Рязановский ошибочно считал, что всклокоченные волосы бесов в древнерусской иконографии имитируют распущенные женские волосы и, ссылаясь на Андрея Кесарийского, связывал их с темой блуда и сладострастия (Рязановский 1915. С. 55–56). Краткие замечания о причёске византийских и древнерусских демонов см.: Буслаев 1884 I. С. 234; Державина 1965. С. 110; Mango 1992. P. 221; Spier 1993. P. 39; Толстой 1995. С. 261–264; Franklin 2000. P. 38. На западном материале: Mâle 1922. P. 23–24, 370; Tselos 1959. P. 139, 141; Heimann 1966. P. 57–58; Dufrenne 1978. P. 127; Russell 1984. P. 132; Maguire 1988. P. 100; Link 1995. P. 50, 64–67; Noel 1995. P. 117, 156, 177; Amishai-Maisels 1999. P. 50–51; Schnitzler 2000. P. 107; Friedman 2000. P. 98; Dendle 2001. P. 90, Fig. 6; Dale 2001. P. 410, 412; Frizot 2002. P. 54–55; Bradley 2008. P. 102, 243–244; Махов 2011. С. 201.
- 105 Николаева, Чернецов 1991. С. 41–43.
- 106 Список негативных маркеров на этом, естественно, не исчерпывается. Например, в западной средневековой иконографии предатели, вероломные убийцы, клятвопреступники, иноверцы (Каин, Иуда и др.), в соответствии с древним и зафиксированным во многих культурах стереотипом, часто изображались с рыжими волосами (Pastoureau 2004). В древнерусской иконографии этот мотив не встречается, хотя в народной культуре рыжие волосы почитались дурным знаком («рыжий да красный — человек опасный»). По одному из восточнославянских поверий, Иуда Искариот родился рыжим (Белова 2004. С. 337; см. также: Белова 2005. С. 149–150); черт с черным лицом и рыжими волосами появляется в русской «бывальщине» (Азбелев 1992. С. 443) и т.п.
- 107 Prou 1886. P. 115 (*capillis stantibus et incompositis*).
- 108 См. примеры в Бамбергском апокалипсисе начала XI в.: Bamberg. SB. Ms. A. II. 42. Fol. 53r. (Опубл.: Zlotohlavek, Rättsch, Müller-Ebeling. P. 120) и в Псалтири Тиберия (XI в.): London. BL. Ms. Cotton Tiberius C. VI. Fol. 10v (Опубл.: Dodwell 1993. III. 105; Openshaw 1993. III. 25). См. также пламенеющие пряди волос и высокие хохлы у бесов на романских капителях в церкви Сен-Мадлен в Везле (Mâle 1922. P. 371, Fig. 211, 213, 216; Гуревич 1989. Илл. 7, 165), соборе Сен-Лазар в Отёне (Гуревич 1989. Илл. 86, 102, 163, 204, 225) или на тимпане Страшного суда в Конке (Гуревич 1989. Илл. 52).
- 109 Это хорошо заметно на примере копирования миниатюр каролингской Утрехтской псалтири IX в. в англосаксонской Псалтири Харли XI в. См.: Tselos 1959. P. 139. Fig. 1, 3.
- 110 См., например, хохлы у дьявола, попираемого архангелом Михаилом, и у других демонов в композиции «Страшного суда» Петруса Христуса (1452 г.), беса с торчащими стреловидными волосами из французской рукописи XV в. (Опубл.: Махов 2006. С. 216). Ср. с миниатюрой из Часослова Роана 1415–1420 гг., где архангел Михаил хватает дьявола, пытающегося утащить душу умершего, за длинный острый хохол: Paris. BNF. Ms. lat. 9471. Fol. 159 (Опубл.: Zlotohlávek, Rättsch, Müller-Ebeling 2001. III. P. 125).
- 111 См. уже упоминавшееся изображение сатаны в сцене искушения Христа из Псалтири Тиберия: Openshaw 1993. Fig. 25.
- 112 См. демонов Баррабаса и Аквимаса из Силосского Апокалипсиса (XI в.): London. BL. Ms. Add. 11695. Fol. 2 (Опубл.: Schapiro 1939. Fig. 7).
- 113 Как на миниатюре из Псалтири Харли: London. BL. Ms. Harley 603. Fol. 17v (Dodwell 1993. III. 87; Openshaw 1993. III. 17).
- 114 На южном тимпане церкви Сен-Поль-де-Варакс (XII в.) св. Антоний встречает в пустыне фавна — нагого бородатого человека с острой вытянутой головой или высоким хохлом (Stratford 2003. P. 1258, Fig. 20). Ср. с сатиром на мозаичном полу в церкви Сан-Теодоро в Павии (Stratford 2003. P. 1256, Fig. 18).

румынского, русского — искусства, по словам Дж. Б. Рассела, иконографический поворот в сторону зооморфных форм происходит не раньше XV–XVI вв.¹⁰²

Любопытно, что письменные византийские источники, начиная с апокрифов и популярных житий (Антония Великого, Андрея Юродивого и др.), не скупаются на причудливые описания тех чудовищных масок, в которых демоны являются людям. К примеру, в апокрифических «Страстях апостола Варфоломея» бес предстает как огромный черный египтянин, с вытянутым лицом, длинной бородой, космами до пят и пылающими очами. Из его рта и ноздрей исходит серное пламя, а за спиной у него — крылья с колючими перьями, крепко связанные огненными путями¹⁰³. Тем не менее, в византийской иконографии эти иллюзорные обличья практически не появлялись. Вместо этого фигуры демонов систематически приобретали другой атрибут, который, напротив, редко упоминался в текстах.

2.2. Хохол как маркер демонического. Исследователи средневековой византийской, западной и русской иконографии обращали внимание на то, что на множестве изображений бесы отличаются от окружающих персонажей своей характерной прической. Это пламенеющие, извивающиеся, словно змеи Горгоны, либо поднятые дыбом, торчащие в сторону острыми «лезвиями» волосы¹⁰⁴. Т.В. Николаева и А.В. Чернецов справедливо объединяют мотив волос-змей, извивающихся вокруг головы демоницы с амулетов-змеевиков, распущенные волосы многих демонических существ, известных по различным магическим традициям, и вздыбленные космы византийских или древнерусских бесов¹⁰⁵. Наряду с уродством, смещением черт человека и зверя, а также чернотой (темным цветом), пламенеющий или острый хохол служил в христианской иконографии устойчивым маркером зла и порока¹⁰⁶. Черный человек с беспорядочно торчащими вверх волосами — так в XI в. описывает явившегося ему ночью дьявола бургундский монах Рауль Глабер¹⁰⁷.

На Западе вздыбленные или пламенеющие волосы служат атрибутом демонов уже в искусстве Каролингов и Оттонов, а затем переходят в романскую иконографию¹⁰⁸. Волосы-пламя, волосы-змеи или острые хохлы не исчезают при переходе от бесов-эйдолонов и антропоморфных фигур к различным звероподобным демонам¹⁰⁹. После XIII в. хохлы изображаются значительно реже (главный атрибут отныне — рога), но отнюдь не пропадают — их можно встретить на изображениях сатаны вплоть до Нового времени¹¹⁰.

Фигуры-эйдолоны чаще наделялись острым хохлом, а демоны, изображенные по типу сатира, — пламенеющими или змеящимися волосами. Однако вариации такой прически могли быть самыми разнообразными. В одних случаях волосы демонов скорее напоминают языки пламени¹¹¹, в других — странную корону или шутовской колпак с бубенчиками¹¹², в третьих — на их головах извиваются змеи¹¹³.

Помимо бесов, в западном искусстве IX–XII вв. со вздыбленными или торчащими во все стороны волосами изображались многочисленные демонические существа: Антихрист, Смерть и Ад, фавны и сатиры¹¹⁴, различные персонафикации

сил зла¹¹⁵. В знаменитом Бамбергском апокалипсисе начала XI в. хохол в виде «стрел» венчает голову Лжепророка, сброшенного в огненное озеро¹¹⁶.

На иллюстрациях к популярной аллегорической поэме «Психомажия» Пруденция (IV в.) олицетворения пороков чаще всего предстают как женские фигуры или голые дикари в набедренных повязках. На их головах либо непослушные, распущенные или пламенеющие волосы, либо шлемы с густой щетиной, которые одновременно напоминают древнеримские шлемы и перекликаются с известной прической демонов¹¹⁷. На многих средневековых изображениях гребни или плюмаж римских шлемов сливаются со вздыбленными волосами бесов, создавая комбинированные образы демонических воинов — палачей Христа, мучителей и гонителей христиан¹¹⁸. Как мы увидим, этот прием активно использовался и в древнерусской иконографии.

Тот же маркер был перенесен на многих грешников — людей, творящих волю дьявола и ставших его орудиями. Более того, он быстро превратился в динами-

115 См. изображение Смерти как всадника на бледном коне (Откр. 6:8) из знаменитого Сен-Северского апокалипсиса (XI в.): Paris. BNF. Ms. Lat. 8878. Fol. 109 (Опубл.: Toman 2007. P. 447). В раннее Средневековье персонификация Смерти по своему обличью часто была неотличима от дьявола или демонов и тоже представлялась со вздыбленными волосами (Jordan 1980. P. 50, 163). В качестве примера можно привести фигуру Смерти (Mors) в облике рогатого демона в набедренной повязке из англосаксонского сборника с фрагментами IX–XI вв. («Миссал Леофрика»): Oxford. Bodl. Lib. Bodl. 579. Fol. 50 (Опубл.: Heimann 1966. Pl. 7a) или другую Смерть: понурого человека со сломанным копьем и серпом и пламенеющими волосами, — стоящую у подножия креста в «Евангелиарии Уты» начала XI в.: Munich. BS. Clm. 13601. Fol. 3v. (Репрод.: Dodwell 1993. Ill. 142).

116 Bamberg. SB. Ms. A. II. 42. Fol. 49v. (Опубл.: Откровение 2003. С. 27).

117 См. рукописи IX–XI вв.: Valenciennes. BM. Ms. 412. Fol. 4, 5v, 6, 8, 8v, 10, etc.; Paris. BNF. Ms. lat. 8085. Fol. 63v; BNF. Ms. lat. 8318. Fol. 59; Paris. BNF. Ms. lat. 2077. Fol. 163. Побеждая порок, добродетель (например, Смирение, берущее верх над Гордыней) хватается поверженную противницу за волосы: London. BL. Ms. Cotton Cleopatra C VIII. Fol. 17 (Karkow 2001. Fig. 1, 2, 6). В тех случаях, когда женщина, олицетворяющая один из пороков, изображалась с прибранными волосами или в накидке, вздыбленные волосы могли появиться у беса, изображенного рядом с ней: Scharifo 1939. Fig. 13; Dale 2001. P. 410–412, Fig. 8. См. четко обозначенные пряди вздыбленных волос у бородатого воина, символизирующего порок, на одной из капителей XII в. в церкви Нотр-Дам-дю-Пор в Клермон-Ферране (Mâle 1922. P. 23–24, Fig. 20). См. также: Weever 1998. P. 67, 70. Бесы и персонификации грехов часто сливаются до неразличимости. Это легко объяснимо: демоны в Средневековье часто «специализируются» на конкретных пороках, а пороки персонифицируются в обличье демонов. На миниатюре из «Суммы пороков» Гийома Перальда (вторая или третья четверть XIII в.) семь смертных грехов изображены в обличье звероподобных крылатых демонов в набедренных повязках и с вынутыми языками (London. BL. Ms. Harley 3244. Fol. 27v–28).

118 Ср. шлемы с плюмажем (?) у двух персонажей в Вивианской Библии Карла Лысого середины IX в. (Paris. BNF. Ms. Lat. 1. Fol. 215v; Репрод.: Dodwell 1993. Ill. 56) или шлем Афины с высоким гребнем из конского волоса на миниатюре «Кинегетики» Оппиана XI в. (Venice. Biblioteca Marciana. Cod. Gr. 479. Fol. 33; Опубл.: Mulders 2006. Ill. 2; Алпатов 1967. Илл. 130) со шлемом с зазубринами у воина, пронзающего бок Христа во Флорефской Библии 1152–1172 гг. (London.

ческий мотив, который позволял отразить психологическую трансформацию, грехопадение персонажа, например сатаны, низвергаемого с Небес архангелом Михаилом и на глазах у зрителя превращающегося из ангела в демона¹¹⁹.

На одной из миниатюр «Рукописи Кэдмона» (ок. 1000 г.) изображено падение дьявола. В верхнем и центральном регистре мятежные ангелы подносят короны и поклоняются Люциферу, который еще не утратил своего ангельского облика и достоинства. Ниже представлено его низвержение в пасть ада: сатана и его бесы летят вниз, перерождаясь в демонов. Сначала Люцифер летит без короны, но все еще с уложенными волосами и в ангельском одеянии. В самом низу он лежит скованный в пасти ада и напоминает темного зверя с пламенеющими или змеящимися волосами¹²⁰. На немецкой миниатюре последней четверти XII в. архангел Михаил сбрасывает ударом меча с престола крылатую фигуру дьявола. Ниспровергнутый сатана летит в схематично нарисованную пропасть или пасть с зубами-языками пламени (по форме она больше всего напоминает лезвие косы). Его левая, еще человеческая, рука поднята

BL. Ms. Add. 17738. Fol. 187; Репрод.: Dodwell 1993. Ill. 272) или демоническим воином в шлемехохле в английской Псалтири XIV в. (Oxford. Bodl. Lib. Ms. Gough Liturg. 8. Fol. 36v).

119 В западной иконографии существовало несколько вариантов того, как показать трансформацию ангелов в демонов (см.: Baschet 1993a. P. 255–258; Baschet 1996). Перечислим лишь основные. Во-первых, сатана с бесами могут нестись из небесной сферы прямо в пасть ада, так что часть демонов показана «на полпути»: половина их тела уже видна, а половина еще скрыта за облаком, символизирующим мир ангелов (London. BL. Ms. Royal 19 C I. Fol. 33. Ср.: London. BL. Ms. Yates Thompson 10. Fol. 20v). Во-вторых, сатана может изображаться несколько раз: сначала как светлый ангел (на престоле или уже летящим вниз), а затем — как ангел тьмы, часто в пасти ада (London. BL. Ms. Arundel 120. Fol. 4v). В этом случае мы видим не процесс, а результат перерождения. Третий вариант, сцена битвы ангелов с демонами, делает акцент не на внутренней трансформации падших духов, а на их насильственном низвержении (London. BL. Ms. Yates Thompson 31. Fol. 44). Наконец, в четвертом варианте, который наиболее важен для нас, художник стремится показать именно момент перерождения и создает для этого различные гибридные образы, в которых ангельский лик на глазах оборачивается дьявольской личиной. С небес летят бесы в обрывках ангельских белых туник (либо туники еще целы, но их обладатели уже целиком переродились) (London. BL. Ms. Harley 1310. Fol. 1. Ср.: Oxford. Bodl. Lib. Ms. Douce 381. Fol. 163). У бесов с уродливыми лицами, несущихся вниз, ангельские одежды могут пропадать в процессе падения. Центральная фигура разделена строго по вертикали: справа — ангел в белом с традиционными крыльями из птичьих перьев, слева — уже темный бес с крыльями летучей мыши (Carpentras. VM. Ms. 410. Fol. 9 bis). Иногда фигура демона разделена не по вертикали, а по горизонтали: бесовские голова и торс, а ноги, еще не преодолевшие нижнюю границу небес, — белые, ангельские (Paris. Bibl. Mazarine. Ms. 1559. Fol. 281). Средневековые мастера использовали тот же прием, изображая самые разные телесные трансформации и превращения. Яркий пример можно увидеть в рукописи начала XV в. с творениями Кристины Пизанской, где показана история нимфы Дафны, которая, согласно античному мифу, превратилась в лавровое дерево, чтобы спастись от сладострастия влюбленного в нее Аполлона. Художник изобразил фигуру нагой девушки, которая на уровне плеч переходит в развесистую крону лавра: London. BL. Ms. Harley 4431. Fol. 134v. См.: Wirth 2008. P. 151.

120 Oxford. Bodl. Lib. Ms. Junius 11. P. 3.

вверх, а правая, уже потемневшая, опущена вниз, в сторону ада. Но самое интересное происходит с его прической. Гладко зачесанные волосы расходятся на плечах отдельными треугольными прядями. Поскольку Люцифер летит вниз головой, эти пряди оказываются наверху и образуют «корону» зубов, которая напоминает пламенеющую прическу демонов и перекликается с развернутыми вверх перьями его темного крыла и с когтистыми пальцами темной руки¹²¹.

Аналогичные трансформации происходят с фигурами грешников. На миниатюре Штутгартской псалтири в сцене предательства в Гефсиманском саду мы дважды видим Иуду. Слева он целует Христа, и на его голове — короткие, прибранные волосы. Однако справа, где Иуда уже висит на дереве, у него изображена торчащая во все стороны прическа, как у бесов на соседних страницах Псалти-

121 London. BL. Ms. Yates Thompson 2. Fol. 112v. В англосаксонском «Шестикнижии Эльфрика» XI в. (London. BL. Ms. Cotton V. IV. Fol. 2) несущиеся вслед за Люцифером вниз бесы с короткими волосами одеты в набедренные повязки, состоящие из нескольких острых «зубцов». В полете они повернуты вверх и фактически воспроизводят форму традиционной прически демонов (Broderick 1982. Fig. 2). Трудно сказать, была ли намеренной эта параллель, однако демоны и персонификации пороков с пламенеющими волосами часто одеты в набедренные повязки, чья форма однозначно копирует их прическу (Paris. BNF. Ms. Lat. 8085. Fol. 58v; Valenciennes. BM. Ms. 412. Fol. 8).

122 Stuttgart. WL. Cod. Bibl. Fol. 23. Fol. 8 (Репрод.: Schnitzler 2000. Fig. 2). См. Иуду с растрепанными волосами в итальянской рукописи середины XIV в.: Oxford. Bodl. Lib. Ms. Canon. Misc. 476. Fol. 76v, 79v. Такая же прическа у него во многих «Библиях бедняков» (*Biblia pauperum*) позднего Средневековья. Об иконографии самоубийства Иуды и стратегиях визуальной демонизации этого персонажа см.: Murray 2000. P. 323–368; Schnitzler 2000; Weber 2002.

123 Schnitzler 2000. P. 107.

124 По мнению Д.Б. Фридмана, эта деталь отсылает к изображениям пороков в рукописях «Психоматехии» и символизирует неконтролируемый, безудержный гнев (Friedman 2000. P. 98). См. фигуру Каина со вздыбленными волосами на миниатюрах Памплонской Библии первой трети XIII в. (Mellinkoff 1981. P. 72, Fig. 15). Следует отметить, что в некоторых случаях развевающиеся, даже пламенеющие, волосы не имели в западном искусстве отрицательных коннотаций. См. фигуру Самсона, чья сила, как известно, заключалась в волосах, с «пламенеющей» прической на полях французской рукописи конца XIII в.: Paris. BNF. Ms. Français 95. Fol. 292v (Репрод.: Даркевич 2009. С. 32, Табл. 2.3.).

125 См. фигуры грешников на немецкой гравюре 1493 г. из «Книги Хроник» Хартмана Шеделя: Schedel 1493. Fol. 265v; Репрод.: Долгодрова, Гусева, Анисимова 1995. С. 127.

126 См. пример на греческой монете IV в. до н.э.: Link 1995. P. 65, III. 21.

127 От Пана пошел также образ дьявола с козлиными рогами, которые постепенно вытеснили хохол как главный атрибут нечистых духов: Russell 1986. P. 69 (п. 14), 132, 211 и др.; Dufrenne 1978. P. 127; Link 1995. P. 44–45, 59–67; Gury 1998. P. 1006–1011; Amishai-Maisels 1999. P. 4.

128 См. ниже, главу II, раздел 3.2.

129 См., например, в Сказании о Макарии Римском V–VI вв.: встретив множество людей угрожающего вида, паломники растрепали свои волосы, чтобы показаться лохматыми, и бросились на толпу. Увидев это, люди пустились в бегство (Византийские легенды 2004. С. 41).

130 Weever 1998. P. 67.

131 Paris. BNF. Ms. Lat. 6. Fol. 65v. Репрод.: Tcherikover 1986. Fig. 7.

132 PL 72. Col. 43.

ри¹²². Норберт Шницлер, изучавший иконографию самоубийства Иуды, видит в его растрепанных волосах визуальную формулу отчаяния (словно кто-то рвет на себе волосы)¹²³. Подобная интерпретация возможна, но не полна, так как, очевидно, упускает из вида параллель между Иудой и демонами.

Другой пример — изображения Каина из двух английских рукописей XIV в., на которые обратил внимание Д.Б. Фридман. На миниатюре одной из рукописей Каин показан со вздыбленными волосами, а его невольный убийца Ламех (он был слеп, и провожатый Тувалкаин на охоте по ошибке направил его стрелу в прятавшегося в лесу Каина) — с обычной прической. На миниатюре другой рукописи Ламех изображен с обычными волосами в сцене убийства Каина, но с точно такой же пламенеющей прической в другой сцене, где он сам в гневе убивает Тувалкаина¹²⁴.

Наконец, длинные и вздыбленные волосы нередко изображались у грешников в сценах адских мук: демоны истязают или влекут осужденных в огонь, схватив их за хохлы¹²⁵.

2.3. Множественность истоков — множественность функций. Вздыбленная или пламенеющая прическа демонов — это мотив-«палимпсест», в котором переплетаются элементы разных традиций, на раннем этапе определивших христианскую иконографию дьявола. Очевидно, что волосы-змеи, извивающиеся вокруг головы, или прическа, подобная огню, имеют разные корни, однако в Средние века оба мотива сливаются воедино и играют одну и ту же роль, служа маркером демонического. История этого маркера выходит далеко за пределы христианской иконографии, и ее его невозможно проследить в узких географических и хронологических рамках.

В самых разных культурах неприбранные, торчащие во все стороны, вздыбленные, развевающиеся волосы служили атрибутами негативных персонажей и обозначали границу между цивилизацией и варварством, человеком и нечеловеком, своим и чужим. В античном искусстве вздыбленные волосы отличали эллина от варвара, человека от злого духа или низшего божества. На древнегреческих вазах мы находим пляшущих в исступлении менад (служительниц культа Диониса) с растрепанными волосами. Римляне изображали с развевающимися волосами Пана и сатиров¹²⁶, а сатиры и Пан, как известно, послужили одним из иконографических прообразов христианского дьявола¹²⁷. Распущенные или вздыбленные волосы часто символизировали хтоническую силу¹²⁸, ярость¹²⁹ и одичание¹³⁰. Так, длинные пряди на голове обозначают дикость на средневековых иллюстрациях к библейской истории о Навуходоносоре, который был наказан Богом и утратил человеческий облик. Он «ел траву, как вол, и орошалось тело его росой небесною, так что волосы у него выросли как у льва и ногти у него — как у птицы» (Дан. 4:28–30). В каталонской Библии XI в. Навуходоносор ползает на четвереньках, а его волосы свисают до земли как грива животного¹³¹.

В христианской интерпретации торчащие волосы — признак гнева, одного из семи смертных грехов. В VI в. Мартин из Браги в трактате «О гневе» перечислил его основные внешние признаки: дерзкий облик, грозное чело, свирепый взгляд, сверкающие глаза, трепещущие губы и т.д.¹³². В XI в. Вайфарий Монтекассин-

ский в «Актах мученичества папы Луция» сделал к этому списку важное для нас добавление: у гневающихся «торчат волосы» (*horrent capilli*)¹³³.

Еще одним источником средневековой «прически» демонов, безусловно, были змеи, извивающиеся на голове Горгоны. Изображения этой страшной мифической девы были хорошо известны в Средние века (на Руси они встречались, прежде всего, в лицевых рукописях «Александрии») ¹³⁴. Впрочем, в античном искусстве это был не единственный подобный образ: змеи, вырастающие из человеческой головы или тела — распространенный мотив, который применялся к диким, хтоническим существам, наделенным сверхъестественной силой (как гиганты или

133 PL 147. Col. 1306; Limone 1983. P. 124.

134 О древнерусских изображениях «девицы Горгонии» см.: Николаева, Чернецов 1991. С. 41–42; Белова 2000б. С. 89–90. Яркие примеры — нагая Горгона с конским хвостом и змеями, которые вырастают прямо из ее волос, в «Александрии» XVII в. (ГИМ. Муз. № 139. Л. 59, 60) или Горгония, напоминающая кентавра, с головой, увенчанной змеями, из другой рукописи XVII в. (Опубл.: Буслаев 1910в. С. 389. Илл. 109).

135 Dufrenne 1978. P. 127; Maayan Fanar 2006. P. 100.

136 Сатана-Гадес в огненном озере либо изображение головы Сатаны-Гадеса с волосами как языки пламени: Utrecht. UB. Ms. 32. Fol. 9r, 14v, 31r, 50r, 53v, 59r, 66r, 79r, etc. и др.

137 Utrecht. UB. Ms. 32. Fol. 16v. См.: Dufrenne 1978. P. 127. Pl. 75.

138 Упоминания о «Видении апостола Павла» фигурируют во всех ранних индексах отреченных книг, известных на Руси. В XIV в. цитата из него приводится в «Слове некоего христолюбца, ревнителя по правой вере» из Паисиевского сборника. В XV в. отрывки из «Видения» о денно-нощной молитве и смертях праведника и грешника вошли в сборники «Златоуст» и «Измарагд» (Милюков 1999. С. 529).

139 Тихонравов 1863 II. С. 42 (по списку XV в.); Милюков 1999. С. 534 (по списку XVI в.). Ср. с падшими ангелами с длинными распущенными волосами в сцене свержения сатаны на южных вратах собора Рождества Богородицы в Суздале рубежа XII–XIII вв. (Бенчев 2005. С. 142). Аналогичный «портрет» — длинные волосы, сияющие глаза — можно встретить в тексте «Александрии», хотя здесь этими чертами наделены не бесы, а «дивные народы»: так выглядели исполинские женщины, встреченные Александром Македонским. См., например: ГИМ. Муз. № 139. Л. 29 (текст), 29об. (изображение).

140 Древнейший парижский список VIII в. сохранил пространную латинскую версию «Видения», датирующуюся V–VI вв.

141 James 1893. P. 15; Schneemelcher 2003. P. 719; Hillhorst 2007. P. 8.

142 Речь идет о характеристиках Левиафана и фантастических чудовищ в Книге Иова (Иов. 41:11–13) и Книге Премудрости Соломона (Прем. 11:19): они дышат огнем, из их глаз бьют искры, они извергают клубы дыма и т.д. (Hillhorst 2007. P. 8).

143 В отдельных списках — черные рога, золотые короны, а также орудия пыток: огненные бичи и вилы. Короны — атрибут, не слишком подобающий жестоким ангелам, все больше сближающимся с бесами, появился, видимо, по созвучию (возможно, в результате ошибки переписчика): «habentes cornua ignea» («имеющие огненные рога») — «habentes coronas igneas» («имеющие огненные короны»). Сами каратели зовутся то «злыми ангелами», то «ангелами дьявола», а порой переходят в однозначных «дьяволов» и «демонов». При этом в некоторых списках они остаются просто «ангелами». См.: Jiroušková 2006. P. 547, 601–603, 605–606, 616–617, 620, 732–736, и т.д.

144 McGinn 1988. P. 3–4, 6, 26 (сводная таблица элементов «портрета» Антихриста в различных источниках). Подробнее см. главу III, раздел 2.2.

Тифон греческой мифологии). По тому же принципу на этрусских изображениях конструировался облик Харуна, божества загробного мира: змеи заменяют ему волосы, или же две змеи вырастают из его головы, словно два рога¹³⁵.

Архаический пласт образов и античное наследие повлияли на средневековую иконографию демонов. Однако здесь, помимо ассоциаций с головой Горгоны и дикими космами варваров, вздыбленная прическа получила новые коннотации. Пламенеющие волосы бесов стали зрительно отождествляться с адским пламенем и символизировать вечные муки геенны, уготованные падшим ангелам.

На ряде миниатюр Утрехтской псалтири (IX в.) изображено огненное озеро, в котором лежат огромные свирепые головы — олицетворения Ада/Гадеса или Смерти. Они напоминают личину огненной Горгоны, а их развевающиеся волосы до неразличимости сливаются с языками огня, которые вырываются из глубины огненного провала¹³⁶. При этом на других миниатюрах головы демонов увенчаны извивающимися змеями¹³⁷. Волосы-пламя и волосы-змеи вступают в визуальную переключку, чередуясь друг с другом.

У изображений бесов с пламенеющими головами есть определенные параллели в текстах. И все же этот мотив вряд ли восходит к какому-либо конкретному сочинению. Огненная прическа демонов упоминается в редких памятниках, но и там она со временем была вытеснена более распространенным образом хохла или вздыбленных волос.

Этот процесс хорошо виден на примере апокрифического «Видения апостола Павла» (*Visio Pauli*), где описаны немилостивые, грозные ангелы, приходящие за душами неверных. В различных редакциях этого апокрифа (написанного по-гречески в III–IV вв.) есть любопытные вариации. Так, в древнерусском переводе «Видения»¹³⁸ говорится, что у немилостивых ангелов изо рта идет пламя, их глаза сверкают как звезды, а «власти главы их паче величества распростерти»¹³⁹. Однако, если обратиться к древнейшей латинской версии «Видения» (L1), точнее всего отразившей утраченный греческий оригинал¹⁴⁰, мы увидим, что там ничего не сказано о длине их прически. Вместо этого мы читаем, что из их уст и от волос летят искры пламени¹⁴¹ (отсюда недалеко до средневековых изображений, где хохлы бесов сливаются с пылающим огнем геенны). По предположению А. Хилхорста, описание грозных ангелов в «Видении апостола Павла» собрано из элементов, взятых из двух библейских фрагментов¹⁴², но волосы демонических персонажей там не упоминаются. Этот элемент появляется в латинской редакции L1, подчеркивая связь ангелов-мучителей с карающей огненной стихией. В более поздних латинских версиях «Видения апостола Павла» вместо искр, летящих от волос, порой появляются огненные рога¹⁴³. В свою очередь в древнерусском переводе грозные ангелы сохраняют свое огненное дыхание, но их волосы превращаются в буйные, распушенные пряди — традиционный иконографический атрибут демонов.

Точно такие же вариации мы встретим в сирийских, эфиопских, греческих и латинских «портретах» Антихриста, которые восходят к III–V вв. В одних текстах говорится, что его голова «как пламя» (*caput eius sicut flamma ignis* в латинской версии), а в других его волосы сравниваются с острыми стрелами¹⁴⁴.

- 145 См. бесов с волосами-змеями и пламенеющей прической на миниатюре в Псалтири Харли: London. BL. Ms. Harley 603. Fol. 1v.
- 146 Paris. BSG. Ms. 10. Fol. 128v. Точно так же западные мастера часто обыгрывали сходство высунутого языка демона и языков пламени. Как пишет А.Е. Махов, «в изображениях демонов мотив языка нередко дается как бы в двойном проведении: свисающему из пасти языку «вторят» волосы, торчащие дыбом и извивающиеся как языки адского пламени; демон несет на своей голове адский огонь, и «греховный язык», ниспадающий изо рта, — лишь отдельный язык этого огня» (Махов 2003. С. 338). См. огненный язык у Змея-Сатаны и Лжепророка в каролингском Апокалипсисе IX в.: Valenciennes. BM. Ms. 99. Fol. 36, 37.
- 147 Гуревич 1989. Илл. 64; Махов 2007а. С. 171. См. анализ рукописи в издании: Green, Evans, Bischoff, Curschmann 1979. Об аналогичном приеме в русской иконографии — ниже.
- 148 На миниатюрах Утрехтской псалтири Солнце, в соответствии с античной иконографией Гелиоса, изображено как человеческая голова или фигура по пояс, с волосами «стрелами» или в короне из лучей. См.: Utrecht. UB. Ms 32. Fol. 10v, 12, 16, 28v, 42, 51, 53v, 59, 59v, 72, 74v, 76v, 82v, и т.д. См.: Dufrenne 1978. P. 71–72, Pl. 1–2.
- 149 См. изображение созвездия Стрельца — Кентавра с пламенеющими волосами — на страницах английской Псалтири третьей четверти XI в.: London. BL. Ms. Arundel 60. Fol. 7.
- 150 Oxford. Bodl. Lib. Arch. G f.7.
- 151 В христианской традиции, опирающейся здесь на Библию и иудео-христианскую апокалиптику, ветры понимались как орудия Божьей воли, при этом они либо прямо отождествлялись с ангелами (ангелы ветров), либо, в соответствии с Откровением Иоанна Богослова, интерпретировались как подчиненные им духовные существа. («И после сего видел я четырех ангелов, стоящих на четырех углах земли, держащих четыре ветра земли, чтобы не дул ветер ни на землю, ни на море, ни на какое дерево»: Откр. 7:1).
- 152 Obrist 1997. Fig. 24, 27.
- 153 Ibid. Fig. 25. См. демона с крыльями на голове в Штутгартской псалтири: Stuttgart. WL. Cod. bibl. fol. 23. Fol. 16v. Так же в Средние века, вслед за античными образцами, изображали Меркурия (Oxford. Bodl. Lib. Ms. Bodl. 614. Fol. 23) и Персея (Oxford. Bodl. Lib. Ms. Digby 83. Fol. 48).
- 154 Obrist 1997. Fig. 29. По предположению Б. Обриста, головы дополнительных ветров, которых держат основные ветры, воспроизводят римскую иконографию победителей, потрясающих головами поверженных врагов (см. двух воинов с отрезанными головами в руках в Псалтири Харли: London. BL. Ms. Harley 603. Fol. 29), и при этом заимствуют отдельные черты у демонов (Obrist 1997. P. 70). См. также четырех ангелов, удерживающих ветры (в облике человеческих голов с рогами), на миниатюре Апокалипсиса IX в. (Valenciennes. BM. Ms. 99. Fol. 14). На миниатюре еще одного Апокалипсиса IX–X в. в том же сюжете вместо человеческих голов изображены рогатые звери (Paris. BNF. Nouv. acq. lat. 1132. Fol. 9v).
- 155 Florence. Bibliotheca Laurenziana. Ms. Plut. 17.3. Fol. 1 (Опубл.: Obrist 1997. Fig. 30).
- 156 Heidelberg. UB. Cod. Sal. X, 16. Fol. 2v.
- 157 В средневековой иконографии четыре основных ветра изображаются как нагие человеческие фигуры, часто крылатые (и напоминающие ангелов), но иногда без крыльев. Они держат в руках дополнительные ветры, которые могут представляться либо как маленькие фигурки, идентичные главным ветрам, только поменьше, либо как головы, усиленно дующие в разные стороны. См. ангелов с головами ветров в Сен-Северском апокалипсисе конца XI в. (Paris. BNF. Ms. lat. 8878. Fol. 119) и в одной из копий «Liber Floridus» Ламберта Сент-Омерского третьей четверти XIII в. (Paris. BNF. Ms. lat. 8865. Fol. 36v).

Образы огненных языков и извивающихся змей, пламенеющие прически демонов и языки адского огня часто сопоставлялись либо накладывались друг на друга на одной иконе, фреске или миниатюре. Этот прием позволял средневековым художникам и скульпторам «играть» образами, создавая полисемантические изображения. Библейские, апокрифические и античные истоки этих мотивов не исключают друг друга, а сплетаются воедино как на уровне всей средневековой визуальной традиции, так и в конкретных изображениях¹⁴⁵. Характерный пример мы найдем на миниатюре из латинской Библии конца XII в., где представлен немилостивый богач из евангельской притчи, сидящий в «лоне дьяволовом» (Лк. 16:23–24). Шесть хохлов и острые уши на голове зооморфного сатаны изображены на фоне четко прописанных языков пламени и в точности повторяют их форму¹⁴⁶. На миниатюре из погибшей рукописи «Сада утех» (*Hortus Deliciarum*) аббатисы Геррады Ландсбергской (XII в.), известной по копиям XIX в., можно увидеть сатану с Антихристом на коленях: на головах обоих — пламя волос, которое переключается с пламенем вокруг их фигур. По периметру миниатюры изображены фигуры грешников — огненные языки над их головами образуют хохлы и пламенеющие прически¹⁴⁷.

В западной средневековой иконографии вздыбленные или пламенеющие волосы служили устойчивым атрибутом демонов. Однако не всякий персонаж с такой прической принадлежал к миру тьмы: всклокоченные или расходящиеся в стороны пряди могли означать не только языки огня, но и лучи света¹⁴⁸, а многие персонификации природных стихий «конструировались» из тех же визуальных элементов, что и персонификации пороков или образы демонов¹⁴⁹. Существуют и уникальные случаи: к примеру, Адам с головой, объятай адским пламенем, который выходит из преисподней к Христу в сцене Сошествия во ад на немецкой гравюре середины XV в.¹⁵⁰

И все же использование этого мотива обычно ведет к демонизации персонажа. Яркий пример такого рода — персонификации ветров, которые часто встречаются в средневековой иконографии¹⁵¹. В рукописях IX–XI вв. ветры представляются с длинными, аккуратно уложенными на античный манер волосами¹⁵² либо с маленькими крылышками на голове, расправленными в разные стороны¹⁵³. Иногда эти крылья поднимаются вертикально, образуя подобие хохла¹⁵⁴. Со временем облик ветров удаляется от античных моделей и часто принимает демонические черты. На миниатюре из флорентийской Псалтири третьей четверти XII в. показаны двенадцать крылатых ветров с острыми бесовскими хохлами, а с четырех сторон от центрального круга стоят фигуры сезонов, с крыльями на голове¹⁵⁵. В гейдельбергской рукописи (рубеж XII–XIII вв.) визионерского трактата «*Scivias*» Хильдегарды Бингенской¹⁵⁶ изображены четыре ветра: нагие человекообразные существа, с парой больших крыл за спиной, маленькими крылышками на щиколотках и еле заметными хвостами. На их головах — пламенеющие хохлы. Каждый держит в руках по две головы с такой же прической (дополнительные, «меньшие» ветра)¹⁵⁷. Облик этих персонажей, если не считать маленьких крылышек, идентичен иконографии бесов, но в комментариях Хильдегарды ветры не приписаны к слугам дьявола. Наконец, на миниатюре начала XIII в., откры-

вающей рукопись «Извлечений из священной истории» Петра из Пуатье, ветры окончательно превращаются в темных рогатых бесов, хотя и не отождествляются с ними по существу¹⁵⁸.

В византийском искусстве ветры тоже могли представляться как темные фигуры, дующие в рог и похожие скорее на бесов, чем на ангелов (как на миниатюре из истории Иова конца XII — начала XIII в.)¹⁵⁹ Изображения светил, природных стихий и мифологических существ часто ассимилировали те же античные модели, которые характерны для визуальной демонологии. В результате такие персонажи нередко сближались с бесами¹⁶⁰.

* * *

Несмотря на то что западная иконография сатаны и демонов на протяжении Средних веков претерпела несколько радикальных трансформаций, вздыбленные волосы долго оставались одним из основных признаков беса. Хохол доминировал в изображениях сатаны с IX по XII в., а затем превратился в менее устойчивый, но по-прежнему хорошо известный атрибут нечистой силы. В византийском искусстве образ хохлатого демона воспроизводился вплоть до Нового времени. Этот знак применялся не только к падшим ангелам, но и к мифологическим созданиям, персонификациям стихий и людям, одержимым яростью или попавшим под власть иного греха. В образе змеящихся и пламенеющих волос сплелось несколько традиций, имеющих древние корни; средневековая иконография успешно синтезировала их, создав характерный маркер демонического. Аналогичные процессы происходили и на Руси¹⁶¹.

158 Vienna. Österreichische Nationalbibliothek. Ms. 378. Fol. 1v (Опубл.: Obrist 1997. Fig. 34).

159 Oxford. Bodl. Lib. Ms. Barocci 201. Fol. 19v.

160 Как отмечает Б. Обрист, в XII в. с чертами демонов иногда представляются и персонификации райских рек (Obrist 1997. P. 83, n. 190). См. ниже о таких же примерах в русской иконографии.

161 В более кратком изложении о визуальной демонизации «врага» в древнерусской и европейской иконографии см.: Антонов, Майзульс 2011а, Антонов, Майзульс 2011б, Антонов, Майзульс 2011в. См. также подготовленный к печати альманах: Антонов, Христофорова 2012.

ГЛАВА II

БЕСЫ,

ГРЕШНИКИ И МОНСТРЫ:

СЕМИОТИКА ДЕМОНИЧЕСКОГО

Бог знает что говоришь ты, кум! Как можно, чтобы черта впустил кто-нибудь в шинок? Ведь у него же есть, слава Богу, и когти на лапах, и рожки на голове!

– Вот то-то и штука, что на нем была шапка и рукавицы.

Н.В. Гоголь. Сорочинская ярмарка

1 Изображение архангела Михаила, низвергающего демонов, было представлено на фреске в Михайловском приделе Софийского собора в Киеве (не позднее 1061–1067 гг.). См.: Лазарев 1960. С. 54; Gabelić 1993/1994. P. 67, Fig. 5. Хотя многие ранние комплексы фресок сохранились лишь фрагментарно, и об их иконографии можно судить лишь по аналогии, вероятно, что на Руси XI–XII вв. фигуры сатаны и демонов, в том или ином обличье, присутствовали на большинстве фресок Страшного суда. Этот сюжет входил в иконографическую программу многих важнейших храмов: собора Выдубицкого монастыря (рубеж XI–XII вв.), Николо-Дворищенского собора в Новгороде (ок. 1120 г.), Спасо-Преображенского собора Переславы-Залесского (1152 г.), Кирилловской церкви в Киеве (конец XII в.), церкви св. Георгия в Старой Ладоге (конец XII в.), Дмитровского собора во Владимире (1194 г.), Спасо-Евфросиниева монастыря в Полоцке (конец XII в.) и др. См.: Никитина 1998. С. 160. Кроме того, говоря о древнейших изображениях сатаны, нужно учитывать, что в Средние века мир демонического был гораздо шире ортодоксальной христианской демонологии. Византийские представления о дьяволе, которые сами впитали элементы многих традиций, накладывались на Руси на славянские верования. Эти верования были демонизированы (языческие боги — демоны, капища и идолы — обиталища бесов, волхвы — их служители), но и сами оказали влияние на унаследованные из Византии демонологические представления. Так, демоны змеевиков принадлежат к миру зла, но на раннем этапе существования имеют лишь косвенное отношение к христианскому церковному дьяволу, который появляется на иконах и фресках.

2 Мясоедов, Сычев 1925. Табл. LXXIV. Аналогичная фигура изображена в новгородском Николо-Дворищенском соборе (Сарабьянов, Смирнова 2007. С. 92).

3 См. подробнее: Вагнер 1969. С. 256; Тетерятникова 1982. С. 7–10. Илл. 1.

4 В том числе библейской фразой, широко известной благодаря Огласительному слову на святую Пасху св. Иоанна Златоуста: «Где ти, смерте, жало? Где ти, аде, победа?» (Ос. 13:14; 1 Кор. 15:55).

5 Тихонравов 1863 II. С. 142.

1. ДРЕВНЕРУССКИЙ ДЬЯВОЛ: КОНСТРУИРОВАНИЕ ОБРАЗА

1.1. *Византийский дьявол на Руси.* Изображения падших ангелов прослеживаются на Руси уже с XI столетия, однако большинство композиций, в которых они фигурируют, получают распространение в XII в.¹ На фреске Страшного суда в церкви Спаса на Нередице (1199 г.) можно увидеть антропоморфного сатану в образе бородатого старца². На каменной резьбе западного фасада Дмитровского собора во Владимире (1194–1197 гг.) св. мученик Никита Бесогон держит за высокий хохол беса-эйдолона и замахивается цепью, готовясь нанести удар³ (тот же сюжет, по крайней мере, с XII в. встречается на крестах, амулетах-змеевиках и различных образках). Два этих иконографических типа — старец и крылатый эйдолон — были заимствованы из Византии и господствовали в древнерусском искусстве на протяжении последующих столетий. Интересно, что каждый из них мог нести как минимум два значения. В образе старца представлялся Ад либо сатана. Фигура эйдолона символизировала либо дьявола, либо одного из бесов.

Корни этой неоднозначности уходят в книжную традицию: во многих средневековых текстах граница между демоническими персонажами размыта и неопределенна. То же самое характерно и для ранней иконографии. Ситуация радикально изменилась лишь через несколько веков: композиции, заимствованные из Византии, были разработаны и усложнены, а фигуры демонического старца и эйдолона включены в новые контексты. Синкретические образы встречались все реже. Визуально близкие персонажи все больше дистанцировались друг от друга.

Идея о том, что ад — не только пространственный локус и состояние грешной души, но и самостоятельный «герой», была продиктована литургическими текстами и богословской литературой, где говорится о «чреве», «утробе» ада и т.п.⁴ В некоторых текстах Ад выступает в роли активного демонического существа. Яркий пример — апокрифическое «Евангелие Никодима», где Ад спорит с Сатаной, убеждая его не убивать Христа, так как он разрушит власть дьявола, сокрушит врата и оковы Ада и выведет души праведных. В иконографии пик «популярности» Ада как независимого персонажа приходится на XVI–XVII вв. В это время он все реже походит на сатану: его изображают в виде великана, огромной головы, пасти, двуглавого зверя и т.п. Часть этих образов иллюстрировала те или иные священные тексты, другие возникли вдали от книжных истоков, в самом пространстве изображения.

Двузначность фигуры-эйдолона (сатана или бес) коренилась в христианской агиографии, где образы дьявола и демона зачастую сливались воедино. Во многих средневековых текстах невозможно четко определить, идет ли речь о первом искусителе или об одном из его слуг: имена «дьявол», «сатана», «лукавый», «нечистый» могут указывать на любого из падших ангелов. К примеру, в апокрифическом «Ипатиювом мучении» нечистый дух, понуждаемый святым, рассказывает о себе так, как мог бы рассказать сам Люцифер: «Аз есмь сатана, иже Сына Божия искусихъ въ пустыни, и Адама от рая изгнавъ сътворихъ». Однако ниже по тексту этот дух называется «бесом», и святой Ипатий отсылает его «в бездну» до Страшного Суда⁵. Такое смешение имеет не только терминологическую, но и богословскую природу — там, где присутствует бес, где творится грех, проявляется действие самого дьявола. В отличие от за-

6 Этот персонаж, похожий на античного речного бога, впервые появляется на фресках в церкви Санта-Мария Антиква в Риме начала VIII в.: Maayan Fanar 2006. P. 94. Об истоках, значении и иконографии Гадеса см.: Кондаков 2001. С. 490–491, 497–498, 507–510; Frazer 1974; Anderson 1994. P. 215–216; Кочетков 1999. В пользу того, что в композиции Сошествия во ад Христос попирает не сатану, а персонификацию ада, свидетельствует краткое описание сцены Сошествия в полемическом антииконоборческом трактате «Против Константина Каваллина» (VIII в.): «Воскресение, радость мира, как Христос попирает ад и воссоставляет Адама» (PG 95. Col. 316). См.: Mango 1992. P. 221.

7 См. сцену Сошествия во ад на миниатюрах Пантократорской псалтири IX в. (Mt. Athos. Pantokrator Monastery. Cod. 61. Fol. 23; Репрод.: Anderson 1994. Fig. 15), Парижской псалтири IX в. (Paris. BNF. Ms. grec 20. Fol. 19v), Трапезундского евангелия X в. (РНБ. Греч. 21. Л. 1об.; Репрод.: Morey 1929. Fig. 63; Лазарев 1986. С. 70. Табл. 105); на иконе-эпистилии (XII в.) из синайского монастыря св. Екатерины (Лазарев 1986. С. 99, табл. 337) или на мозаиках (ок. 1100 г.) в церкви Успения Богоматери в Дафни (Morey 1929. Fig. 64) и в соборе Сан-Марко в Венеции (конец XII в.) (Morey 1929. Fig. 66; Dodwell 1993. Ill. 174). Этот тип персонификации ада был известен не только в византийской и западной, но и в армянской (см. Евангелие Таркманчац 1232 г.: Дурново 1969. Илл. 28) и эфиопской (см. подборку изображений XV–XVIII вв.: Mercier 2005. P. 63. Fig. 5–7, I–IV) иконографии.

8 См., например, антропоморфного сатану, сидящего на звере с закрученным рыбьим хвостом, из византийского Евангелия XI в. (Paris. BNF. Ms. grec 74. Fol. 51v. Репрод.: Лазарев 1986. Табл. 195; Zlotohlávek, Rättsch, Müller-Ebeling 2001. Ill. P. 107). Такой же сатана на звере (фигура повреждена из-за выпадения грунта) на иконе XII в. из синайского монастыря св. Екатерины (Лидов 1999. № 13. С. 62–63; Himka 2009. Fig. 2.5).

9 ГИМ. Греч. № 129д. Л. 8об., 63, 63об., 82об., 102об. См.: Щепкина 1977. Единственная демоническая черта Гадеса — появившиеся у него лишь на одной миниатюре (Л. 63об.) вздыбленные, как у сатаны, бесов и грешников, волосы (именно эту миниатюру, где у Ада «щетинистые волосы», отмечает Н.В. Покровский: Покровский 2001. С. 490).

10 Maayan Fanar 2006.

11 См. сатану, восседающего на четырехглавом змее, на византийской иконе XI в. со сценой Страшного суда из лондонского Музея Виктории и Альберта (Инв. № А.24–1926. Оpubл.: Keck 1930. Fig. 24; Zlotohlávek, Rättsch, Müller-Ebeling 2001. P. 100–101; Himka 2009. Fig. 2.9).

12 Keck 1930. Fig. 23; Лазарев 1986. Табл. 390. См. описание: Baschet 1993а. P. 191–194.

13 О неопределенности/многозначности смысла, а также о понятии «иконографического гибрида» см.: Wirth 1989. P. 16–17; Баше 2005. С.159–160.

14 В западном искусстве, например в Утрехтской псалтири, персонификация Смерти часто изображалась в обличье Сатаны или демона. О гибридных типах Сатаны-Смерти и Смерти-Ада см.: Heimann 1966. P. 39–46; Dufrenne 1978. P. 128; Jordan 1980. P. 23–27, 37–46, 55; Openshaw 1989. P. 27–28; Maayan Fanar 2006; Bradley 2008. P. 100–102. Во многих изображениях знаком, позволяющим отличить Сатану от Ада, служит прическа: у Ада — короткая, у Сатаны — вздыбленная. Этот критерий чаще всего срабатывает, хотя случаются и исключения. Особенно осторожно следует относиться к старым гравюрам и копиям, которые не всегда верно передают значимые детали. Например, Н.В. Покровский отмечает, что на рисунке еп. Порфирия (Успенского), скопировавшего сцену Сошествия во ад из Псалтири IX в., принадлежащей Пантократорскому монастырю на Афоне (Ms. 61. Fol. 83), Ад изображен с щетинистыми волосами и хвостом, тогда как на самой миниатюре никаких звериных черт у него не заметно (Покровский 2001. С. 490. Прим. 3; 507).

падных авторов, русские книжники не увлекались классификациями демонических сил, и «дьявол»/«сатана» чаще всего оказывался собирательным персонажем.

Интересно, что в иконографии иерархическое деление *сатана* — *бесовские* «князья» — *бесы* вскоре стало более четким и последовательным, чем в литературе. Прежде всего, для обозначения дьявола (но не демонов) использовался образ бородатого старца. Кроме того, как мы вскоре увидим, иконописцы начали вносить принцип иерархии при помощи особых маркеров. Этот прием проник даже в те сюжеты, которые, исходя из книжных источников, не предполагали никакого иерархического соподчинения бесов. Отталкиваясь от текстов, иконография с веками разрабатывала свой язык, в котором выстраивались новые смысловые связи и порой возникали новые персонажи.

1.2. *От Гадеса к Сатане*. На древнейших русских изображениях и Сатана, и Ад предстают в виде бородатого человека (часто седого старца) в набедренной повязке. Этот иконографический тип восходит к образу Гадеса — персонификации преисподней, которая с VIII в. возникает в византийской и западной иконографии⁶. На многих фресках, мозаиках, иконах и книжных миниатюрах мы видим нагого гиганта с седыми косматыми волосами. На изображениях Сошествия во ад он, повергнутый Христом, понуро стоит или лежит под разбитыми воротами преисподней⁷. В композиции Страшного суда такая же фигура царственно восседает посреди геенны огненной⁸. На миниатюрах Псалтирей она прижимает к груди или нехотя отдает души умерших...

Характерно, что в византийских Псалтирях этот персонаж чаще всего лишен агрессивных, устрашающих и собственно демонических черт. Так, в Хлудовской псалтири IX в. Гадес представлен в образе античного Силена — толстого человека с залысиной и утробистым животом, тянущего руки к грешникам⁹. В отличие от Хлудовской, в западных Псалтирях каролингской эпохи — Утрехтской и Штутгартской — фигура Гадеса прямо ассоциируется с адскими муками, практически сливается с сатаной и изображается как агрессивный монстр с пламенеющими или змееподобными волосами¹⁰.

Если на византийских изображениях Сошествия во ад бородатая фигура в набедренной повязке служила олицетворением ада, в иконографии Страшного суда этот персонаж, вероятней всего, обозначал сатану¹¹. Эти значения очень часто взаимодействуют и сливаются до неразличимости. Так, на мозаике Страшного суда в базилике Санта-Мария Ассунта на острове Торчелло (конец XI в.) похожая фигура повторяется дважды. Внизу, на двухголовом змее, сидит косматый старик с фигуркой юноши на коленях. Здесь он, вероятнее всего, олицетворяет сатану — повелителя преисподней. Выше по центральной оси изображено Сошествие во ад, и под ногами Христа, на разбитых воротах лежит крошечная черная фигурка, почти идентичная (если не считать размера и позы) сатане, сидящему ниже. В этом случае мы уже, возможно, имеем дело с персонификацией ада — Гадесом¹². И все же часто, когда фигуры не подписаны, зрителю невозможно четко определить, кто подразумевается на том или ином изображении. Вполне вероятно, что двусмысленность образа была намеренной¹³, и многие мастера конструировали синкретический образ Сатаны-Гадеса или Сатаны-Смерти¹⁴.

Такая же двойственность присутствует и в древнерусской иконографии, которая заимствовала фигуру Гадеса из Византии. Во многих изображениях Со-

шествия во ад и на миниатюрах Псалтирей косматый старик в набедренной повязке или темная бескрылая фигура служили персонификацией преисподней. В иконографии Страшного суда — на фресках церкви Спаса на Нередице (1199 г.)¹⁵ или собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря (1313 г.)¹⁶ — старик в набедренной повязке, царственно восседающий на звере, уже обозначал сатану — повелителя загробного царства¹⁷.

Другие случаи сложно интерпретировать однозначно. На северной иконе Сошествия во ад конца XIII — начала XIV в. из Архангельска под створками врат, словно в темнице, сидит бородатый человек (сатана или Ад?)¹⁸. На иконе XIV в. из села Чухчерьма под ногами Христа лежит фигура в красной набедренной повязке, с седыми волосами, усами и бородой. Ее ноги скованы, и поэтому она может обозначать не только поверженный Ад, но и плененного дьявола¹⁹ (согласно апокрифическому «Евангелию Никодима», одному из главных источников этой иконографии, Христос, спустившись в преисподнюю, поверг Ад, а сатану повелел сковать)²⁰. На другой иконе первой половины XIV в. коричневый человек в красной набедренной повязке, с цепями на ногах, с округлой бородой, без крыльев, хохла или каких-либо иных демонических признаков, пытается удержать Адама в своей власти, хватая его за ногу²¹. Это жест скорее ассоциируется с Адом. (Илл. 10).

В русских, как и в византийских, изображениях Ада-Гадеса нет ничего демонического и устрашающего. Это связано не только с тем, что его облик лишен

15 Мясоедов, Сычев 1925. Табл. LXXIV.

16 Лазарев 1973. Илл. 290.

17 Интересно, что на древнейшей из сохранившихся русских икон на сюжет Страшного суда, которую датируют концом XIV — началом XV в. (ГММК. Инв. 3225 соб.; Ж-277), сатана изображен уже не в облике Гадеса, но как черный эйдолон, примерно в два раза больший, чем остальные бесы (ГММК. Инв. № 3225 соб.; Ж-277; Оpubл.: Попов 1975. С. 63, Илл. 62–67; Иконы Успенского собора 2007. № 17. С. 166–175).

18 ГИМ. Инв. 82847 И VIII 3595; Оpubл.: Россия 2000. № 422. С. 152–153. Икона иногда датируется XV в.

19 ГТГ. Инв. № 17291; Оpubл.: Антонова, Мнева 1. № 336. С. 379–380. Илл. 241.

20 Милюков 1999. С. 803.

21 НГОМЗ. Инв. № 7579; Оpubл.: Иконы Новгорода 2008. № 6. Об этом иконографическом типе «Воскресения — Сошествия во ад»: Смирнова 1976. № 8. С. 181–184.

22 На одном фрагменте иконы Ад плетется за Смертью (Откр. 6:8), на втором — отдает короб с мертвецами перед Страшным судом (Откр. 20:13). ГММК. Инв. 3226 соб.; Оpubл.: Алпатов 1964. С. 50. Табл. 58, С. 81. Табл. 90; Попов 1975. С. 64–66, Илл. 93–97; Алпатов 1978. С. 317, №159–162; Лазарев 2000. С. 116, Илл. VI–26.

23 Вздорнов 1978. Л. 7, 11об.

24 Там же. Л. 7, 17об., 67.

25 Там же. Л. 11об.

26 Там же. Л. 37об., 140 (тело Ада серого цвета).

27 Там же. Л. 31.

28 Там же. Л. 87об.

29 Там же. Л. 180.

Илл. 10.

*Христос попирает
Ад в облике бородатого старца
(иконографический тип Гадеса).*

*Фрагмент иконы
«Воскресение –
Сошествие во ад»
первой половины XIV в.
(НГОМЗ. Инв. № 7579)*



агрессивных или звериных элементов, которые появятся в иконографии позднее, но и с общим контекстом изображения, где Ад (либо гибридный образ Ада-Сатаны) обычно выступает не как активная сила, а как поверженный враг Христа. Он чаще всего изображается попраным, пригвожденным к земле, закованным. Так, на известной иконе «Апокалипсис» конца XV в. из Успенского собора Московского Кремля Ад дважды представлен в виде бескрылой антропоморфной фигуры черного цвета, похожей на тень²².

Синкретический образ Сатаны-Гадеса долго воспроизводился в Псалтирях, хотя и там эти персонажи иногда оказывались четко разделены. В Киевской псалтири 1397 г. многократно встречаются изображения бородатого человека в набедренной повязке, обычно лежащего на земле. На нескольких миниатюрах рядом с ним видна кинжальная подпись «Адъ»²³. На одних изображениях он прижимает руки к груди, словно стремясь удержать души умерших²⁴. На других — ангел гонит его сторону трезубцем голые фигурки, олицетворяющие души²⁵, либо, наоборот, вырывает у него из рук душу царя Давида²⁶. Наконец, в сцене Сошествия во ад он стоит, тогда как ангел связывает ему за спиной руки²⁷, либо лежит повергнутый под разбитыми воротами преисподней²⁸. Эти персонификации ада радикально отличаются от изображения сатаны, чья фигура подписана «Сатанас». Он появляется на миниатюре Страшного суда в облике черного зйдолона с хохлом и крыльями²⁹.

В Угличской псалтири 1485 г. Ад тоже часто изображается без хохла, отличаясь этим от сатаны с характерной вздыбленной прической³⁰. Однако на других миниатюрах у него появляется хохол, указывающий на его демоническую природу³¹. Как и в Киевской, в Угличской псалтири есть две миниатюры на сюжет Сошествия во ад, и на обеих мы видим поверженную серую фигуру с хохлом³², идентичную той, которую подпись на л. 232 идентифицирует как Ад.

Наконец, на миниатюрах одной из рукописей Годуновской псалтири 1594 г. Ад и сатана предельно сходны по своему облику: это серые фигуры с длинной бородой и высоким острым хохлом. Единственное отличие состоит в том, что сатана чаще всего крылат, тогда как Ад не имеет крыльев и одет в набедренную повязку, восходящую к древней иконографии Гадеса³³. Оба персонажа то сливаются друг с другом, то разводятся отдельными атрибутами, но в целом иконография подчеркивает их родство.

Через несколько веков после своего появления на Руси синкретическая фигура Сатаны-Гадеса стала уступать место новым образам. Это хорошо заметно на иконах Сошествия во ад, где бородатый человек начинает все чаще соотноситься не с Адом, а с сатаной и, соответственно, менять свое обличье. Вместо коротко остриженных волос у поверженного врага появляется вздыбленная дьявольская прическа³⁴, за спиной вырастают демонические крылья³⁵. (Илл. 11). Его все чаще изображают не под ногами Христа, а лежащим в цепях в глубине преисподней, где и оказался дьявол в соответствии с «Евангелием Никодима». Один из ярчайших примеров — икона «Сошествие во ад» второй половины XIV в. из села Пётасы, хранящаяся в частном собрании М. Де Буара (Елизаветина)³⁶. На дне адской пропасти лежит косматая фигура «сотоны» с бородой, торчащими во все стороны

30 РНБ. Ф. I. 5. Л. 11об., 17об., 107об. Ср.: Л. 14, 297об.

31 Там же. Л. 27, 58, 232.

32 Там же. Л. 47об., 142об.

33 См. сатану, низвергаемого с Небес (РНБ. Кир.-Бел. 7/12. Л. 79), и Ад, в сторону которого ангелы гонят души (Л. 84об.). Остальные изображения бескрылого Ада: Л. 124, 139, 227об. В сцене свержения с Небес и на другой миниатюре, где Христос побеждает сатану, выведя из преисподней Адама и Еву (Л. 252об.), тот изображен крылатым. Однако в сцене Страшного суда он такой же бескрылый, как и Ад (Л. 439). В другом списке серый бескрылый Гадес с хохлом и бородой тянет руки к душам, отдает душу ангелу, сидит на горках, лежит (без повязки) поверженный в сцене Сошествия во ад: РГБ. Ф. 173. I. № 70. Л. 86, 138, 224об., 247об. См. темную фигуру сатаны, сидящего в аду на звере, без крыльев и повязки: Л. 430.

34 См. фигуру с острым хохлом под воротами преисподней в сцене Сошествия во ад на ковчеге-мошечке суздальского архиепископа Дионисия 1383 г. (Николаева 1976. С. 32).

35 Как на вологодских иконах «Воскресение — Сошествие во ад» XVI в. (ВГИАХМЗ. Инв. № 10177; Оpubл.: Иконы Вологды 2007. № 70; ВГИАХМЗ № 7875; Оpubл.: Иконы Вологды 2007. № 108).

36 Кочетков 1999. Илл. С. 219, 226; Шедевры иконописи 2009. № 4; Комашко, Преображенский, Смирнова 2009. № 2.

37 Лазарев 1973. Илл. 290.

38 Мильков 1999. С. 803. См.: Кочетков 1999. С. 230. Впрочем, два неподписанных демонических персонажа встречаются уже в ранней православной иконографии. См. одно из клейм грузинской иконы «Богоматерь Умиление» XI в.: Javakhishvili, Abramishvili 1986. Ill. 149.

Илл. 11. Ангелы попирают сатану с огромным хохлом. Фрагмент иконы «Воскресение – Сошествие во ад». Псков, конец XV в. (ПГОМЗ. Инв. № 2731)



как иглы волосами, без крыльев. Поверженный сатана связан. Два красных ангела замахиваются на него молотами (заковывают?). Точно такой же образ мы видим на фреске Страшного суда в соборе Рождества Богородицы Снетогорского монастыря под Псковом (1313 г.), где на драконе с двумя головами (вторая — на хвосте) восседает дьявол в облике седобородого старика с фигуркой Иуды в левой руке³⁷.

Совмещение двух персонажей в одном образе, возможно, привело к тому, что на некоторых иконах Сошествия во ад произошло своеобразное удвоение, и появились две почти идентичные демонические фигуры. В подписях они могли именоваться «Сатаной» и «Вельзевулом», несмотря на то, что в «Евангелии Никодима» это имена одного персонажа — дьявола³⁸. На иконе из села Пёлтасы слева от поверженного сатаны стоит прикованный к столбу бес, очень похожий

на первого. Надпись уточняет, что это Вельзевул. На иконе середины — второй половины XVI в. из Махрищского монастыря среди множества демонов на дне преисподней лежит гигантская фигура сатаны, названного «всякого греха насылатель». Справа от него прикован к столбу еще один демон, который идентифицируется как «Вальзевул всякого греха носитель, не веля творити милостыни»³⁹. Две обнаженные человеческие фигуры в набедренных повязках лежат, побиваемые ангелами, на вологодской иконе 1567–1568 гг. Один персонаж похож на Гадеца — он лыс и бородат; второй безбород, а на его голове — аккуратно уложенные волосы. Вокруг обоих падают в бездну хохлатые бесы⁴⁰.

39 ГИМ. № 5293/85762; Оpubл.: Лаурина 1966. С. 177–178 (прим. 62), 182; София 2000. № 77. С. 226–227). См. также: Кочетков 1999. С. 230. На ярославской иконе «Сошествие во ад» третьей четверти XVI в., помимо огромной красной «головы ада» и монстра, подпирающего адские врата, изображен не один поверженный сатана, а две лежащие бородатые фигуры в набедренных повязках, но это, скорее всего, не два персонажа, а симультанное удвоение фигуры дьявола (ЯГИАХМЗ. Инв. № ЯМЗ 40949, ИК 145; Оpubл.: Иконы Ярославля 1. № 59).

40 См. клеймо II иконы Дмитрия Гринкова «Воскресение Христово — Сошествие во ад, со сценами земной жизни Христа и праздниками» (ВГИАХМЗ. Инв. № 10130; Оpubл.: Иконы Вологды 2007. № 91. Илл. 91.П)

41 Как на иконе конца XVI в. (ЯГИАХМЗ. Инв. № И-1754, КП-21119; Оpubл.: Иконы Ярославля 1. № 83). Ср. с иконой середины XVII в. из Частного музея русской иконы (Инв. № ЧМ-235): Возвращенное достояние 2008. № 24.

42 ВМЧ 1899. Стб. 1897; Мильков 1999. С. 799.

43 Покровский 2001. С. 503.

44 См., например, икону XVI в. из Частного музея русской иконы (Инв. № ЧМ-184; Оpubл.: Шедевры иконописи 2009. № 94), икону «Воскресение — Сошествие во ад» начала XVII в. из Галереи Я. Морсинка в Амстердаме (Каталог собрания см.: Morsink 2006), или икону строгановских мастеров начала XVII в. из частной коллекции (Тарноградский 2006. № 30. С. 60–61), а также лицевой Апокалипсис XVII в. (ГИМ. Муз. № 4173. Л. 66). Изображение сатаны в виде старца или человека средних лет в набедренной повязке долго сохранялось в православном искусстве Балкан. См., например, болгарскую или македонскую икону XVII в. на сюжет «Чуда архистратига Михаила на св. горе Афон». В среднике изображен архангел, пронзающий мечом лежащую у его ног фигуру дьявола. При этом в одном из боковых клейм дьявол/бес уже предстает как звероподобное создание с хохлом, хвостом и красными крыльями (Бенчев 2005. С. 98). См. также иконы «Архангел Михаил с чудесами» XVII в. (НЦИАМ. Инв. № 3859; Оpubл.: Иконы Болгарии 2009. № 40. С. 102–103) и «Архангел Михаил» 1703 г. (НЦИАМ. Инв. № 4000; Оpubл.: Иконы Болгарии 2009. № 49. С. 124–125). В комментариях к публикации двух последних памятников указано, что Михаил попирает «обнаженную фигуру грешника» (Иконы Болгарии 2009. С. 102, 124), но это может быть и дьявол.

45 К примеру, изображения бесов на миниатюрах Киевской псалтири 1397 г.: Вздорнов 1978. Л. 19, 39об., 157, 180, 183 и т.д.

46 См. клеймо «Чудо о корабельниках» иконы «Святитель Николай Чудотворец, с житием» второй половины XIV в. (НГОМЗ. Инв. № 2182; Оpubл.: Иконы Новгорода 2008. № 17). См. также написанные изящными волнистыми линиями фигуры эйдолонов со вздыбленными волосами на клейме «Изгнание беса из кладезя и посещение древа» московской иконы «Николай Чудотворец, с житием» второй половины XIV в. (ГТГ, Инв. 15274; Оpubл.: Лазарев 1983. Илл. 86).

Илл. 12. Бесы-эйдолы спасаются бегством (Св. Николай спасает корабль от затопления). Фрагмент клейма № 15 иконы «Святитель Николай Чудотворец, с житием» второй половины – конца XIV в. (НГОМЗ. Инв. № 2182)



Нередко на иконах Сошествия во ад двери преисподней подпирает красный зверь, который также называется «Вельзевулом», — он тщетно пытается преградить путь Спасителю⁴¹. В «Евангелии Никодима» Ад умоляет Сатану защитить его от воскресшего Христа и не пускать того в преисподнюю⁴². Однако в красной звероподобной фигуре, вероятно, могли видеть и персонификацию Ада. Так в подписи на иконе «Воскресения — Сошествия во ад», описанной Н.В. Покровским, уже сам Сатана просит Ад крепче запереть врата преисподней: «Господине аде, потрудися мене ради, не отверзай врат, дондеже врата адовы сокрушит, двери железныя сотрет Господь»⁴³.

Со временем олицетворение ада в облике Гадеса почти исчезло из древнерусского искусства. На иконах Сошествия во ад старец в набедренной повязке получил хохол и превратился в дьявола. И все же этот иконографический тип сохранился и на закате Средневековья. На некоторых иконах XVI–XVII вв. дьявол, которого сковывают ангелы (часто держа его за бороду), изображался в том же древнем обличье — как длиннородый старец с короткой прической⁴⁴.

1.3. Крылатые эйдолы. Фигуры крылатых бесов, традиционно рисовавшиеся черной краской, наиболее близки к греческому типу эйдолона⁴⁵. Крошечные антропоморфные фигурки с хохолками и крыльями, тонкими руками и ногами встречаются в массе клейм со сценами экзорцизма. Часто они бегут от святого, иногда гротескно ползут или висят вниз головой, подобно насекомым⁴⁶. (Илл. 12).

- 47 Как на иконе «Величит душа моя Господа» середины XVII в. (ЯГИАХМЗ. Инв. № ЯХМ 40963, ИК 159; Оpubл.: Иконы Ярославля 2. № 183), где крупные фигуры бесов имеют разные прически: волосы, поднятые вверх отдельными «стрелами» и сложенные в хохол.
- 48 Как на иконе «Воскресение — Сошествие во ад» середины XVII в. (ЯГИАХМЗ. Инв. № И-528, КП-53403/466; Оpubл.: Иконы Ярославля 2. № 184).
- 49 В клеймах «Посещение древа» / «Изгнание беса из древа», «Изгнание беса из кладезя» («Изгнание беса из кладезя и посещение древа»), «Чудо о корабельниках» («Изгнание беса, поселившегося в корабельных снастях»), «Исцеление бесноватого». См. житийные иконы св. Николая перв. четв. XVI в. (ПГОМЗ. Инв. № 2714; Оpubл.: Родникова 2007. Илл. 70); перв. четв. XVI в. (НГОМЗ. Инв. № 14550; Оpubл.: Иконы Новгорода 2008. № 95); втор. четв. — сер. XVI в. (ВГИАХМЗ. Инв. № 10506; Оpubл.: Иконы Вологды 2007. № 77). Похожий пример в лицевом житии XVI в.: Житие Николая Чудотворца 1878. Л. 15, 15об., 24, 25.
- 50 В клейме «Изгнание бесов из кельи по молитве преподобного Сергия». См., например, московскую икону первой трети XVI в. из собрания ЦМиАР (Инв. КП 3395 (ранее ВП 135); Оpubл.: Лазарев 1980. № 86–87; Салтыков 1981. № 63–65; Попов 2002. № 54; Иконы ЦМиАР 2007. № 29); икону конца XV — начала XVI в. мастерской Дионисия из Успенского собора Московского Кремля (Оpubл.: Попов 2002. № 45); ростовские иконы первой половины-середины XVI в. (ГМЗРК. Инв. № И-775; Оpubл.: Вахрина 2006. № 57) и второй половины XVII в. (ГМЗРК. Инв. № И-1039; Оpubл.: Вахрина 2006. № 86).
- 51 См. ростовскую икону «Преподобный Авраамий Ростовский, с житием» середины XVII в. (ГМЗРК. Инв. № И-693; Оpubл.: Вахрина 2006. № 72).
- 52 Иконография была разработана в византийском искусстве XI–XII вв. Пожалуй, самый известный пример — икона XII в. из монастыря св. Екатерины на Синае (Vokotopoulos 1995. III. 28; Zlotohlavek, Rättsch, Müller-Ebeling 2001. P. 86). На Руси см. новгородскую икону первой половины XVI в. из собрания ГРМ (Алпатов 1978. № 185, С. 320; Smirnova 1998. Pl. XXII). См. также миниатюры лицевых рукописей Лествицы из собрания РГБ (начала XVI в.: Ф. 304. I. № 162. Л. 8об. Оpubл.: Попов 1975. Илл. 91; Попов 2002. № 17; конца XVI — начала XVII в. (в рукописи XV в.): Ф. 247. № 236. Л. 12об.; Оpubл.: Дергачева 2004. С. 52) или изображение Лествицы в Синодике XVII в. из собрания БАН (П. I. А. № 62. Л. 189). Ср. с поздними вариантами этой иконографии — крупными эйдолами на фреске церкви Николы Надеина в Ярославле 1640–1641 гг. (Брюсова 1984. Ч/б илл. 55); зооморфными бесами на фреске западной паперты Троицкого собора Ипатьевского монастыря в Костроме, ок. 1652 г. (Брюсова 1982б. Илл. 27) и на фреске Троицкого собора Калязина монастыря 1694 г. (Брюсова 1984. Цв. илл. 96).
- 53 В редких случаях эти фигурки изображались бескрылыми. См., например, на иконе XVII в. из собрания ГРМ (Инв. № ДРЖ-1716; Оpubл.: Образы 2008. № 66).
- 54 Об этом сюжете см. главу IV, раздел 1.
- 55 Как на фрагменте двери в жертвенник начала XVII в., где изображены круги ада и демоны-эйдоны с крюками в руках (ЦМиАР. Инв. № КП 352; Оpubл.: Иконы ЦМиАР 2007. № 105).
- 56 Подробный перечень бесовских орудий можно встретить в «Повести о видении Антония Галичанина» (XVI в.): Пигин 2006. С. 123.
- 57 См. бесов-музыкантов в истории Исакия Печерника из Радзивилловской летописи: Радзивилловская летопись 1994 I. Л. 112. Мин. 253.
- 58 Как на житийных иконах св. Никиты XVI в.: ГТГ. Инв. № 20098 (Оpubл.: Антонова, Мнева 1. № 577; Бекенева 2006. С. 318–319); ЯГИАХМЗ. Инв. № 40964 (Оpubл.: Иконы Ярославля 2002. № 55). Ср. с многочисленными медными иконками на тот же сюжет (Попов 1975. С. 612–613; Гнупова, Зотова 2000. С. 22 № 2а, 2б; С. 26 № 14; С. 27 № 18; С. 28 № 22; С. 29 № 24, 25, 26; С. 58 № 56).
- 59 См., например, икону «Святитель Николай Чудотворец (Никола Гостунский), с житием» третьей четверти XVI в. (ГМЗРК. Инв. № И-929; Оpubл.: Вахрина 2006. № 59).

Помимо мелких фигурок, крылатые и хохлатые эйдолоны изображались в более крупном варианте, с прорисовкой деталей (лица, тела или одежды). Их обычный треугольный хохол в поздней иконографии часто заменялся торчащими волосами, походившими на прямые «стрелы»⁴⁷ или извивавшимися как языки пламени⁴⁸.

Бесы-эйдолоны присутствуют в клеймах многочисленных житийных икон св. Николая Мирликийского⁴⁹ и других византийских и русских святых (например, Сергия Радонежского⁵⁰ или Авраамия Ростовского⁵¹). В иконографии «Видения св. Иоанна Лествичника» крылатые демоны с крюками в руках пытаются сдернуть с лестницы монахов, восходящих на Небеса⁵². Такие же фигуры широко использовались в иконографии Страшного суда. В конце XV в. в центре русских композиций вместо огненной реки возник змей мытарств, и фигурки-эйдолоны с крюками, символизирующие мытарственных демонов, стали помещаться вокруг колец, обвивающих змея⁵³. Часто они окружают клейма (круги, пещеры) ада в нижней части иконы, выполняя роль мучителей грешных душ⁵⁴. Изображения преисподней, не связанные с композицией Страшного суда, тоже могли включать фигурки эйдолонов, цепляющих грешников длинными крюками⁵⁵.

Крюки, похожие на копыта с изогнутым наконечником — самое частое орудие, с помощью которого демоны стараются ухватить людей или людские души. Однако крюк — не единственный атрибут бесов, которым они грозят людям. В зависимости от сюжета, падшие ангелы изображались с разнообразными предметами устрашения или мучения (палицами, трезубцами, копьями, пилами и пр.⁵⁶), с музыкальными инструментами (бубнами, гусями) и т.д.⁵⁷

Размер беса по сравнению с окружающими его человеческими фигурами зависел главным образом от того, какова была его роль в сюжете. В сцене экзорцизма злой дух, изгоняемый из одержимого, чаще представлялся в виде маленькой фигурки, отлетающей от головы человека или выходящей через рот (так же, как изображение души, покидающей тело). Напротив, бесы, искушающие человека, подталкивающие его к злым делам, спорящие с ангелами о посмертной участи умирающего либо побиваемые/попираемые святыми или светлыми духами, обычно соразмерны фигурам ангелов и людей. Так, на большинстве икон св. Никиты Бесогона мученик, готовясь нанести удар, держит за хохол большого крылатого демона⁵⁸. Однако такая дифференциация, конечно, не является строгим правилом. Крупные хохлатые фигуры с крыльями, иногда с хвостами и различными орудиями в руках, могут действовать в композициях, где чаще фигурируют мелкие одноцветные эйдолоны⁵⁹, и наоборот.

В XVI–XVII вв. иконописцы начали прорисовывать фигуры крупных бесов-эйдолонов гораздо более отчетливо и детально, чем прежде. В отличие от ранних изображений, когда демоны действительно часто напоминают «тени», теперь они все чаще «обретают плоть»: мастера прописывают рельеф их тел и даже мускулатуру, «одевают» их в разноцветные кафтаны и высокие головные

уборы⁶⁰. (Илл. 13). В это же время крупные фигуры, более или менее близкие к эйдолонам, вторгаются в книжную миниатюру⁶¹. В конце XVII — XVIII в. крылатые и хохлатые бесы с крыльями и хохлом напоминают уже не «тени» и «призраки», а летучих мышей, бабочек и причудливых созданий средневекового бестиария⁶².

В этом пестром ряду особое место занимала фигура дьявола, представленного, как и бесы, в виде эйдолона.

1.4. *Дьявол и демоны: визуальная иерархия.* Средневековая книжность описывала мир демонов как иерархическую структуру, на вершине которой находится сатана, а ниже располагаются бесовские «князья» и рядовые бесы. Иконография, в свою очередь, должна была найти приемы, позволяющие визуально отличить повелителя демонов от его слуг и зримо передать иерархические отношения между ними. Поскольку облик эйдолона был общим и для дьявола, и для бесов, их внутренняя иерархия маркировалась с помощью специальных приемов и атрибутов.

Самым простым способом обозначить главную фигуру в сонмище демонов было изобразить ее крупнее остальных. Как известно, в иконографии размер фигуры диктуется не ее положением в пространстве, а местом, которое она занимает в иерархии персонажей. В соответствии с этим принципом сатана или бесовские князья могли отделяться от толпы простых демонов при помощи укрупнения. Один из самых ранних примеров такого рода — сцена Страшного суда на миниатюре Киевской Псалтири 1397 г., где сатану от окружающих бесов отличает лишь больший размер⁶³.

Следующий способ выделить дьявола из множества его слуг также относится к базовому синтаксису иконографического языка. Как уже говорилось, универсальным приемом дифференциации более и менее значимых персонажей был разворот фигуры: анфас (центральные, ключевые герои), в три четверти (менее значимые/периферийные фигуры) или в профиль (негативные, иногда периферийные персонажи). Сатана часто выделялся среди окружающих демонов-эйдолонов тем, что был показан не в профиль, а в три четверти или анфас. Такой разворот фи-

60 Как на иконе Страшного суда 1580-х гг. из Сольвычегодска (СГИХМ. Инв. № 347–ж; Оpubл.: Рыбаков 1995. Илл. 282–283).

61 Из ранних примеров см. лицевые жития XVI в.: Сергия Радонежского (Житие Сергия Радонежского 1853; Описание: Арциховский 1944. С. 176–198) и Нифонта Констанцкого (Щепкин 1903). См. также бесов на иконах XVII в. «Единородный Сыне» из собрания ГРМ (Инв. № ДРЖ 239; Оpubл.: Вилинбахова 2005. № 93) и «Воскресение — Сошествие во ад» из собрания Ярославского музея (ЯГИАХМЗ. Инв. № И-528, КП-53403/466; Оpubл.: Иконы Ярославля 2. № 184).

62 См., к примеру, сцену изгнания беса в сборнике XVIII в.: бесноватый стоит, расставив ноги, разведя руки и открыв рот. Над ним висит маленький зеленый толстый бес с хохлом и крыльями летучей мыши, похожий на жирную бабочку (РГБ. Ф. 344. № 242. Л. 10).

63 Вздорнов 1978. Л. 180.

64 См. пример в Житии Василия Нового XVIII в. из собрания РНБ.: на каждой миниатюре среди толпы бесов выделяется фигура «предводителя», развернутого строго анфас (РНБ. ОЛДП. Q. 487. Л. 3об., 5об., 7об. и далее). Рукопись того же времени с аналогичной иконографией: РГБ. Ф. 98. № 1225. См. также рукопись XVII в. из собрания ГИМ (Муз. 4173. Л. 50об.).

65 Подробнее см. главу IV, раздел 2.3.

Илл. 13.

Бес с прической в виде «стрел».

Фрагмент иконы

«Величит душа моя Господа».

Ярославль, середина XVII в.

(ЯГИАХМЗ.

Инв. № ЯМЗ 40963 ИК 159)



гуры использовался в тех случаях, когда необходимо было подчеркнуть особую роль дьявола в композиции или его «монарший» статус (к примеру, на иконах Страшного суда).

Во многих лицевых сборниках фронтальная поза выделяет не только сатану, но и бесовских «князей»⁶⁴. (См. илл. 6). Наконец, в лицевых рукописях XVII–XVIII вв. начинают появляться миниатюры, на которых сатана или прочие негативные персонажи занимают центр композиции и смотрят прямо на читателя⁶⁵.

Третий «маркер», отделяющий сатану от бесов, сложился, вероятно, под воздействием иконографического типа Ада/Гадеса. Почти непременным знаком высокого иерархического положения демона в древнерусском искусстве стала *борода*. Этот символ власти и старшинства присутствует на множестве изображений, позволяя легко отделить бесовских «князей» от рядовых падших духов. В качестве правила (допускавшего редкие исключения) такой прием использовался в самых разных сюжетах и композициях: при изображении геенны огненной (сидящий сатана, стоящие бесы); бесов мытарств (главный бес среди «подручных»); «князя», ведущего толпу демонов; в сцене

свержения падших ангелов с Небес (летящий вниз Денница-сатана и его ангелы) и т.п. Многочисленные примеры можно найти на иконах⁶⁶, фресках⁶⁷ и в лицевых рукописях⁶⁸. В том случае, когда на иконе Воскресения — Сошествия во ад изображены две однотипные фигуры, сатану иногда можно опознать по наличию бороды⁶⁹.

Борода появляется и в весьма неожиданных контекстах. В Откровении Иоанна Богослова описаны грозные ангелы, связанные при реке Евфрат, которые умертвят третью часть людей после того, как вострубит шестой ангел (Откр. 9:14–15). В лицевых Апокалипсисах они могут представляться и как обыкновенные светлые ангелы с нимбами⁷⁰, и как странные ангелы без нимбов, но с абсолютно нетипичными для светлых духов усами и бородами⁷¹. Эти черты отделяют их от остальных ангелов и сближают с сатаной или бесовскими «князьями»⁷².

Как уже говорилось, при иллюстрировании текстов авторы изображений зачастую вносили принцип иерархии в те сюжеты, где он изначально отсутствовал. Так, на миниатюре Лицевого летописного свода XVI в. с видением Василия Капицы и Семена Антонова из «Сказания о Мамаевом побоище» во главе безбородого бесовского воинства

66 См., например, фигуру дьявола на иконе «Страшный суд» конца XVI — начала XVII в. из собрания АОММИ (Инв. № 1588–ДРЖ; Оpubл.: Иконы русского Севера 1. № 102); на створке иконы-складня «Единородный сыне» начала XVII в. строгановской школы (ГРМ. Инв. № ДРЖ 239; Оpubл.: Вилинбахова 2005. № 93); на иконах «Святая Троица с Бытием» первой половины XVII в. со сценой свержения демонов с Небес (АОММИ. Инв. № 2731–ДРЖ; Оpubл.: Иконы русского Севера 2. № 109) и «Воскресение — Сошествие во ад» XVII в. (АОММИ. Инв. № 2804–ДРЖ; Оpubл.: Иконы русского Севера 2. № 110).

67 См. бородатого сатану в окружении бесов на фреске церкви св. Иоанна Предтечи в Ярославле (Оpubл.: Брюсова 1983. Илл. 76).

68 Эту особенность в изображениях дьявола отмечали Ф.И. Буслаев и Ф.А. Рязановский: Буслаев 1910б. С. 229; Рязановский 1915. С. 55. См., например, в лицевых Житиях Нифонта Констанцкого XVI в. (Щепкин 1903. Л. L, Мин. 275, 278; Л. LI, Мин. 282; Л. LII, Мин. 286–288; и др.) и XVIII в. (ГИМ. Муз. № 2034. Л. 41); в лицевом Апокалипсисе XVII в. (ОЛДП. Ф. 85(61). Л. 143об., 144); в Житии Василия Нового XVII в. (РНБ. Ф. I. 725. Л. 15–19). См. также: Буслаев 1884 II. Илл. 265, 276; Белова 1997. С. 9; Откровение 2003. С. 41. Ср. с миниатюрой «Сатанинское древо» из старообрядческого сборника конца XVII — начала XVIII в.: в основании дерева сидит бородатый сатана, его тело изображено в виде второго огромного лица с бородой. На ветвях древа — множество безбородых бесов (Брюсова 1984. Ч/б илл. 176).

69 См. икону XVI в. из собрания Архангельского музея (АОММИ. Инв. № 1115–ДРЖ; Оpubл.: Иконы русского Севера 1. № 22). На псковской иконе первой половины XVI в. две группы ангелов связывают по углам адской пещеры двух антропоморфных демонов, один из которых изображен с бородой (ГТГ. Инв. № 24336; Оpubл.: Антонова, Мнева 2. № 385; Овчинников, Кишилов 1971. № 27. Илл. 50; Православная икона 2008. С. 40–41). На иконе «Сошествие во ад» конца XVI в. из собрания музея им. Андрея Рублева в аду помещены две схожие бескрылые фигуры с хохлами, при этом одна не имеет одежды, а вторая, представляющая сатану, изображена в одеянии и с бородой (ЦМиАР. Инв. № КП 2376; Оpubл.: Иконы ЦМиАР 2007. № 111). См. также клеймо «Сошествие во ад» на вологодской иконе «Богоматерь Владимирская, с праздниками» (ВГИАХМЗ. Инв. № 7799; Оpubл.: Иконы Вологды. № 82), где ангел хватает сатану за бороду, точно так же как на иконах с Никитой «Бесогоном», Ипатием Гангрским или Иулианией Никомидийской святой хватает беса за хохол (см. ниже).

стоит фигура антропоморфного беса с бородой⁷³. При этом в тексте Киприановской редакции «Сказания», где фигурирует этот сюжет (Василий и Семен видят воинство «эфипсов» на конях и на колесницах), никакой бесовский «князь» или начальник не упоминается⁷⁴. Это характерный пример сверхтекстовой информации, которая возникает при переводе конкретного описания или богословской идеи в визуальный ряд⁷⁵.

На русских иконах, фресках и миниатюрах Страшного суда дьявол, вслед за византийскими моделями, стал изображаться как повелитель преисподней — бородатая фигура с хохлом, развернутая анфас, восседающая на зооморфном монстре-аде, с Иудой на коленях. В этой композиции бесы, составляющие его свиту, предстают в виде профильных безбородых фигур⁷⁶.

Наконец, фигура сатаны-эйдолона иногда выделялась с помощью других, менее распространенных атрибутов. Так, лицо и тело предводителя демонов могли быть прописаны более детально, он мог наделяться крыльями, особым одеянием (длинная туника, пояс и т.п.), символами власти (престол, корона, темная сфера, подобная сферам, которые держат в руках Небесные ангелы⁷⁷).

70 Как в: РГБ. Ф. 173. I. № 14. Л. 70об.

71 См.: РГБ. Ф. 299. № 460. Л. 69об.

72 В Апокалипсисе XVII в., который описывает Ф.И. Буслаев, рядом с четырьмя грозными ангелами, изображенными без нимбов, стоит подпись: «Сия четыре ангели привязани въ весели Божия видения». Она заимствована из толкования Андрея Кесарийского: «Сия четыре ангелы глаголють нецыи Михаила, Гавриила, Урила, Рафаила, иже суть привязани въ весели Божия видения». Однако интересно, что сам Андрей приводит это мнение лишь с тем, чтобы его опровергнуть: «Азь же мню, яко сии суть отъ злыхъ демонъ привязанныхъ въ Христове пришествии». В результате между подписью и изображением возникает противоречие. Ангелы показаны без нимбов, как бесы (в соответствии с толкованием), однако подпись все-таки зовет их светлыми ангелами, вырывая фразу Андрея Кесарийского из контекста (Буслаев 1884 II. Илл. 259).

73 Лихачев 1984. Л. 80об.

74 Дмитриев, Лихачев 1982. С. 62.

75 Другой распространенный случай такого рода: на изображениях преисподней бесы появляются там, где иллюстрируемый текст не упоминает об их присутствии. См., к примеру, в лицевом «Каноне на исход души» Андрея Критского: РНБ. ОЛДП. Q. 52. Л. 29, 30, 31, 32. Подробнее об этом см. главу IV, раздел 2. Примеры сверхтекстовой информации на житийных иконах см.: Юферева 2007.

76 Интересный пример см. в лицевой Псалтири XVI в.: сатана представлен с волосами, торчащими во все стороны густым «ежом» и с такой же торчащей во все стороны, но редкой бородой, в окружении профильных бесов-эйдолонов: РГБ. Ф. 37. № 432. Л. 10об.

77 Большое разнообразие таких атрибутов можно встретить в лицевых рукописях. Отдельные элементы см. также на иконе «Страшный суд» конца XIV — начала XV в. (существуют и более поздние датировки) из кремлевского Успенского собора (Иконы Успенского собора 2007. № 17, С. 166–175; Бенчев 2005. Илл. С. 178), на новгородской иконе третьей четверти XV в. из ГТГ (Инв. № 12874; Опубл.: Антонова, Мнева 1. № 64; Алпатов 1978. №113, 115; Лазарев 2000. С. 61–62, 242, № 48.), на фреске «Страшный суд» Архангельского собора Московского Кремля (1652–1666 гг.) и т.п.

Однако самыми частыми и узнаваемыми признаками дьявола оказывались размер фигуры, ее фронтальное положение и борода⁷⁸.

1.5. *Пламенеющие волосы беса*. Если борода служила универсальным атрибутом дьявола или бесовского «князя», то основным маркером демонического начала как такового был хохол или торчащие (пламенеющие, всклокоченные) волосы. Русская иконография не просто последовала здесь за византийскими образцами, усвоив особую прическу как характерный знак демона, но распространила этот маркер на множество различных персонажей.

Вздыбленные волосы — устойчивая примета не только рядовых бесов-эйдолонов, но и Денницы-Люцифера. В виде крупного эйдолона с острым высо-

78 Эти элементы изображения могут фигурировать по отдельности либо объединяться в одном образе.

79 См., например, иконы Страшного суда XVI в.: из собрания ГЭ (Инв. № ЭРИ-230; Оpubл.: Синай. Византия. Русь 2000. R-32) и НГОМЗ (Инв. № 2824; Оpubл.: Трифонова, Алексеев 1992. № 146/147). Эта иконография сохранялась и в XVII в. (см. сатану-эйдолона на иконе начала XVII в.: ПГХГ. Инв. № И-117).

80 «Сошествие во ад, с избранными святыми» конца XV в. (ПГОМЗ. Инв. № 2731; Оpubл.: Овчинников, Кишилов 1971. № 20; Родникова 2007. Илл. 63).

81 «Сошествие во ад, с избранными святыми» конца XV — начала XVI в. (ГРМ. Инв. № ДРЖ-3140; Оpubл.: Овчинников, Кишилов 1971. № 24. Илл. 46; Родникова 2007. Илл. 64). На более поздней псковской иконе конца XVI в. вместо сатаны-эйдолона представлен бескрылый антропоморфный дьявол с бородой (ГТГ. Инв. № 24336; Оpubл.: Овчинников, Кишилов 1971. № 27. Илл. 50).

82 РГБ. Овчин. № 697. Л. 33; Репрод.: Мильков 1999. Вкл. С. 192–193.

83 Брюсова 1984. Цв. илл. 11, 164.

84 БАН. 25.6.5. Л. 57об. Ср.: Л. 53об.; БАН. Калик. № 44. Л. 279.

85 ГИМ. Греч. № 129д. Л. 35об., 67об. Репрод.: Щепкина 1977.

86 См., например, клеймо иконы XV в. «Мученица Варвара, Параскева Пятница и Ульяна, с житием Варвары, Ульяны Илиопольской и Ульяны Никомидийской» (НГОМЗ, Инв. № 2921; Оpubл.: Иконы Новгорода 2008. № 98. С. 479–487). Мученица Иулиания держит за хохол небольшого красного демона без крыльев. На клейме «Бегство в Египет» иконы «Богоматерь Тихвинская, с Акафистом» первой четверти XVI в. изображены черные бескрылые фигурки с хвостами, прячущиеся от Святого семейства (ПГОМЗ. Инв. № 4777; Оpubл.: Родникова 2007. Илл. 73). Ср. с бескрылыми и безрукими фигурками эйдолонов на миниатюре лицевого Апокалипсиса XVI в.: РГБ. Ф. 98. № 1591. Л. 170.

87 См. примеры в лицевом Житии Иоанна Богослова второй четверти XVII в. (РГБ. Ф. 98. № 2018. Л. 98об.) или в рукописи «Слова Палладия Мниха» XVIII–XIX вв. (БАН. Плюшк. № 91. Л. 7об.).

88 Этот прием хорошо виден, скажем, на иконе «Знамение пресвятой Богородицы» («Битва новгородцев с суздальцами») середины — второй половины XV в. (НГОМЗ. Инв. № 2124; Оpubл.: Иконы Новгорода 2008. № 40. С. 308–315) или на множестве батальных сцен в Лицевом летописном своде XVI в.

ким хохлом сатана изображался на иконах Страшного суда⁷⁹. На псковских иконах Сошествия во ад XV–XVI вв. прародитель зла представлен в виде темного ангела, с прорисованным лицом и волосами, торчащими кверху в виде широкого⁸⁰ или более узкого (треугольного) хохла⁸¹. (См. илл. 11). За исключением ранних образов сатаны в виде Ада/Гадеса и поздних зооморфных демонов-монстров, все иконографические типы дьявола и бесов в XII–XVII вв. увенчаны хохлами либо пламенеющими волосами.

Так же, как в средневековой западной иконографии, в поздних русских изображениях хохлы бесов или сатаны часто переключаются с языками гееннского пламени⁸². На фресках Страшного суда в Архангельском соборе Московского Кремля (1652–1666 гг.) или в церкви Спаса на сенях в Ростове (1660-е гг.) хохлы дьявола и бесов, а также хвост зверя, на котором восседает сатана, сливаются с огнем преисподней⁸³. На иконе «Страшный суд» конца XVII в. из собрания музея-заповедника «Александровская слобода» изображен монстр с неким орудием, напоминающим палку или пищаль. Из него вырывается язык пламени — он переключается с огненной прической стоящего рядом демона и отчасти копирует ее. Множество аналогичных примеров можно встретить в лицевых рукописях XVII–XVIII вв. Полисемия могла быть и более сложной: в сборнике XVIII в. из собрания БАН вздыбленные волосы сатаны напоминают как языки огня, так и змей, которые впиваются в голову изображенной рядом грешницы⁸⁴.

Роль хохла как визуального знака особенно хорошо видна в тех случаях, когда сатана и бесы представлены в виде антропоморфных бескрылых фигур. Уже в византийской Хлудовской псалтири IX в. встречается изображение беса в облике бегущего черного человека. Он отличается от прочих людей только темным цветом и длинным хохлом, развевающимся за спиной⁸⁵. Этот иконографический тип отдалается от «классического» эйдолона, который действует на многих средневековых изображениях. Фигуры бескрылых бесов бывают мелкими⁸⁶, но чаще крупными, с прорисовкой деталей (лиц, мускулатуры, одежды). Торчащие волосы позволяют немедленно идентифицировать на изображении беса или персонажа, связанного с сатаной.

Функция хохла как маркера демонического ярко проявляется и на другом примере. На полях и чистых страницах средневековых рукописей периодически можно увидеть перьевые наброски, оставленные кем-то из читателей. Некоторые пытались изобразить бесов. Обычно «художник» оказывался не слишком умелым, но даже на неуклюжих рисунках часто угадываются вздыбленные волосы⁸⁷. (См. илл. 65).

Особую роль хохол играл также в тех случаях, когда иконописцу или миниатюристу необходимо было изобразить бесовское воинство или сонм бесов, столпившихся вокруг своего князя либо напавших на человека. Подобно тому, как в средневековом искусстве воинские отряды изображались с помощью вертикально выстроенных рядов шлемов⁸⁸, а сонм ангелов или святых — с помощью

множества выстроенных друг над другом нимбов⁸⁹ (Илл. 14), для обозначения множества бесов служили плотные ряды торчащих хохлов. (См. илл. 6). Этот прием можно увидеть, скажем, в Остермановском томе Лицевого летописного свода XVI в., где представлено упомянутое нами видение Василия Капицы и Семена Антонова из Киприановской редакции «Сказания о Мамаевом побоище». Как гласит «Сказание», незадолго до Куликовской битвы Василий и Семен увидели войско «эфиопов» (демонов), а затем — митрополита Петра, который разогнал их своим жезлом. На двух миниатюрах, иллюстрирующих этот рассказ, показано войско антропоморфных бесов без крыльев, с палицами в руках и с высоко поднятыми «пламенеющими» хохлами. Ряды хохлов перекликаются с шеренгами шлемов русских воинов, стоящих ниже (в этом случае параллель объясняется исключительно повторением одного и того же приема и, естественно, не уподобляет русских воинов демонам)⁹⁰. Плотные ряды хохлов, обозначающие войско, отряд, сонм бесов, встречаются во многих рукописях XVI–XVIII вв.⁹¹ В лицевых Житиях Василия Нового хохлы мытарственных бесов часто возвышаются друг над другом высокими пирамидами, символизируя толпу демонов, окруживших своего «главаря»⁹².

1.6. *Хохол и борода как «ахиллесова пята» сатаны.* На многих средневековых изображениях насилие над противником было представлено с помощью стандартной иконографической схемы: поверженный склонился или стоит на коленях, а победитель держит его за волосы, занося над ним меч, палицу или просто руку. Одним из источников такого мотива, по всей вероятности, послужили римские образы императора-триумфатора⁹³. В древнерусских лицевых рукописях эта модель применялась чаще всего к негативным персонажам, которые приняли

89 См. примеры в Житии Василия Нового конца XVII — начала XVIII вв.: БАН. П. I. А. № 60. Л. 105–109об.

90 Лихачев 1984. С. 156–157.

91 См.: Житие Нифонта 2. С. 85, 136; Житие Нифонта 3. С. 254; ГИМ. Муз. № 322. Л. 333об., 339об.; РГБ. Ф. 344. № 180. Л. 167об.; РГБ. Ф. 37. № 408. Л. 249об., 256об. и далее.

92 Как в рукописи XVII в.: РНБ. Ф. I. 725. Л. 28–48об. и далее.

93 Грабар 2000. С. 62–64. На римском изображении I в. фигура-персонификация города Трира держит за волосы поверженного варвара (Кондаков 1876. С. 31).

94 См., например, изображения грешника и беса, избиваемых ангелом: БАН. П. I. А. № 50 (Житие Нифонта Констанцкого, XVI в.). Л. 12, 115об.; женщины, побиваемой ангелом: ГИМ. Муз. № 344 (Житие Александра Свирского, XVII в.). Л. 97.

95 Грешник, которого избивает дубиной бес, схватив за длинный хохол: БАН. П. I. А. № 60 (Житие Василия Нового, XVII–XVIII в.). Л. 42об.; клирик, увлекаемый за волосы в геенну: ГИМ. Муз. № 2034 (Житие Нифонта Констанцкого, XVIII в.). Л. 100об.

96 См., например, изображение Прохора, избиваемого воином, на миниатюре из Жития Иоанна Богослова 1560-х гг. (БАН. П. I. А. № 34. Л. 25).

97 ГИМ. Греч. № 129д. Л. 105об., 148, 156.

98 Елисаветградское евангелие 2006. Л. 66об., 70. Сквозной внутритекстовой пагинации нет, отсчет от первого листа с текстом.

Илл. 14. Святые поклоняются Христу: ряды нимбов, обозначающие множество. Миниатюра из Жития Василия Нового конца XVII – начала XVIII в. (БАН. П. I. А. № 60. Л. 105об.)



заслуженную кару: ангелы или святые, схватив за волосы, избивают грешников или демонов⁹⁴, демоны таким же образом мучают грешников в преисподней⁹⁵. В некоторых случаях схваченными за волосы изображались и положительные герои — мучимые праведники⁹⁶. Нередко мотив использовался в одной рукописи применительно и к героям, и к злодеям. В Хлудовской псалтири IX в. Авраам держит за волосы Исаака, которого собирается принести в жертву, Давид — поверженного Голиафа, а ангел — еретика⁹⁷. В Елисаветградском евангелии XVI в. схваченным за волосы изображен не только один из пророков, замученных иудеями, но и злой раб из притчи⁹⁸.

Сквозной мотив триумфа с хваткой за волосы стал одним из основных образов демоноборчества. Вздрыбленные волосы, привычный атрибут бесов, превратились в «слабое место» дьявола и его слуг.

В древнерусской иконографии известен целый ряд сюжетов, когда святой, сражаясь с демоном (в видении или наяву), хватается своего противника за волосы. Самый распространенный образ такой битвы — св. Никита Бесогон, схвативший беса за длинный хохол и избивающий его цепью или другим орудием. Такие изображения известны на Руси уже с XII в.⁹⁹ Аналогичный жест мы видим на изображениях еще двух мучеников-демоноборцев III–IV вв.: Ипатия Гангрского¹⁰⁰ (См. илл. 16) и Иулиании Никомидийской¹⁰¹. Точно так же в иконографии Сошествия во ад и на миниатюрах разных сборников архангел Михаил или простые ангелы сковывают, избивают или повергают оземь сатану, держа его за хохол¹⁰²

99 Подробнее об этом сюжете и его иконографии см.: Тетерятникова 1982; Хухарев 1994; Marković 2008; Антонов 2010. С. 66–72.

100 На одном из клейм иконы XV в. Ипатий держит за хохол беса в светлом ангельском одеянии: ГТГ. Инв. № 6135; Оpubл.: Антонова, Мнева 1. № 204, Илл. 147–148; Попов, Рындина 1979. Илл. С. 447, 449; Лазарев 1983. Илл. 143.

101 На иконе последней трети XV в.: НГОМЗ. Инв. № 2921; Оpubл.: Иконы Новгорода 2008. № 98.

102 См. икону «Сошествие во ад» XVI в. из собрания ГРМ (Инв. № ДРЖ 1877; Оpubл.: Лаурина 1966. Рис. 4; Vilinbachova 2000. Fig. 203) или миниатюру из лицевого Жития Василия Нового XVII в. (РНБ. Ф. I. 725. Л. 94об.).

103 См. изображение Сошествия во ад в одном из клейм иконы «Богоматерь Владимирская, с праздниками» 1548/1549 г. (ВГИАХМЗ. Инв. № 7799; Оpubл.: Иконы Вологды 2007. № 82) или вологодские иконы «Воскресение — Сошествие во ад» XVI в. (ВГИАХМЗ. Инв. № 10177; Оpubл.: Иконы Вологды 2007. № 70; ВГИАХМЗ № 7875; Оpubл.: Иконы Вологды 2007. № 108). См. также: Житие Нифонта 2. С. 120.

104 ГИМ. Муз. № 2620 (Житие Марины Антиохийской, XVIII в.). Л. 46об., 48об. Св. Марина, схватившая за бороду беса со звериным телом и человеческой головой, в рукописи первой половины XIX в.: Franklin 2000. III. 4.

105 ГИМ. Увар. № 63. Л. 50.

106 В «Цветнике» XIX в. эта миниатюра иллюстрирует сюжет о том, как сатана наказывает демона за нерасторопность при искушении людей: ГИМ. Муз. № 254. Л. 93об. Ср.: Житие Нифонта 2. С. 136.

107 Когда иконописцу необходимо было визуальнo отобразить призрачные бесовские «мечтания», которые упоминались в тексте без описания деталей, чаще всего изображались хищные звери, аспиды или темные хохлатые демоны, нападающие на человека. См., например: Житие Сергия Радонежского 1853. Л. 77об., 80. На западном материале см.: Махов 2011. С. 16, 42–48.

108 Патерик 1661. Л. 162об.

109 ЦМиАР. Инв. № КП 164; Оpubл.: Иконы ЦМиАР 2007. № 20; Иконы Москвы 2007. № 43.

110 Вместе с тем сатана, пляшущий перед святым в образе птицы, представлялся в виде птицы с человеческим торсом. См.: Щепкин 1903. Л. X, Мин. 54; Л XII, Мин. 63; БАН. П. I. А. № 50. Л. 29, 24об.

111 Житие Иоанна Богослова 1878. Л. 17, 31, 31об., 34об., 80об.

112 Радзивилловская летопись 1994 I. Л. 111об. Мин. 252.

113 Там же. Л. 112. Мин. 253.

114 РНБ. ОЛДП. Q. 58. Л. 147об.

115 Там же. Л. 53об. См. такое же решение этой сцены в рукописи XVIII в.: ГИМ. Муз. № 257. Л. 112об. Ср. с изображением старухи без змея: БАН. Лукьян. № 42. Л. 55.

или за длинную бороду¹⁰³. В рукописях XVIII в. можно увидеть, как св. Марина Антиохийская хватает за ус и таскает за бороду демона Вельзевула¹⁰⁴, а Нифонт Константинопольский и помогающий ему ангел бьют бесов, схватив их за волосы¹⁰⁵. Наконец, в лицевых сборниках встречается даже образ, на котором один бес избивает другого, схватив его за хохол¹⁰⁶.

1.7. *Демон в личине ангела, человека, зверя.* Жития и патерики полны историй о том, как бесы (или сатана) принимают призрачный облик, искушая или обманывая людей. Перевод этих сюжетов с языка книжности на язык иконографии представлял собой любопытную семиотическую проблему: с помощью неких знаков необходимо было отделить призрачные образы от реальных людей или зверей¹⁰⁷. Для решения этой задачи в арсенале средневекового художника имелось несколько приемов.

Прежде всего, можно было показать только истинную природу демона, опустив все описанные в тексте черты его обманной личины. Так, в некоторых случаях вместо ложных ангелов, явившихся к святому, изображались бесы, лишенные каких-либо ангельских черт. По этому пути пошел автор гравюр, иллюстрирующих историю Исакия Печерника в печатном издании Киево-Печерского патерика (Киев, 1661 г.): Исакий поклоняется не ангелам с отдельными чертами, выдающими в них бесов, а звероподобным монстрам-демонам, один из которых (очевидно, представлявший Христа) изображен со скипетром и в короне¹⁰⁸.

Другой прием был ориентирован на знание зрителем текста-источника (в лицевых рукописях — на одновременное чтение текста и миниатюр): представлялась только призрачная личина демона, а разоблачающие его бесовские атрибуты отсутствовали. К примеру, на 26-м клейме житийной иконы Иоанна Богослова конца XV в. бес, изгоняемый из озера, показан в виде черного волка¹⁰⁹. Так же в лицевых Житиях Нифонта Константинопольского XVI в. сатана, принявший обличье черного пса, изображен в виде обычной собаки¹¹⁰. В лицевом Хождении Иоанна Богослова XVII в. можно увидеть беса в личинах женщины, воина и «воскресшего» человека. На всех миниатюрах эти персонажи неотличимы от реальных людей¹¹¹. Близкий случай мы встретим на миниатюре Радзивилловской летописи, в сцене искушения Исакия Печерника. В отличие от киевского издания Патерика, здесь перед монахом стоят двое юношей, без каких-либо ангельских (крылья, нимб) или дьявольских (хохол, звериные лапы) атрибутов¹¹². Визуальный комментарий отсутствует, и истинная природа гостей станет ясна лишь на следующей миниатюре, где толпа звероподобных бесов пляшет вокруг прельстившегося инока¹¹³.

Третьим вариантом было совмещение «истинной» и ложной личины беса на одном изображении. В лицевом Житии Андрея Юродивого XVII в. демон, явившийся девушке в виде черного пса, изображен в виде двух фигур: сверху ее целует крупный зооморфный бес, снизу на задних лапах стоит пес¹¹⁴. На другой миниатюре демон, принявший облик старухи, а затем уползший змеем, представлен в «маске» старой женщины, от которой отползает аспид с двумя лапами¹¹⁵. Так же

выстроен этот сюжет на иконе начала XVI в., причем красноголовый змей, изображенный около старухи, явно перекликается с красноголовым антропоморфным сатаной на соседнем клейме¹¹⁶. В Житии Сергия Радонежского XVI в. мы видим одновременно больших серых змей-драконов (сатана многажды «змиями претваряшеся») и демонов-эйдолонов, убегающих в сторону¹¹⁷. На уникальной иконе «Искушение Антония Великого» XVI в. изображены звери, одолевающие святого в «мечтаниях»: лев с огромным языком, ехидна, единорог и другие твари. Позади стоят настоящие враги, наславшие эти «клюки»: черные демоны-эйдолоны с крюками и посохами¹¹⁸.

Четвертый способ указать на ложную природу видения заключался в его «ущербности»: светлый ангел без нимба, черный ангел, человек или монстр с черным нимбом. Так, на иконе XVI в. «Св. Никита, побивающий беса, с житием» из собрания ГТГ перед Никитой предстает белый ангел, лишенный нимба¹¹⁹. (Илл. 15). Подробнее см. ниже, раздел 1.9).

Тем не менее, в абсолютном большинстве известных нам случаев использовался другой прием: духи, явившиеся в обманной личине, представлялись в соответствующем облике — зверя, человека или ангела, — однако наделялись особыми маркерами, которые выдавали их подлинную сущность.

Самым типичным «опознавательным» знаком был хохол. Так, на иконе «Св. Ипатий Гангрский, с житием» первой половины XV в. из собрания ГТГ в десятом клейме святой избивает беса, преобразившегося в Небесного духа. На иконе показан маленький ангел в красной тунике, а на его истинную природу указывают вздыбленные волосы, за которые его держит святой Ипатий¹²⁰. (Илл. 16). Смуглый «ангел» в тунике, с белыми крыльями и черным хохлом вместо нимба стоит перед апостолом на житийной иконе Иоанна Богослова XVI в.¹²¹. Такой же образ можно увидеть в лицевом Житии Николая Чудотворца¹²². На одной из миниатюр иллюминированного Апокалипсиса XVII в. из собрания Национальной библиотеки Украины бес изображен в виде высокой крылатой фигуры: в отличие от ангелов, он одет не в тунику, а в набедренную повязку, а волосы на его голове напоминают всполохи пламени¹²³. В печатном издании Киево-Печерского патерика 1661 г. и лицевом Житии Федора и Василия XVII в. бес в образе ангела имеет перепончатые крылья, а на голове — два рога, похо-

116 Такой же красноголовый змей обвивает шею монаха на другом клейме иконы (ГРМ. Инв. 2099; Оpubл.: Лазарев, 1983. № 123).

117 Житие Сергия Радонежского 1853. Л. 109, 109об.

118 Русские иконы 2003. № 10.

119 ГТГ. Инв. 20098 (Клеймо 12). См.: Антонова, Мнева 1. № 577; Бекенева 2006. С. 318–319.

120 ГТГ. Инв. №. 6135; Оpubл.: Антонова, Мнева 1. № 204; Попов, Рындина 1979. С. 447, 449; Лазарев 1983. Илл. 143.

121 См. клеймо № 9 иконы «Евангелист Иоанн Богослов с Прохором на острове Патмос, с хождением Иоанна Богослова» середины — третьей четверти XVI в. (ЦМиАР. Инв. № КП 3060; Оpubл.: Иконы ЦМиАР 2007. № 83).

122 Житие Николая Чудотворца 1878. Л. 37об, 38.

123 НБУ. 1, 5486. Л. 100.



Илл. 15.

*Светлый ангел, лишенный нимба, –
призрачная личина беса
(прием «ущербного образа»).*

*Клеймо иконы «Никита Бесогогон, с житием»
первой четверти XVI в. (ГТГ. Инв. № 20098)*



Илл. 16.

*Ангел с хохлом –
призрачная личина беса.*

*Клеймо иконы
«Ипатий Гангрский, с житием»
первой половины XV в.
(ГТГ. Инв. № 6135)*

жие на языки огня¹²⁴. Знак-маркер появляется на изображении волей иконописца и позволяет раскрыть сюжет визуальными средствами, без использования поясняющих надписей¹²⁵.

На миниатюрах XVI в., иллюстрирующих «Хождение Иоанна Богослова», обычно фигурирует женщина с торчащими во все стороны «огненными» волосами, воин и толпа жрецов с острыми хохлами¹²⁶. Все они — лишь призрачные маски, которые надел бес, чтобы искусить или обмануть апостола. Аналогичным образом представлялась в «Хождении» история о бесе, который оборотился воином, чтобы оклеветать Иоанна. Если сравнить две лицевые рукописи XV и XVI вв., где проиллюстрирован этот сюжет, мы увидим, что в первой на голове демона-обманщика надета высокая шапка, а во второй — пламенеет бесовская прическа, обнажая перед читателем его истинную природу¹²⁷.

На многих изображениях нечистый дух «забывает» спрятать не хохол, а крылья (как в лицевом Житии Федора и Василия XVII в.¹²⁸) либо и крылья, и хохол. Эти признаки выдают беса, обратившегося в воина, на житийной иконе Авраамия Ростовского XVII в.¹²⁹. На миниатюре агиографического сборника XVII в. у мнимого человека, которым прикинулся дьявол, показаны не только крылья с хохлом, но и длинный бесовский крюк в руках¹³⁰. В одном из Цветников XVIII в. целой серией миниатюр проиллюстрировано «Слово о добродетельном епископе, почитавшем апостола Андрея»: сатана явился ему в образе девушки и долго искушал, пытаясь обмануть и сбить с пути. На каждом листе мы видим женщину в красных одеждах с серыми крыльями за спиной. (Илл. 17). На последней миниатюре, где разоблаченный сатана падает в геенну, у мнимой девушки появляется серая хохлатая голова демона¹³¹.

Иногда иконописцы выделяли хохол каким-либо цветом, отличным от цвета фигуры. К примеру, на клеймах другой житийной иконы Авраамия Ростовского крылья и хохол беса-«воина» выкрашены в голубой¹³². Женщина с коромыслом и серой хохлатой головой на миниатюре из сборника XVIII в. — дьявол, искушаю-

124 Патерик 1661. Л. 213; Житие Федора и Василия 1879. С. 12, 16.

125 Надписи также применялись в иконографии для того, чтобы идентифицировать сатану в ангельском облике. См. ниже о таком примере в афонском монастыре Дионисиат.

126 Лихачев 1911. № 13, Табл. IX (Л. 8об.); № 33, Табл. XVIII (Л. 21); № 34, Табл. XIX (Л. 21об.); № 134 Табл. LXVIII (Л. 76об.).

127 Лихачев 1911. № 26. Л. 23; № 33, Табл. XVIII (Л. 21). См. эти миниатюры в рукописи: БАН. П. I. А. № 34. Л. 8об., 19об., 21, 21об., 22, 54, 54об., 55, 76об., 77.

128 Житие Федора и Василия 1879. С. 12, 16, 24, 48. См. также: Арциховский 1944. С. 197.

129 См. клейма № 13, 15 и 16: ГМЗРК. Инв. № И-693; Оpubл.: Вахрина 2006. № 72.

130 РНБ. ОЛДП. Ф. 137. Л. 17 (древнерусской пагинации).

131 Слово о добродетельном епископе, почитавшем апостола Андрея (БАН. 32.3.15. Л. 133об.–144); см.: Державина 1965. С. 225–228. О лицевых Цветниках из собрания БАН см.: Бубнов 2005.

132 Клеймо № 19 «Перевоплощение беса в воина» иконы «Явление апостола и евангелиста Иоанна Богослова преподобному Авраамии Ростовскому, с житием преподобного Авраамия», первая треть XVIII в. (ГМЗРК. Инв. № И-943; Оpubл.: Вахрина 2006. № 115). Ср. с клеймом № 23.

Илл. 17.

Дьявол в облике девицы: серые крылья как маркер демонического.
Миниатюра из Цветника первой половины XVIII в.
(БАН. 32.3.15. Л. 138)



ший монаха Ульяна¹³³ (Илл. 18), а человек с серым хохлом и крыльями в Цветнике XVIII в. — бес, обманывающий женщину¹³⁴. На иконе «Святые благоверные князья Константин, Михаил и Федор Муромские, с житием» 1714 г. изображен бес, под видом девицы явившийся к епископу Василию, чтобы опозорить его перед людьми. Хотя в подписи сказано, что «вообразя себя диавол в девицу» (и по смыслу превращение демона должно было быть безупречным), у мнимой возлюбленной архиерея на голове оказываются волосы, напоминающий желтую корону, или корона, напоминающая срезанный хохол¹³⁵. Во всех этих случаях зрителю видно, что личина лишь прикрывает «истинный» облик беса подобно тому, как одежда прикрывает тело. Характерно, что в одном из экземпляров печатного издания Киево-Печерского патерика 1661 г. неизвестный читатель затер не только личины демонов, изображенных в монструозном обличье, но и лица «ангела» и «монаха» с бесовскими крыльями — легко опознаваемые маски дьявола¹³⁶.

Подобные визуальные приемы строятся на чередовании или совмещении двух различных перспектив: субъективной — участника событий (бес показан таким, как он предстал перед человеком) и объективной — рассказчика (зритель видит истинную сущность «гостя»). Разоблачение дьявола — ключевой момент истории, который чаще всего представлен на изображении. В зависимости от формальных рамок, в которые помещено визуальное повествование (сконденсирован ли эпизод видения в одной сцене, как это обычно бывает на иконных клеймах, или разделен на несколько, что легче сделать в циклах миниатюр), для этого применяется то или иное решение. При этом гибридные образы лучше всего демонстрируют разрыв, неизбежно возникающий между письменным и визуальным текстом. Изображение ангела с бесовскими крыльями или человека с бесовским хохлом не соответствует ни субъективному опыту видения, ни объективной реальности, известной рассказчику. Чтобы верно «считать» такое изображение, нужно хорошо понимать условность его визуального кода.

1.8. *Змей, дракон и бес.* Еще один случай, когда мы можем проследить функционирование маркеров демонического, связан с иконографией драконов. Крылатый змей — один из самых известных образов Средневековья. И на Руси, и на Западе его фигура была вплетена в книжные орнаменты, служила элементом декора и украшений, встречалась на гербах, печатях, эмблемах (включая знаки личной и государственной власти) и, конечно, фигурировала на иконах, фресках и миниатюрах. В иконографии этот монстр тесно связан с сатаной.

Европейские образы драконов бывают очень экзотичными. Их сложный гибридный облик разрабатывался не только на изображениях, но и в книжности, где утверждалось, что размеры, формы и цвета змеев бесконечно разнообразны¹³⁷. Если в Ма-

133 БАН. 25.7.6. Л. 13.

134 БАН. 32.3.15. Л. 254–256.

135 МИХМ. Инв. № М-6604. Оpubл.: Иконы Муромы 2004. № 57. Илл. 57.76. См.: Сухова 2006. С. 202–205; 253–254. См. похожую «шапку»: РНБ. Ф. I. 734. Л. 4, 57; ГТГ 2010. Мин. X. 8–10.

136 ГИМ. Муз. 2832. Л. 131об., 160об., 162об., 213.

137 О европейской иконографии драконов, средневековых представлениях и их истоках см.: Lippincott 1981; Махов 2011. С. 52–65. См. также: Мифы народов мира I. С. 394–395.

Илл. 18.

*Сатана, преобразившийся в девицу, разоблачается дважды:
подписью «дьявол» и характерным бесовским хохлом.*
Миниатюра из сборника первой половины XVIII в. (БАН. 25.7.6. Л. 13)



кедонии водятся маленькие особи, размером с собаку, то в Индии можно встретить чудовищ длиной до 150 футов. В XIII в. Марко Поло описал увиденных им в Китае змей с когтистыми лапами, которые легко могли проглотить человека. Впрочем, столь непохожих тварей тоже можно классифицировать. В 1608 г. английский натуралист

- 138 Lippincott 1981. P. 3–4. О гребне драконов писали уже Исидор Сивильский и Рабан Мавр.
- 139 Как на иконах «Чудо Георгия о змие»: московской — начала XV в. из собрания П. Корина (Антонова 1966. № 27. Илл. 48), новгородской — первой половины XV в. (ГТГ. Инв. № 12036; Оpubл.: Антонова, Мнева 1. № 45) или на тверской иконе «Ипатий Гангрский, с житием» XV в. (ГТГ. Инв. № 6135; Опис.: Антонова, Мнева 1. № 204; Оpubл.: Попов, Рындина 1979. С. 447, 449; Лазарев 1983. Илл. 143) и др.
- 140 Как на иконах «Чудо Георгия о змие»: новгородских — начала XIV в. (ГРМ. Инв. № 2118; Оpubл.: Лаурина, Пушкарёв 1983. № 33–36; Лазарев 2000. С. 50, 239, №30), конца XIV — начала XV в. (ГРМ. Инв. № 2123; Оpubл.: Лазарев 2000. С. 56–57, 241, № 39); московской — первой половины XVI в. (ГТГ. Инв. № 12756; Оpubл.: Антонова, Мнева 2. № 436); северной — второй половины XVI в. (ГРМ. Инв. № ДРЖ-2102) и др.; как на многочисленных миниатюрах (см., например: ГИМ. Барс. № 1652. Л. 204об.) или на образе всадника, поражающего змея, который утвердился с конца XV в. в качестве символа московских государей (см. многочисленные печати конца XV–XVII вв.).
- 141 См. двуглавого дракона на миниатюре XVII в. из «Казанской истории» (БАН. 34.5.7. Л. 9об.) или двуглавую красноголовую змею, которая обвивает шею грешного монаха, на миниатюре из лицевого Жития Андрея Юродивого XVII в. (РНБ. ОЛДП. Q. 58. Л. 126об.). В других рукописях тот же змей мог изображаться с тремя головами (ГИМ. Муз. № 257. Л. 210об., 223).
- 142 Образ змея стоит здесь несколько особняком. Мифологическими созданиями, по сути, являются именно аспид и дракон. Однако змей настолько тесно связан с сатаной во многих текстах и, вслед за ними, в иконографии, что его, с определенными оговорками, можно отнести к мифологическим существам: во многих композициях он действует на тех же правах, что дракон и аспид.
- 143 См., например: БАН. 1.1.36. Л. 73об.; РГБ. Ф. 98 № 668. Л. 135об.; Ср.: Л. 131об., 124об.; ГИМ. Хлуд. № 358. Л. 97об.
- 144 Такой же прием использовался на Западе. См. об этом: Lippincott 1981. P. 6–7.
- 145 В иконографии фигуры змея, дракона и дьявола могли заменять друг друга в одной композиции. (См.: Махов 2011. С. 55, 65). Напротив, когда змеи изображались среди других животных, они означали реальных змей или существ из средневекового bestiaria, которые никак не соотносились с сатаной либо соотносились с ним лишь на уровне символических толкований.
- 146 См. интересную в этом аспекте миниатюру из лицевого Псалтири XVI в. (РГБ. Ф. 37. № 432. Л. 35; Оpubл.: Русская Библия 4. С. 191): в черном круге помещена фигура беса-эйдолона с подписью «сотона», а рядом, выходя из этой темной сферы, располагается змей, подписанный «дьявол».
- 147 См., например, в Житии Симеона Столпника: Лёнгрен I. С. 71–73. Аналогичным образом часто трактовался библейский рассказ о змее, искусившем прародителей в раю.
- 148 Об отождествлении змей с дьяволом в славянских культурах см. также: Белова 2000б. С. 123, 125; Славянские древности 1. С. 330–334.
- 149 Молдован 2000. С. 290–304.
- 150 РНБ. ОЛДП. Q. 58. Л. 126об.
- 151 См. иллюминированное Житие Сергия Радонежского XVI в.: бесы-эйдолоны и насылаемые ими в «мечтаниях» звери; сатана в образе змея и стоящий рядом демон-эйдолон (Житие Сергия Радонежского 1853. Л. 71об., 77об., 80, 109, 109об.).

Эдвард Топселл в своей «Истории змей» разделил драконов на три вида. У одних есть крылья, но нет ног, у других есть и крылья, и лапы, а у третьих — ни того, ни другого. От обычных змей их отличает только гребень на голове и борода¹³⁸.

В русской иконографии мифических змеев тоже можно разделить на три типа, хотя для этого нам, в отличие от Топселла, придется учитывать вовсе не наличие или отсутствие у них ног. В первом случае сатанинский змей выглядит как обычная змея, иногда красного цвета или с красной головой. Более причудливое создание — бескрылый аспид: змей с увеличенной головой, похожей на звериную или птичью (с клювом, ушами или рогами). Иногда он изображался со звериными лапами¹³⁹. Третий образ — крылатый дракон с большой звериной/птичьей мордой и (часто) с когтистыми лапами зверя¹⁴⁰. И дракон, и аспид, и змей изредка наделялись двумя или тремя головами¹⁴¹. Все эти образы могли заменять друг друга в некоторых композициях (сцена искушения в Эдемском саду, иконы святых-змееборцев и др.)¹⁴².

Особняком стоят здесь изображения семиглавого Змея-дьявола Апокалипсиса (Откр. 12:3). В XVI–XVIII вв. многие художники эффектно представляли сцену низвержения с Небес огромного, извивающегося дракона или бескрылого аспида, растягивая его фигуру на все пространство миниатюры¹⁴³. (См. илл. 67).

Среди множества изображений змеев и аспидов встречаются более сложные образы, комбинирующие человеческие и звериные элементы¹⁴⁴. Как и в иконографии бесов, это должно было указать на демоническую сущность змея, отождествить его на визуальном уровне с сатаной. Однако такой прием использовался довольно редко, поскольку в русской иконографии змей/дракон, изображенный рядом с человеком (святым), в большинстве случаев сам по себе обозначает дьявола¹⁴⁵. В самом деле, в христианской культуре это наиболее частый и известный образ сатаны: он восходит к Ветхому Завету, упоминается в Евангелии и разрабатывается в массе христианских памятников. В разных текстах змей/дракон фигурирует как личина дьявола (бес в образе дракона, дьявол-Змей Апокалипсиса и др.)¹⁴⁶, как его временное пристанище (сатана, вошедший в змею)¹⁴⁷ либо как эпитет («древний змей», «змей лукавый» и т.п.)¹⁴⁸.

Множество сюжетов, в которых змей оказывается личиной или олицетворением сатаны, встречается в агиографии. Переводя их на визуальный язык, художники-иллюминаторы зачастую использовали те же приемы, что и при изображении демона в образе человека. Одним из таких ходов было удвоение образа (змей и бес рядом). В качестве примера можно вспомнить эпизод из Жития Андрея Цареградского, где святой встречает монаха, одержимого сребролюбием¹⁴⁹. Духовным зрением юродивый видит змея, обвинившего плечи инока и олицетворяющего его грех. На миниатюре XVII в. изображен стоящий монах, а на его плечах — двуглавый змей с красными головами и высунутыми языками; позади стоит бес-эйдолон — он положил на плечо инока руку, словно дружески поучая его. В нижней части миниатюры бес в отчаянии схватился за щеку, т.к. монах отвернулся от него и теперь держит за руку св. Андрея, однако змей все еще остается на прежнем месте¹⁵⁰. Тот же прием можно увидеть на миниатюрах, где показаны бесовские козни и за спиной призрачных аспидов и зверей стоят демоны-эйдолоны¹⁵¹.

Во многих сочинениях нападение змея/дракона стоит в одном ряду с нападениями беса, и книжник не считает нужным уточнять, что святой противопоставит

152 Ольшевская, Травников 1999. С 47–48.

153 Патерик 1661. Л. 196об.

154 Марина-Маргарита Антиохийская жила в III–IV вв., память приходится на 17 июля. В византийской иконографии XI–XIV вв. ее изображения включают образы физической борьбы с сатаной: святая заносит молот над головой демона, другой рукой удерживая его за волосы. На Западе противостояние Маргариты с бесом изображалось бесчисленное количество раз; святая была чрезвычайно популярна, прежде всего, в Англии, где ей было посвящено более 250 церквей. Однако в Европе чаще изображался другой момент ее противостояния с бесом: не избиение демона (как в: London. BL. Ms. Egerton 877. Fol. 8; Paris. Bibl. Mazarine. Ms. 507. Fol. 199v), а повержение дракона или выход святой из его чрева (London. BL. Ms. Royal 19 В XVII. Fol. 167v. Ср.: Livre de Madame Marie 1997. Fol. 100). На Руси такие изображения практически не встречались — роль святого-«бесогона» с аналогичной иконографией закрепилась за мучеником Никитой. О почитании и изображениях св. Маргариты в Европе см.: Hadermann-Misguich 1968–1972; Lippincott 1981. P. 10–13; Drewer 1993; Clayton, Magennis 1994; Smith 2006.

155 Об этом сюжете в мартирии Марины Антиохийской см.: Антонов 2010. С. 68–75; об образе змея в редакциях Жития Петра и Февронии Муромских: Юрганов 2006. С. 366–373.

156 Это справедливо по отношению к свв. Георгию Победоносцу, Федору Тирону и Федору Стратилату. Мученик Ипатий Гангрский, чей апокрифический мартирий включает и демоноборческие, и змеборческие сюжеты, изображался побеждающим змея. См., например, икону тверской школы «Ипатий Гангрский, с житием» XV в. из собрания ГТГ (Инв. № 6135; Опис.: Антонова, Мневва 1. № 204; Оpubл.: Попов, Рындина 1979. С. 447, 449; Лазарев 1983. Илл. 143). О победе Ипатия над змеем говорится как в каноническом, так и в апокрифическом житиях. См., например: Пролог 1643а. Л. 166–168. Рассказы о физической расправе над змеем, который отождествляется с сатаной или нечистым духом, встречаются в Повести о Петре и Февронии Муромских (о вариациях этого сюжета в различных редакциях см.: Юрганов 2006. С. 366–373) и в Видении инока Исаяи (1667 г.): Севастьянова, Чумичева 2001. С. 693–694.

157 БЛДР 1. С. 136.

158 См., например, сюжет искушения на дверях в жертвенник последней трети XVI в. (ВГИ-АХМЗ. Инв. № 13974; Инв. № 6101; Оpubл.: Иконы Вологды 2007. № 112, 121) или второй половины XVII в. из частного собрания М. Де Буара (Елизаветина) (Оpubл.: Комашко, Преображенский, Смирнова 2009. № 59); на миниатюре из Евангелия апраксос 1693 г. (БАН. Арх. ком. 339. Л. 837; Оpubл.: Русская Библия 7. С. 7) и др.

159 Махов 2011. С. 52–55. См., например, змею с женским лицом и головным платком в английской рукописи 1360–1375 гг.: London. BL. Ms. Royal 6 E VI. Fol. 46v; змею с головой в женском уборе в английском Апокалипсисе первой четверти XIV в.: London. BL. Ms. Royal 15 D II. Fol. 2; полузмею-полуженщину, искушающую прародителей, в английской Хронике третьей четверти XV в.: London. BL. Ms. Lansdowne 456. Fol. 2v. См. также змея с женской головой на Грабовском алтаре 1375–1383 гг. (Махов 2006. Цветная вкладка), на гравюре Альбрехта Дюрера 1493 г. (Махов 2006. С. 179; Махов 2007а. С. 123) или на гравюре Ганса Гольбейна Младшего 1538 г. (Dance of death 1971. P. 17).

160 Как на английской миниатюре 1360–1370 гг.: London. BL. Ms. Royal 6 E VI. Fol. 2.

161 Как на миниатюре XIV в., опубликованной А.Е. Маховым (Махов 2006. С. 165; Махов 2007а. С. 114).

не реальному монстру, а сатане в его привычном облике (это становится понятно лишь из общего контекста). По рассказу Киево-Печерского патерика, когда затворник Иван Многострадальный испытал на себе злобу дьявола, к нему стал являться огнедышащий змей: он жег тело и внутренности праведника огнем, природа которого была не вещественной — святой не сгорал, несмотря на страшные муки, но и не призрачной — волосы и борода аскета остались опаленными¹⁵². В киевском издании 1661 г. рядом с затворником изображен дракон с крыльями и рогами¹⁵³. Ни книжник, ни иконописец не указали напрямую, что змей являлся демоном. В то же время речь, скорее всего, идет об одной из многих описанных в Патерике личин сатаны, а не о самостоятельном фантастическом звере.

И все же в некоторых текстах взаимосвязь между змеем/драконом и бесом оказывается не вполне ясна. Так, в мученичьи св. Марины Антиохийской¹⁵⁴ или в различных редакциях Повести о Петре и Февронии Муромских дракон может трактоваться либо как насылаемая иллюзия, либо как образ, принятый самим бесом, либо как некое демоническое существо¹⁵⁵. В отличие от Европы, на Руси демонология не была систематической наукой или системой знания (как не существовало здесь и самого богословия в качестве отдельной дисциплины), поэтому такие неоднозначные примеры не подлежали специальному обсуждению и комментарию. Победа над змеем почти всегда — прямо или косвенно — символизировала победу над сатаной, а святые-змееборцы широко почитались как защитники от демонических сил¹⁵⁶.

Несмотря на традиционное отождествление змея с дьяволом, в некоторых случаях изображения аспида все же требовало «визуального комментария». Это хорошо видно на примере змея-искусителя, соблазнившего прародителей в раю. Испытание Адама и Евы в Эдемском саду, у Древа познания добра и зла, было популярным сюжетом миниатюр, икон и фресок. В Священном Писании змей упомянут как мудрое животное, которое обмануло Еву и приняло наказание от Бога (Быт. 3:1–15). В христианской мысли это трактовалось так, что сатана либо вошел в змею, либо преобразился в нее (см. в Повести временных лет: «видевъ же диаволь, яко почести Бог человека, позавидевъ ему, преобразися въ змию...»)¹⁵⁷. Обычно змей, висющий меж ветвей или протягивающий Еве яблоко, представлен в виде простой змеи¹⁵⁸. Однако нередко встречаются и более сложные образы, которые срывают с искусителя маску и позволяют разглядеть под ней дьявола.

В средневековых европейских рукописях в сцене искушения часто можно увидеть гибрид змея и женщины: чешуйчатое тело соблазнителя оканчивается головой с длинными волосами или в женском уборе, словно акцентируя мысль о том, что испытание пришло в мир через Еву. (Цв. илл. II, III). Здесь отразилось представление о том, что эдемский змей имел женское лицо: об этом в XII в., ссылаясь на Беду Достопочтенного, писал Петр Коместор¹⁵⁹. Иногда на ветвях Древа познания добра и зла изображалась даже фигура женщины со змеиным хвостом¹⁶⁰ или на его стволе помещалась такая же женщина с раскнутыми руками, будто символизирующая своеобразное анти-Распятие¹⁶¹.

Популярный в Европе образ был заимствован русскими мастерами. На многих иконах и миниатюрах тело змеи оканчивается человеческим лицом: оно лишено бороды и часто напоминает женское¹⁶². В отдельных случаях эта визуальная параллель (змеи — Ева) выражена еще ярче: у змеи видны не только женское лицо и женские волосы, но и человеческий торс¹⁶³, а иногда и обнаженная грудь¹⁶⁴. Такой гибрид иногда напоминает русалку — женщину с рыбьим хвостом, какой она известна в романтической традиции XIX–XX вв.¹⁶⁵ (Цв. илл. I, IV).

Реже у змея-искусителя с человеческой головой могли появляться крылья — знак, выдающий в нем падшего ангела. Такие гибриды напоминают необычного дракона с женским лицом¹⁶⁶. Иногда змей превращался в дракона со змеиной головой и человеческими руками, как в знаменитой гравированной Библии Василия Кореня 1692–1696 гг. На первой миниатюре, посвященной искушению людей в Эдеме, с дерева свешивается обычная змея — она держит во рту красное яблоко и передает его Еве. На двух следующих миниатюрах (прародители, стоящие перед Богом; изгнание из рая) изображен уже переродившийся змей: длинное тело гада оканчивается крыльями, человеческими руками и красной драконьей головой с торчащими ушами и языком¹⁶⁷.

162 См., например, человеческое (женское) лицо змея: на клейме № 4 иконы «Троица в бытии» второй половины XVI в. (ГРМ. Инв. № ДРЖ 2138; Опул.: Вилинбахова 2009. С. 24–25); на миниатюре Лицевого летописного свода XVI в. (ЛЛС 1а. С. 16); в лицевых рукописях «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова XVI и XVII вв. (РГБ. Ф. 173. I. № 102. Л. 86; Индикоплов 1886. С. 110; БАН. П. I. А. № 68. Л. 165об.); в Синодиках XVII и XVIII вв. (ГИМ. Воскр. Бум. № 66 Л. 18; БАН. Арханг. Д. 399. Л. 4) или на двери в жертвенник начала XVII в. (ЦМиАР. Инв. № КП 352; Опул.: Иконы ЦМиАР 2007. № 105). Женское лицо змея-искусителя может напоминать лицо стоящей рядом Евы (Брюсова 1984. Цв. илл. 115; БАН. Арханг. Д. 399. Л. 4).

163 Как в Синодике 1659 г.: ГИМ. Муз. № 203. Л. 36. См. также змея с красным торсом на иконе «Верую» 1680-х гг. (Брюсова 1984. Цв. илл. 130) или на иконе «Сотворение человека» XVII в. (Сакович I. Илл. 82).

164 Как на клейме иконы «Символ веры» середины XVII в. (Брюсова 1984. Цв. илл. 115) или на миниатюре XVIII в.: ИРЛИ. Новг.-Псковск. собр. № 84. Л. 166.

165 См. образы змеи-«русалки» в лицевых сборниках XVIII в.: РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 108об.; РГБ. Ф. 98. № 894. Л. 17. Изображения таких хвостатых «русалок» известны на Руси по крайней мере с XIII в., однако они вряд ли имеют что-то общее с русалками с рыбьими хвостами, появившимися в романтической традиции Нового времени. См. также главу II, раздел 3.2.

166 Как на клейме № 6 иконы «Святая Троица, в бытии» 1580-х гг. из Благовещенского собора в Сольвычегодске (СГИХМ. Инв. № 344–ж; Опул.: Рыбаков 1995. Илл. 281), в лицевой Библии начала XVII в. (ГИМ. Вахр. № 1. Л. 6об.) или на миниатюрах Синодика XVIII в. из собрания БАН (БАН. 25.2.14. Л. 11, 12; ср.: Л. 8 — змей без отличительных признаков демона).

167 Сакович II. Мин. 10, 12, 13. Ср. с миниатюрой XIX в.: БАН. 25.2.14. Л. 11, 12.

168 Сакович I. Илл. 108–109. Ср. с другой лубочной картинкой XVIII в.: Сакович I. Илл. 126.

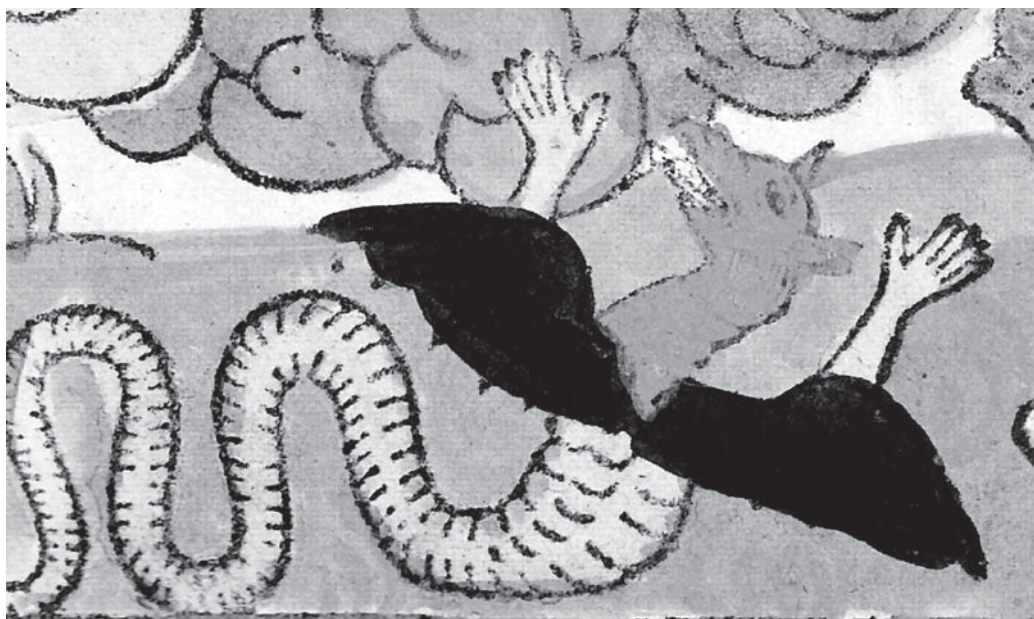
169 Серебрянский 1908. С. 528–529.

170 Представление о женском лице змея отразилось во многих европейских текстах (у Винченца из Бове, в «Зерцале человеческого спасения» и др.), откуда оно могло проникнуть на Русь.

Илл. 19.

*Змей-искуситель в сцене изгнания из рая:
змеиное тело оканчивается крыльями, человеческими руками
и красной драконьей головой.*

*Гравюра из Библии Василия Кореня 1692–1696 гг. Л. 13.
(Нумерация по изданию: Сакович II)*



(Илл. 19). Тот же прием был использован в лубочной книге Ивана Любецкого (XVIII в.)¹⁶⁸

Интересно, что в кратком демонологическом «трактате», который, во второй половине XVI в., игумен Снеготорского монастыря Корнилий вставил в письмо своему сыну Ивану, поясняется, что девичье лицо змея-искусителя — не маска сатаны, а «биологическое» свойство той самой змеи, в которую вселился дьявол: нечистый отыскал «...избранную змию от некоего рода змиина, лице имущу девиче, и подвиже глаголати язык ея ко Евзе...»¹⁶⁹. Игумен либо пересказывает популярную в Европе историю об антропоморфном змее, восходящую к Петру Коместору¹⁷⁰, либо «считывает» и буквально трактует иконографический образ, известный и в Европе, и на Руси.

В отличие от других ложных обликов сатаны (зверей, людей или ангелов), хохол, главный маркер демона, практически никогда не изображался на голове змея. И все же такие примеры существуют. На иконе Никифора Савина «Чудо св. Федора Тирона о змие» первой четверти XVII в. можно увидеть много змей с узкими продолговатыми мордами; над ними возвышается главный монстр с

антропоморфным телом, перепончатыми крыльями и крупной звериной головой. Этот змееобразный монстр напоминает гибридных демонов, которые заполнили русскую иконографию в XVII–XVIII вв. Но еще более явный — и более традиционный — прием, который позволяет отождествить змея с дьяволом, использован в нижней части иконы, в сцене змееборчества. Здесь мы видим, что святой отсекает крылатому дракону человеческую голову с бородой и торчащими вверх волосами. Хохлатая голова выдает истинную природу чудовища¹⁷¹.

Похожий пример встречается в сборнике XVIII в. Человека, который стоит на «колесе жизни» (в его основании лежит дьявол), осаждают семь демонов,

171 ГРМ. Инв. № ДРЖ-2146; Оpubл.: Брюсова 1984. Цв. илл. 6; Смирнова 2008. Илл. 112; Образы 2008. № 190. С. 217. Гибриды дракона и человека встречаются в средневековой западной иконографии. См., например, дракона с длиннородой человеческой головой в колпаке, который украшает буквицу и поле английской рукописи 1300 г. (Oxford. Ms. Bodl. 157. Fol. 253v), гибрида человека и змея, сражающегося с драконом, во французской рукописи 1470–1480-х гг. (Paris. Bibl. Mazarine. Ms. 325. Fol. 1) и т.п.

172 РГБ. Овчин. № 701. Л. 101. Репрод.: Мильков 1999. Цв. вкл. С. 192–193.

173 Как в Апокалипсисе XVII в., где дополнительная голова венчает хвост не только Змея-дьявола, но и Зверя-антихриста (РГБ. Ф. 299. № 460. Л. 82об., 88, 89об., 93, 93об. и далее). В некоторых Апокалипсисах такая же вторая голова с высунутым языком — атрибут крылатых пружей (как в: ГИМ. Барс. № 137. Л. 31об.). См. также лубочную картину XVII в. «рыба Мелузина»: это животное со звериным телом и женской головой с распущенными волосами, в короне. Его лапы вместо когтей оканчиваются зубастыми головами с высунутыми языками; такая же голова вырастает на конце длинного хвоста (Оpubл.: Сакович I. Илл. 259; Бусева-Давыдова 2008. С. 244. См. также: Белова 2000б. С. 175).

174 Похожий образ Змея с головой на хвосте и высунутыми языками см., например, в немецком Апокалипсисе XII в. (Oxford. Bodl. Lib. Ms. Bodl. 352. Fol. 8v) или в английском Апокалипсисе 1265–1270-х гг. (Oxford. Bodl. Lib. Ms. Douce 180. Fol. 44–48, 68, 85).

175 Как, например, в Апокалипсисе XVII в.: РГБ. Ф. 299. № 460. Л. 96, 124об., 141.

176 См.: РГБ. Ф. 98. № 1591. Л. 107, 110, 112об., 116об.-117, 121об., 147, 150, 155, 188об. Датировки: в описи собрания Егорова ошибочно — XVIII–XIX вв.; в каталоге «Откровение св. Иоанна Богослова в мировой книжной традиции» — XVI в. (Долгодрова, Гусева, Анисимова 1995. С. 56); в статье А.А. Турилова — XVI — начало XVII в., до 1602 г. (Турилов 2007. С. 121).

177 См. также дракона с красной «гривой», которая напоминает огненный хохол бесов, на изображении чуда Георгия о змие в Цветнике XVIII в.: РГБ. Ф. 299. № 99. Л. 20об.

178 На равеннской мозаике — одном из самых ранних предполагаемых изображений дьявола (ок. 520 г.) мы видим синего ангела, стоящего по левую руку от Христа (Оpubл.: Махов 2006. С. 190; Махов 2007а. С. 129). См. также описание миниатюр, на которых дьявол представлен в виде седого человека в черном миндалевидном сиянии: Кондаков 1876. С. 266.

179 Еосфорос, Люцифер и Денница — греческий, латинский и славянский аналоги одного имени — обозначают «сияющий», «утренняя звезда». Это имя взято из 14 главы пророка Исаии: содержащиеся там слова о падшем «сыне зари» традиционно соотносились с дьяволом. Оpubл.: Gabelić 1993/1994. Fig. 13; Бенчев 2005. С. 25. О росписях трапезной см.: Кондаков 1902. С. 71–86.

олицетворяющих пороки. Все они разительно отличаются друг от друга. Здесь и крылатые звероподобные духи пьянства, помрачения и объедения, и крылатый змей — зависть, вооруженный луком, и, что особенно интересно, еще один извернувшийся красный змей, олицетворяющий злобу, на голове которого — закрученный зеленый хохол¹⁷².

Богатая традиция лицевых Апокалипсисов представляла множество образов Змея-дьявола в образе семиглавого дракона. Иногда у этого Змея появлялась дополнительная голова на хвосте — часто она высовывает язык, как и другие головы¹⁷³. Такая иконография существовала в средневековых западных Апокалипсисах и, вероятно, была заимствована оттуда¹⁷⁴. Среди разнообразия этих монстров в редких случаях можно встретить интересующий нас мотив: между змеиными головами возвышается человеческая, увенчанная рогами¹⁷⁵. Яркий пример — лицевой Апокалипсис XVI в., в котором выстроена целая серия миниатюр с любопытной фигурой семиглавого дракона. Несколько его голов — змеиные, а несколько — человеческие, причем верхняя и главная человеческая голова на большинстве изображений наделена рогами, бородой и короной — традиционными атрибутами сатаны¹⁷⁶.

Как видим, маркеры демонического — хохол и борода — проникали даже в те образы, которые изначально были связаны с дьяволом, представляли известную личину беса и не требовали дополнительного комментария¹⁷⁷. Это говорит об устойчивости самих знаков, прочно вошедших в морфологию русской иконографии.

1.9. *Окказиональные образы.* Изображения сатаны в виде темного ангела, лишённого дьявольских атрибутов, известны в ранней христианской иконографии (как на упоминавшейся мозаике VI в. в церкви Сан-Аполлинаре Нуово в Равенне). Иногда над головой Люцифера появляется черный нимб, либо черная мандорла охватывает все его тело¹⁷⁸. Впоследствии, по мере развития и диверсификации демонических образов, такие решения использовались все реже. Тем не менее, примеры «архаического» типа сатаны-ангела можно встретить в искусстве позднего Средневековья и раннего Нового времени. Так, на фреске 1603 г. из трапезной монастыря Дионисиат на Афоне дьявол изображен как крылатый ангел в тунике; его голову венчает нимб. Сцена представляет низвержение демонов с Небес, вслед за Люцифером. Справа и слева от Небесного воинства помещены фигуры ангелов без нимбов («ущербный образ»): чуть ниже они преобразуются в демонов — черных обнаженных эйдолонов с высокими хохлами. Сатана лежит внизу в виде ангела, еще не утратившего свой прежний облик. От стоящих сверху Небесных духов он отличается только темным цветом одежды и затертым лицом. Сомнений в том, кого олицетворяет этот ангел, не оставляет подпись: Еосфорос¹⁷⁹.

На русской почве схожий пример можно найти на южных вратах собора Рождества Богородицы в Суздале (первая треть XIII вв.). Сатана тоже представлен здесь в тунике, без каких-либо дьявольских признаков, но и без ним-

ба. Прием «ущербного образа» позволяет отличить Люцифера от ангела и в то же время выделяет его среди других падших духов. Окружающие сатану бесы изображены уже переродившимися: это обнаженные крылатые фигуры с маленькими хвостами и длинными распущенными волосами. В отличие от них, волосы Денницы прибраны так же, как у архангела Михаила и ангелов из Небесного воинства¹⁸⁰.

Целый сонм таких «псевдо-ангелов» встречается на иконе «Воскресение — Сошествие во ад» первой половины XVI в. из Сольвычегодска¹⁸¹. В туниках, без хохлов (и, конечно, без нимбов) изображены здесь бесы в преисподней. Сверху их пронзают копьями Небесные духи. В результате мы наблюдаем довольно редкую картину: светлые ангелы поражают темных.

Наконец, самый интересный случай был обнаружен нами на новгородской иконе «Страшный суд» XVI в. из церкви свв. Бориса и Глеба в Плотниках¹⁸². Здесь иконография темного ангела применена к одному из мытарственных бесов. Необычная фигура помещена у колец мытарств (рядом с «любодеянием», «прелюбодеянием» и «скверностью»), однако в отличие от своих «собратьев» — крупных эйдолонов, этот персонаж выглядит в точности как ангел: без хохла, в тунике, с широкими крыльями и человеческим лицом. Несмотря на разительное отличие от других бесов, он сближается с ними благодаря своему расположению на композиции и темно-коричневому цвету. Как и прочих демонов, его поражает копьем один из Небесных духов. Лишь одна деталь отличает его от темных ангелов Сольвычегодской иконы: вокруг головы беса четко обрисован (но не позолочен) нимб. (Илл. 20).

В иконографии нимб, помимо святости, символизирует авторитет и высокое иерархическое положение. Так, с середины XVI в. этот знак нередко появляется над головами русских князей и царей¹⁸³. Кроме того, нимбом могли наделять персонажей, утративших святость (Иуду, сатану-Змея) или облеченных властью и претендующих на сакральный статус (Зверя-Антихриста)¹⁸⁴. Такой прием известен в раннем христианском искусстве и часто воспроизводится в средневековых европейских миниатюрах.

Все это объясняет, почему нимб иногда появляется над головой Люцифера в образе темного ангела (каким мы видим его на стенописи афонского монастыря

180 Бенчев 2005. С. 142. См. также редкий образ Антихриста в виде крылатого ангела без нимба, в царских одеждах и с бородой, в сборнике XVIII в.: ГИМ. Муз. № 322. Л. 391об.

181 «Воскресение — Сошествие во ад, с праздниками и избранными святыми»: АОМИИ. Инв. № 818–ДРЖ; Оpubл.: Иконы русского Севера 1. № 45.

182 НГОМЗ. Инв. № 2824; Оpubл.: Трифонова, Алексеев 1992. № 146/147.

183 См. об этом: Арциховский 1944. С. 176–198.

184 Как в английском Апокалипсисе 1320–1330-х гг.: Oxford. Bodl. Lib. Ms. Canon. Bibl. Lat. 62. Fol. 15–18. Подробнее об этом приеме см.: глава III, раздел 2.3.

185 См., например, сатану на миниатюре Апокалипсиса XVII в. (Оpubл.: Долгодрова, Гусева, Анисимова 1995. С. 65), демонов из печатного Киево-Печерского Патерика XVII в. (Патерик 1661. Л. 131об., 160об.). Ср. в Библии Василия Кореня: Саквич II. Мин. 4. О «конкунции» хохлов и рогов в европейской иконографии демонов: Махов 2011. С. 89.

Илл. 20.

Уникальное изображение
мытарственного беса
в виде темного ангела.

Фрагмент иконы
«Страшный суд»
середины XVI в.
(НГОМЗ. Инв. № 2824)



XVII в. и, предположительно, на ровеннской мозаике VI в.). Однако на новгородской иконе знак «утраченной святости» выделяет «рядового» беса, что совершенно не мотивировано сюжетом. Такая иконография уникальна: здесь можно предположить грубо исправленную ошибку иконописца или иной курьез, связанный с историей иконы.

1.10. *Рога и шапки*. На исходе Средневековья иконография демонов интенсивно обогащалась новыми деталями, сближаясь с западными образцами. Подробнее речь об этом пойдет в третьей главе, а сейчас мы остановимся только на одной детали — визуальных вариациях вокруг мотива вздыбленных волос или хохла.

Во второй половине XVI — XVII в. на смену доминировавшему в древнерусском искусстве образу эйдолона приходит многообразие звероподобных бесов, покрытых шерстью, со звериными или птичьими мордами, лапами и хвостами. Их головы, как и в европейской традиции, часто венчают рога. Любопытно, что этот новый атрибут — зачастую не просто калька с западных образцов. Рога как будто «рождаются» из прежних визуальных моделей. Уже в XVI в. на многих изображениях демонов и аспидов можно увидеть торчащие кверху острые уши. Нередко этот мотив дублируется: на голове беса или змея появляется еще одни вертикальные, изогнутые «уши». В этом варианте одна пара, вероятнее всего, символизирует рога. Еще один близкий мотив — вздыбленная «грива» падших ангелов. Порой разделить вертикальные прориси на «рога», «уши» и «волосы» практически невозможно (как в западных изображениях IX–XII вв.)¹⁸⁵. Наконец — изредка в XVI и часто в

XVII в. — живописцы изображают на голове беса настоящие высокие рога разной формы¹⁸⁶. (Илл. 21).

И все же под натиском новых образов и форм «классический» хохол демонов не исчезает. Крупные эйдолоны соседствуют теперь с гибридными монстрами: антропоморфные хохлатые демоны стоят и сидят посреди бесов с гривой и рогами, с головами животных, гротескно длинными носами и т.п.¹⁸⁷. Более того, вздыбленные волосы «переселяются» на головы звероподобных фигур. Один из самых ранних примеров можно увидеть в сцене искушения Зосимы Соловецкого на рельефе его деревянной раки 1556 г.: звериная морда беса увенчана хохлом¹⁸⁸. Такие же хохлатые зверообразные демоны «заселяют» миниатюры лицевых рукописей XVII–XVIII вв.¹⁸⁹.

Наконец, на многих изображениях сами рога, гривы и уши демонов напоминают вздыбленные волосы эйдолонов¹⁹⁰. Новая иконография в большей или меньшей степени приближается здесь к древнерусской.

Интересно, что и сами хохлы демонических персонажей в XVI–XVIII вв. начинают изменяться, становятся все более экзотичными и разнообразными, принимают необычные формы. Головы бесов венчают теперь острые треугольные или круглые вытянутые хохолки, похожие на крылья стрекозы¹⁹¹; длинные вьющиеся пряди¹⁹² или огромные хохлы — языки огня¹⁹³. Часто несколько хохолков одного беса закручиваются в высокую прическу, которая напоминает тюрбан или полотенце, перевитое на голове¹⁹⁴. (Илл. 22). Три высоких хохла на голове сатаны могут превращаться в развесистый «куст»¹⁹⁵ или корону¹⁹⁶. На некоторых иконах и миниатюрах курчавые волосы демона, поднятые вверх высокой «пирамидой»,

186 Как на ярославской иконе XVI в. «Апокалипсис в 29 клеймах» (ЯГИАХМЗ. Инв. № И-420; Публ.: Горшкова, Федорчук 2002. № 54), в Апокалипсисе XVI в. (РГБ. Ф. 98. № 1844. Л. 66, 67, 82об.), в Киево-Печерском патерике издания 1661 г. (Патерик 1661. Л. 250об.), Библии Василия Кореня 1692–1696 гг. (Сакович П. Мин. 36) или Житии Василия Нового XVIII в. (РГБ. Ф. 98. № 1225. Л. 53об.).

187 См., к примеру: ГИМ. Муз. № 257. Л. 29об.; РГБ. Ф. 98. № 1204. Л. 154об.–172об.; РНБ. ОЛДП. Q. 487. Л. 15об.

188 Померанцев, Масленицын 1994. Илл. 82.

189 См., например: РГБ. Ф. 98. № 1204. Л. 154об., 159об.; РГБ. Ф. 173. I. № 14. Л. 102об.

190 См. «Сатанаила» с гривой, хохлом, рогами и поднятыми ушами в лицевом Апокалипсисе XVII в. (Откровение 2003. С. 65) или экзотические зооморфные фигуры бесов с торчащими рогами, ушами и хохлами в Житии Василия Нового конца XVIII в. (БАН. Строган. № 63. Л. 73, 73, 79, 81 и далее). Ср. с многочисленными бесами с хохлами, рогами и/или ушами в Синодике середины XVIII в.: РГБ. Ф. 344. № 240. Л. 30, 32, 36, 39, 51, 55.

191 Как в: БАН. Калик. № 44. Л. 128об.; ср.: 108об.

192 См. в: Апокалипсисе XVI в. (РГБ. Ф. 98. № 1844. Л. 62) или в лицевом «Слове Палладия Мниха» XVIII в. (РГБ. Ф. 344. № 184. Л. 42, 43, 44).

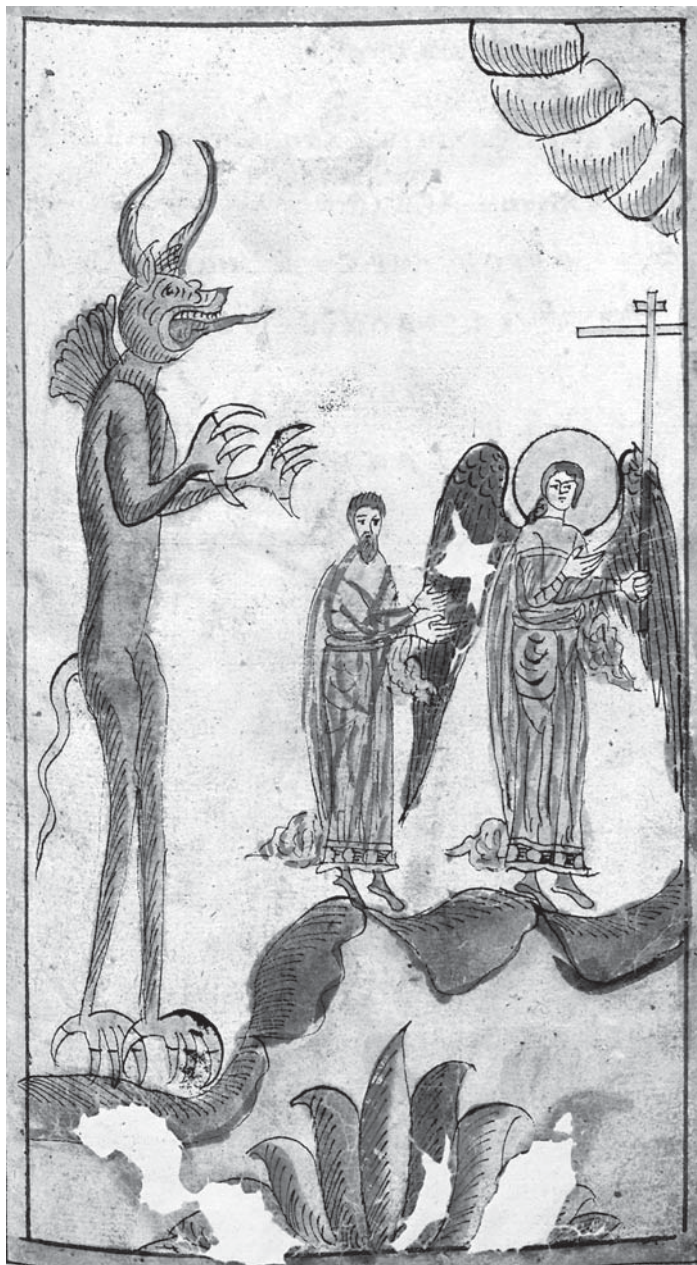
193 См., например: БАН. Плюшк. № 42 (Цветник, XVIII в.). Л. 99.

194 См. в: Житие Федора Эдесского 1879. Л. 37; РГБ. Ф. 218. № 538. Л. 287; БАН. П. I. А. № 34. Л. 127об., 180об.

195 Как на той же миниатюре БАН. П. I. А. № 34. Л. 180об.

196 Как в лицевом Апокалипсисе XVII в.: РГБ. Ф. 344. № 180. Л. 210об.

Илл. 21. Рогатый демон возвышается над человеком и ангелом, существенно превосходя их размером. Миниатюра из лицевого Жития Василия Нового второй половины XVIII в. (РГБ. Ф. 344. № 182. Л. 54)



оказываются похожи на женские парики, популярные в XVIII в.¹⁹⁷. Они состоят из длинных прядей или множества мелких локонов. Все это лишь часть общего явления: чем более необычными и фантастическими становятся образы самих бесов, тем более причудливыми изображаются их вздыбленные волосы.

Помимо рогов и торчащих ушей в XVI–XVIII вв. на головах бесов появляется еще один атрибут, который активно теснит прежние хохлы. Это высокие шапки самых разных размеров, форм и цветов. (Цв. илл. V). На миниатюрах можно увидеть, как бес в высокой изогнутой шапке судится с ангелом за душу усопшего¹⁹⁸, как бесы являлись людям в разноцветных тюрбанах¹⁹⁹ или в высоких округлых шляпах разных цветов²⁰⁰. Постепенно они становятся все более и более экзотичными. На одной из миниатюр XVIII в. два беса схватили грешную душу: правый демон облачен в длинный, загибающийся назад колпак, а у левого на голове сложена пирамида из уменьшающихся в диаметре «блинов»²⁰¹. На многих изображениях шапки оказываются закрученными, перевитыми; они украшены перьями, несколькими хвостами и т.п.²⁰². В тюрбан может быть воткнут даже целый пук пернатых стрел²⁰³.

Появление такого головного убора не случайно: он перекликается с «классической» бесовской прической и по-новому обыгрывает традиционный образ хохла. Часто художник совмещает колпаки и вздыбленные волосы в одной композиции, выстраивая семантическую параллель между разными фигурами демонов. Так, в лицевом сборнике середины XVIII в. на одной миниатюре соседствуют два беса в шапках, один бес с высоким курчавым хохлом и два беса с рогами²⁰⁴. В Цветнике XVIII в. бесы в шапках стоят посреди зооморфных демонов с хохлами и гривами²⁰⁵ и т.п.

Шапки появляются не только у падших ангелов, но и у других демонических созданий. В сборнике XVIII в. читатель мог обнаружить изображенного во весь лист воина с мечом в изогнутом остроконечном колпаке. Сопровождающий текст

197 См., к примеру, в сборнике XVIII в.: РГБ. Ф. 218. № 538. Л. 287. Похожие прически можно изредка встретить на Западе, например, у одного из бесов на капители со сценой смерти Иуды в соборе Сен-Лазар в Отёне (ок. 1130): Wirth 2008. III. 150.

198 РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 150.

199 БАН. Калик. № 44. Л. 240, 277, 277об.

200 См. бесов с хохлами и бесов в высоких шапках в лицевых Житиях Сергия Радонежского XVI и XVII–XVIII вв. (Житие Сергия Радонежского 1853. Л. 72об., 73об.; БАН. П. I. А. № 38. Л. 94об., 97). Ср. с бесами из Канона на исход души Андрея Критского XVII в. (РНБ. ОЛДП. Q. 52. Л. 32).

201 Опубл.: Азбелев 1992. Илл. 52.

202 См., например: РГБ. Ф. 218. № 538. Л. 287.

203 РГБ. Ф. 98. № 1612. Л. 131.

204 РГБ. Ф. 218. № 538. Л. 287.

205 РНБ. ОЛДП. Q. 487. Л. 15об., 20об.

206 РГБ. Ф. 98. № 894. Л. 67.

207 РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 70об.

208 Как в Житии Василия Нового XVIII в.: РГБ. Ф. 37. № 409. Л. 63об., 65об., 67об.

Илл. 22–23. Бесы с хохлами разной формы: перевитыми, напоминающими корону (слева), и похожими на шлемы (справа). Фрагменты миниатюр из Жития Петра и Павла 1560-х гг. (БАН. П. I. А. № 34)



говорит о том, как Антихрист пошлет «полки демонские» во всю вселенную²⁰⁶. В другой рукописи XVIII в. апокалиптические монстры-прузи представлены в виде двух групп всадников, между которыми стоит рогатый сатана в короне. На головах у левых наездников — высокие изогнутые полосатые шапки, а правые одеты в треугольные колпаки с кисточками²⁰⁷. В этом случае связь головного убора и волос подчеркнута самим сюжетом. Миниатюру комментирует цитата из Апокалипсиса, в которой сказано, что волосы пружей будут подобны женским, а на их головах — золотые венцы (Откр. 9:7). Художник-иллюминатор заменил венцы и длинные волосы островерхими шапками, которые к XVIII в. уже прочно вошли в «грамматику» демонического.

Связь шапки и хохла прослеживается благодаря нескольким визуальным приемам. Часто высокие колпаки и вздыбленные волосы соседствуют на одном изображении. В цикле миниатюр художник мог чередовать их, заменяя прически шапками и наоборот. Кроме того, экзотичные хохлы бесов, свитые из нескольких толстых прядей, сами могли напоминать высокий головной убор²⁰⁸. Наконец, еще один прием прочно связывал эти атрибуты: треугольные шляпы бесов нередко

изображались с диагональными прорисями, что превращало их в своеобразную «хохлатую шапку»²⁰⁹. Такой гибрид хохла и колпака ясно указывал на их родство.

Как мы увидим, на закате Средневековья шапка и хохол в роли маркеров демонического стали появляться уже не только в иконографии, но и в текстах, которые по-своему переосмысливали визуальные образы.

* * *

Торчащие волосы, подобные змеям, стрелам или огню, были одним из ключевых маркеров сатаны и демона в средневековом христианском искусстве. Этот мотив допускал множество вариаций, а с веками порождает новые, все более оригинальные формы. Древнерусская иконография не была здесь исключением — она изначально переняла из Византии этот полисемантический образ и с течением времени создала на его основе разветвленную систему знаков. На заре Нового времени хохол мог приобретать самые экзотические очертания, превращаться в шапку, «хохлатый шлем» или колпак. В то же время традиционный хохол продолжал существовать на головах эйдолонов и новых, уже гораздо более причудливых, монстров.

209 См., например, в сборнике XVIII в.: РГБ. Ф. 218. № 538. Л. 295.

210 О проблеме демонизации врага и «другого» в искусстве Средневековья см.: Amishai-Maisels 1999. Об образе мусульман и сарацин в средневековой иконографии Крестовых походов см.: Лучицкая 1994; Лучицкая 1999; Лучицкая 2001.

211 Wirth 2008. P. 242, 244. Pl. 75–77; Frugoni 2010. P. 163–195. Fig. 140. См. вдавленный нос одного из палачей в английской Псалтири Барлоу (1321–1341 гг.): Oxford. Bodl. Lib. Ms. Barlow 22. Fol. 13. Ср. с утрированно уродливыми римскими воинами и истязателями из «Книги мадам Марии»: Paris. BNF. Nouv. acq. fr. 16251. Fol. 24v, 33v, 37v, 59v, 63v, 65v, 73v, 76–78, 80v, 82v, 86v и далее. Репрод.: Livre de Madame Marie 1997.

212 См. экзотические головные уборы, похожие на шутовской колпак, в английских псалтирях XIV и XV вв.: Oxford. Bodl. Lib. Ms. Gough Liturg. 8. Fol. 37v; London. BL. Ms. Harley 1782. Fol. 11v. Странный «головной убор» в виде двух сомкнутых крыльев, который в Средние века регулярно изображался у палачей Христа (London. BL. Ms. Add. 49999. Fol. 43v. Репрод.: Schmitt 1994a. Ill. 19), царя Ирода (Oxford. Bodl. Lib. Ms. Gough Liturg. 8. Fol. 37) или истязателей апостолов (см. одного из палачей Петра и Варнавы в «Книге Мадам Марии» 1285–1290 гг.: Paris. BNF. Ms. Nouv. acq. fr. 16251. Fol. 59v, 73v; Репрод.: Livre de Madame Marie 1997). См. также: Jordan 1987. Fig. 1. Ср. с изображением Хеллекина, предводителя демонической ватаги умерших: Schmitt 1994a. Ill. 12–13. О значении убора из крыльев см.: Mellinkoff 1985. См. также сноску 153 главы I.

213 См. полностью затертые лица двух палачей Христа на странице нидерландского Часослова второй четверти XV в. (London. BL. Ms. Harley 2982. Fol. 31v); вытертое добела лицо одного из истязателей в английской Псалтири начала XIV в. (Oxford. Bodl. Lib. Ms. Gough Liturg. 8. Fol. 49. Fol. 71v — затертые лица Богоматери и одного из апостолов). Во французской Псалтири XIII в. выскоблены не только лица двух палачей и двух стоящих рядом иудеев, но и самого Христа: Paris. BSG. Ms. 1273. Fol. 13.

Однако мотив вздыбленных волос интересен не только этим. Быстро преодолев границы визуальной демонологии, он превратился в универсальный прием, позволяющий конструировать новые образы. Особая прическа или шапка бесов стала признаком, который идентифицировал широкий круг негативных либо *инаковых* персонажей: от воинов-мучителей и еретиков до «дивных» народов, волхвов и эсхатологических монстров. Семантика знака расширялась, и на его основе возникла особая система, к рассмотрению которой нам и следует обратиться. В следующем разделе речь пойдет о средневековом образе врага в самом широком смысле.

2. ГРЕШНИКИ, ЕРЕТИКИ, ИНОВЕРЦЫ: ДЕМОНИЗАЦИЯ ВРАГА

2.1. *Истоки традиции: Византия и Запад.* В искусстве европейского Средневековья изображения грешников, еретиков и иноверцев служили орудием их демонизации и средством «визуальной полемики» с ложными учениями. Если грешники и иноверцы — слуги дьявола, то их обличье должно выдавать их истинную природу, а внешнее уродство — становиться манифестацией уродства духовного²¹⁰. В средневековом контексте слово «демонизация» чаще всего следует понимать буквально: как изображение человека с чертами, характерными для иконографии сатаны (пламенеющими волосами, острым хохлом или козлиными рогами), либо как игру на визуальных параллелях между образами грешников и демонов.

Примеры такого отождествления можно найти на многих западных изображениях страстей Господних. С XII в. в сценах ареста и бичевания Христа фигуры римских воинов часто деформируются и почти утрачивают человеческий облик. Они утрированно уродливы, черты их лица искажены: огромная пасть с острыми зубами, высунутые языки, карикатурно крючковатые или приплюснутые носы, различные уродства, наподобие закрытого глаза, и т.д.²¹¹ Помимо этого, художники сознательно «экзотизируют» облик палачей, превращая римских воинов в диких выходцев с окраин ойкумены. Истязатели Христа могут изображаться черными (вспомним популярное обозначение демонов как «эфиопов», «муринов» или «синьцов»). У них появляются причудливые головные уборы — к примеру, шлем, который состоит из двух соединенных сверху птичьих крыльев²¹². В конце концов, на многих изображениях Христа истязают не обычные воины, а люди-звери или люди-демоны, а читатели иллюминированных рукописей затирают или зачеркивают их ненавистные лица так же, как на других миниатюрах лицо дьявола²¹³.

Важнейший прием демонизации римских солдат — особые прически и шлемы. Этот мотив использовался в искусстве всего христианского мира на протяжении многих веков. В английской Псалтири третьей четверти XII в. на головах воинов-мучителей развеваются огромные пряди волос, напоминающие змей на

голове Горгоны²¹⁴. (Илл. 24). В совсем другое время и в другом конце Европы мы находим не менее яркий пример — сцену поцелуя Иуды на фреске XVII в. в церкви св. Ильи в Бобошево (Болгария). В Гефсиманском саду Спасителя обступили воины в огромных диковинных шлемах, которые скорее похожи на вздыбленную гриву, чем на элемент доспехов²¹⁵.

Помимо воинов-мучителей и преследователей христиан, с демонами постоянно соотносились иудеи: современники Христа, отказавшиеся признать в нем Спасителя и предавшие его на смерть, и особенно их потомки, унаследовавшие проклятие отцов. Традиция визуальной антииудейской полемики и средневековой антисемитской карикатуры хорошо изучена²¹⁶. Иудеи не только изображались уродливыми и отталкивающими, но и уподоблялись демонам, а демоны — иудеям. Так, на известном изображении из английской рукописи XIV в. рогатые бесы наделены такими же крючковатыми носами, как нарисованные рядом евреи из Норича²¹⁷ (ср. с зооморфными волосатыми «иконоборцами» и «жидами» с длинными высунутыми языками на русской миниатюре XVIII в.²¹⁸).

Однако главной приметой иудеев, а порой — орудием их визуальной демонизации была т.н. «еврейская шапка» — остроконечный головной убор, который

214 Oxford. Bodl. Lib. Ms. Douce 293. Fol. 11v, 12. Иуда одет в высокий красный колпак. Ср. с миниатюрой английской Псалтири начала XIV в.: убор из сложенных крыльев или треугольный хохол у левой фигуры на заднем плане (Oxford. Bodl. Lib. Ms. Gough Liturg. 8. Fol. 36v).

215 В электронных ресурсах см.: <http://medchurches.livejournal.com/17770.html#cutid1>

216 Помимо известной работы Д. Трахтенберга (Трахтенберг 1998), см.: Felsenstein 1990; Gow 1995; Frassetto, Blanks 1999; Lipton 1999; Merback 2008; Frugoni 2010. P. 155–163. Об обличениях иудеев в средневековых «примерах» см.: Гуревич 1989. С. 299–309.

217 Гуревич 1989. Илл. 206. См.: Lipton 1999. P. 20–21. Ср. с крючковатыми носами еретиков, возможно иудеев, в инициале английской рукописи третьей четверти XIV в.: London. BL. Ms. Royal 6 E VII. Fol. 200.

218 РГБ. Ф. 37. № 409. Л. 201.

219 Древнейшие изображения «еврейской шапки» датируются XI в. О ее истории и функциях см.: Sansy 1992. Надо уточнить, что в западной иконографии этот реально существовавший головной убор служил негативным атрибутом далеко не во всяком контексте и не обязательно воспринимался как негативный знак самими евреями (его изображение известно и в еврейских рукописях: Merback 2008. Fig. 7–9, P. 460–462). В католической иконографии в еврейской шапке могли изображаться ветхозаветные праведники. Кроме того, она не всегда была именно еврейской в этническом и религиозном смысле слова. Так, во французской иллюстрированной Библии (*Bible moralisée*) на одной миниатюре Моисей и Аарон изображены с непокрытой головой, а египетские жрецы — в еврейских остроконечных шапках. Это значит, что именно они, грешники, а не Моисей и Аарон соотносятся с современными средневековому художнику иудеями (Lipton 1999. P. 15, 18). Формы еврейской шапки были чрезвычайно разнообразны: от высокого узкого конуса до почти плоской шляпы с широкими полями и небольшим острым завершением.

220 Гуревич 1989. Илл. 39. В соседнем котле с иудеями варятся воины в высоких, но закругленных шлемах.

221 Oxford. Bodl. lib. Ms. Bodl. 270b. Fol. 116.

Илл. 24.

*Один из истязателей Христа
со вздыбленными,
словно языки пламени,
волосами.
Миниатюра
из английской Псалтири XII в.*



в XIII–XIV вв. во многих частях Европы стал обязательным для них опознавательным атрибутом²¹⁹. На изображениях эта шапка в одних случаях просто позволяла идентифицировать иудеев, чья демоническая природа демонстрировалась другими элементами (гротескный крючковатый нос, звериные черты) или самим сюжетом (иудеи убивают христианского младенца, иудеи и дьявол, иудеи в преисподней и пр.). В других — она сознательно обыгрывалась и вступала в визуальную переключку с острыми хохлами / головными уборами бесов и с языками адского пламени. К примеру, на знаменитом изображении преисподней из рукописи «Сада утех» Геррады Ландсбергской бесы кидают в огромный котел иудеев в карикатурно высоких остроконечных шапках. Задумывал это автор или нет, их колпаки переключаются с острыми языками пламени и огненными хохлами самих демонов²²⁰. На миниатюре из французской морализированной Библии середины XIII в. очертания разноцветных шапок трех иудеев вторят форме ушей стоящего рядом с ними дьявола²²¹.

Развитие этих визуальных приемов породило интересную семиотическую коллизию. Если иудеи нередко соотносились с демонами, то римские воины, истязавшие и распявшие Христа, часто представлялись в головных уборах, которые

222 Rohrbacher 1991.

223 Munich. BS. Ms. Clm 835. Fol. 25v. В немецкой Псалтири XIII в. Христа арестовывают в Гефсимании, приводят к Пилату, бичуют и ведут на Голгофу не римские воины, а иудеи в остроконечных шапках: Oxford. Bodl. Lib. Ms. Liturg. 402. Fol. 29, 41, 52, 64. Интересно, что на тех же миниатюрах, где образы иудеев сознательно демонизировались и экзотизировались, изобличаемые иудейские персонажи часто изображались в привычном для средневековых иллюминаторов католическом антураже или костюме. Например, иудейский первосвященник, к которому привели Христа, мог представляться в митре епископа: Oxford. Ms. Gough Liturg. 8. Fol. 37.

224 ГИМ. Греч. № 129д. Л. 51об. (Peers 2004. Fig. 30; Cormack 2000. Ill. 56; Dagron 2007. Ill. 19; Колпакова 2009. Илл. С. 268). Интересно, что в еще одной Псалтири IX в., хранящейся в Пантократорском монастыре на Афоне (Ms. 61. Fol. 6), Иоанн Грамматик в той же сцене изображен не со вздыбленными, а с уложенными волнистыми волосами (Andreson 1998. Fig. 38). Как отмечает М.В. Щепкина, поднятые вверх волосы Иоанна могут быть более поздней пририсовкой, т.к. на миниатюре Барберинского списка XII в. он представлен в полном монашеском облачении и в клобуке (Щепкина 1977. С. 291). О «визуальной полемике» с иконоборцами и изображении еретиков в византийских псалтирях см.: Corrigan 1992.

225 ГИМ. Греч. № 129д. Л. 67 (Maguire 1988. P. 100, Fig. 17; Cormack 2000. Ill. 57; Бельтинг 2002. Илл. 86; Dagron 2007. Ill. 20). Иконоборец, замазывающий лик Христа, визуально уподобляется римскому воину, протянувшему Спасителю губку с уксусом.

226 ГИМ. Греч. № 129д. Л. 35об. (Maguire 1988. P. 100, Fig. 18). В Хлудовской псалтири у сатаны и бесов всегда вздыбленные либо длинные волосы (Л. 35об., 63, 65, 67об., 92об., 96об., 109об., 110, 113). Напротив, персонифицированный Ад, напоминающий античного Силена, почти всегда изображен с короткой прической и вообще без каких-либо демонических черт (Л. 8об., 63, 82об., 102об.). Единственное исключение — одна из миниатюр, где Христос выводит из преисподней Адама и Еву. На ней у Ада появляются длинные пряди, как у дьявола и бесов (Л. 63об.).

227 См. шлемы трех римских воинов, спящих у могилы Христа, в английской Псалтири Шефтсбери (XII в.): London. BL. Ms. Lansdowne 383. Fol. 13. См. также миниатюру из английской Псалтири начала XIV в., на которой фигура на заднем плане (слева) облачена в шлем-хохол, живо напоминающий многие аналоги из русской иконографии: Oxford. Bodl. Lib. Ms. Gough Liturg. 8. Fol. 36v.

228 Помимо римских легионеров, демонизируются и другие мучители Христа: на 12-м клейме («Христос у Анны и Каиафы») иконы «Евангельские сцены (Земная жизнь Христа)» первой четверти XV в. (НГОМЗ. Инв. № 2181) рядом с Христом стоит странный юноша с высоким хохлом (единственный такой персонаж на иконе). См.: Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982. № 6. Илл. С. 400, 406; Иконы Новгорода 2008. № 20.

229 Из наиболее ярких вариантов такого типа см., например, иконы «Приведение ко кресту (Шествие на Голгофу)» и «Христос на суде Пилата» ок. 1497 г. из собрания ЦМиАР (Инв. № КП 183, КП 186; Опубл.: Иконы ЦМиАР 2007. № 24); иконы «Целование Иуды» и «Поругание Христа» 1509 г. из собрания НГОМЗ (Инв. № ДРЖ-3074; Опубл.: Иконы Новгорода 2008. № 72).

230 Померанцев, Масленицын 1994. Илл. 67; НГОМЗ. Инв. № ДРД 114.

соотносили их с иудеями: с IX в. — во фригийских колпаках, ассоциировавшихся с Востоком, а с XI–XII вв. — в характерных островерхих шапках. Тем самым иудеи объявлялись богоубийцами, а все истязатели и богоубийцы, включая завоевателей Израиля — римлян, отождествлялись с иудеями²²². Так, в Глостерской псалтири первой четверти XIII в. на всех римских войнах, арестовывающих Иисуса в Гефсиманском саду, надеты иудейские остроконечные шапки²²³.

Аналогичный, хотя, вероятно, более «сдержанный», набор приемов визуальной демонизации иноверцев известен в византийском искусстве. Еретики отождествлялись здесь с сатаной при помощи особой прически. Как минимум с IX в. они стали изображаться со вздыбленными, пламенеющими и торчащими во все стороны волосами, которые демонстрировали их духовное родство с дьяволом. На миниатюрах Хлудовской псалтири IX в. последний иконоборческий патриарх Иоанн Грамматик (837–843 гг.), попираемый патриархом Никифором I (806–815 гг.), показан с густым ежиком торчащих волос²²⁴. Такую же прическу мы видим у него на миниатюре, где он замазывает известью икону Спасителя²²⁵. Наконец, самый яркий пример — сцена, где демонический Иоанн Грамматик стоит со вздыбленными волосами, держа в руках кошель с золотом, а рядом бежит черный бес с длинным развевающимся хохлом²²⁶.

Модель, созданная византийскими мастерами, была воспринята и по-своему интерпретирована на Руси. Хохол стал изображаться здесь в самых необычных модификациях и появляться у самых разных персонажей (помимо демонов). С веками этот знак становился все более универсальным, а его применение — все более разнообразным.

2.2. Римские легионеры и воины-грешники. На многих сюжетах древнерусской иконографии фигурируют грешные воины: мучители, агрессоры, завоеватели. Они изображались в шлемах, и поэтому надеть их вздыбленными волосами было невозможно. Однако маркер демонического широко применялся в таких композициях, отделяя положительных героев от «слуг сатаны». По крайней мере с XIV в., шлемы неправедных воинов часто изображались с характерными диагональными прорисями-«зазубринами» и, благодаря этому, уподоблялись бесовской прическе. Воины в «демонических» шишаках встречаются на иконах (как в среднике, так и в клеймах), на фресках, миниатюрах и т.д. Этот прием мог быть позаимствован на Руси не только из Византии, но и с Запада: такие же шлемы мы встречаем в средневековой европейской иконографии²²⁷.

Древнерусские иконописцы, как и европейские мастера, очень часто демонизировали римских легионеров, казнивших Христа²²⁸. Один, несколько или все римские воины наделялись бесовскими шлемами-хохолками²²⁹. (Илл. 25, 26, 27, 28). Это был очень распространенный ход: «хохлатые» шлемы римлян встречаются даже в памятниках деревянной резьбы, как на царских вратах 1566 г. из Ростова или на новгородском кресте 1532 г.²³⁰.

Римские легионеры нередко изображались в виде монстров-псоглавцев (такие звероподобные мучители появляются, к примеру, в Киевской и Годуновской

*Илл. 25. Римские воины в «хохлатых» шлемах и с «дополнительной» личиной на доспехах.
Фрагмент иконы «Приведение ко кресту» («Шествие на Голгофу») из праздничного чина Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, ок. 1497 г. (ЦМиАР. Инв. № КП 186)*



Илл. 26, 27.

*Римские воины
в «хохлатых» шлемах.*

*Фрагменты иконы
«Поругание Христа» 1509 г.
(НГОМЗ. Инв. № ДРЖ-3074)*



псалтирях)²³¹. Интересно, что эти демонические элементы — голова зверя и хохол — могли объединяться. Так, в клейме № 37 вологодской иконы «Воскресение» Дионисия Гринкова (1567–1568 гг.) под Распятием помещены две любопытные фигурки воинов: на обоих надеты островерхие головные уборы с вертикальными

231 Римские воины в облике кинокефалов появляются уже в византийском искусстве (например, в Хлудовской псалтири IX в.: ГИМ. Греч. № 129Д. Л. 19об. См.: Щепкина 1977). Оттуда они переходят в русские Псалтири: Киевскую 1397 г. (Вздорнов 1978. Л. 28), Угличскую 1485 г. (РНБ. Ф. I. 5. Л. 43об.) и Годуновскую 1594 г. (РНБ. Кир-Бел. № 7/12. Л. 118об., 293, 445об.; РГБ. Ф. 173. I. № 70. Л. 437). В комментарии М.В. Щепкиной к миниатюре из Хлудовской псалтири четыре фигуры со звериными (вероятно, песьими) головами, осаждающие Христа, названы «ряжеными в звериных масках» (Щепкина 1977. Л. 19об.). Однако, судя по всему, это были совсем не маски. Иллюстрации Псалтири здесь идут по пути конструирования гибридных образов, которые не прямо иллюстрируют, а комментируют текст, раскрывая его символическое или прообразовательное значение. В Киевской псалтири фигуры воинов-псоглавцев (Вздорнов 1978. Л. 28) киноварной ниткой связаны со строками «яко обидоша мя пси мнози, сонм лукавых одержаша мя» (Пс. 21:17). Они интерпретируются в свете истории Христа, а «пси мнози» толкуются как воины-мучители, которых представляют с песьими головами. Точно так же стих «Обыдоша мя телци мнози, унци тучнии одержаша мя» (Пс. 21:13) сопровождается не изображением зверей, осаждающих праведника, а фигурой Христа в окружении воинов с рогами (Вздорнов 1978. Л. 27об.). Аналогично на иллюстрации к 74-му псалму («вся рогы грешных сломя») ангел обламывает рога на головах грешников (Вздорнов 1978. Л. 103). Вопреки тому, что говорит Н.Н. Розов (Розов 1966. С. 76), на обеих миниатюрах показаны не рогатые шлемы, а именно рога, вырастающие из голов нечестивцев.

232 «Воскресение Христово — Сошествие во ад, со сценами земной жизни Христа и праздниками» (ВГИАХМЗ. Инв. № 10130; Оpubл.: Иконы Вологды 2007. № 91. Илл. 91.37).

233 См. воинов на иконах «Рождество Христово» конца XVI в. (ГТГ. Инв. № 14550; Оpubл.: Антонова, Мнева 2. № 654; Бекенева 2006. С. 322–325), «Жены-мироносицы у гроба Господня» середины XVI в. (ЯГИАХМЗ. Инв. №. И-901, КП-53403/802; Оpubл.: Иконы Ярославля 1. № 53) и «Шестоднев и избранные святые» начала XVII в. (ГЭ. Инв. № ЭРИ-470). В лицевых рукописях «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова в хохлатом шлеме изображался Голиаф (ГИМ. Черт. № 160. Л. 142об.), воины фараона и другие «антигерои» (см. ниже).

234 Житие Николая Чудотворца 1878. С. 57. На словацкой иконе «Св. Михаил архангел со сценами его деяний» XVI в. воины египетского фараона, поглощаемые водами Красного моря, одеты в аналогичные треугольные шлемы с четко прочерченными зубринами (Белова 2004. Илл. 15.6).

235 ЛЛС 1а. С. 63, 64, 65, 739, 1127 и т.д. См. также шлем воина, ведущего в темницу Иоанна Богослова, из лицевой рукописи XV в. с текстом его «Хождения» (Лихачев 1911. № 35. Л. 37) или хохлатые шишаки воинов на клеймах № 5, 7 и 8 иконы «Иоанн Предтеча, с житием» первой половины XVI в. из собрания Архангельского музея (АОМИИ. Инв. № 2124–ДРЖ; Оpubл.: Иконы русского Севера 1. № 26).

236 Срезневский 1860. С. 70; Айналов 1911. Рис. 8. А.В. Арциховский, описывая сборник, назвал эти шлемы «перистыми», но не откомментировал происхождение и значение такого образа. См.: Арциховский 1944. С. 157–176.

237 НГОМЗ. Инв. № 2124; Оpubл.: Иконы Новгорода 2008. № 40. На других иконах с изображением чуда избавления Новгорода от сузальцев (например, на новгородской иконе середины — конца XV в. из ГТГ. Инв. № 14454; Оpubл.: Антонова, Мнева 1. № 103), или на миниатюре из Лицевого летописного свода Ивана Грозного (Подобедова 1965. Рис. 92) этот маркер не был использован.

Илл.28.

*Суздальский воин
в «демоническом» шлеме.*

Фрагмент иконы

«Чудо от иконы

Богоматерь Знамение»

(«Битва

новгородцев с суздальцами»).

Новгород,

середина – вторая половина XV в.

(НГОМЗ. Инв. № 2124)



прорисями (шлемы-хохолки), при этом у левого воина вместо лица изображена вытянутая звериная морда²³².

Хохлатые шлемы встречаются не только в иконографии Страстей или других эпизодов евангельской истории²³³. Этот маркер четко расставлял этические акценты и позволял зрителю, даже если он не знал сюжета иконы, верно «прочсть» изображение, отделив грешников от положительных и нейтральных персонажей. В Житии Николая Чудотворца XVI в. мы видим несколько групп воинов, нападающих на святого и заточающих его в темницу со многими христианами. В толпе солдат, между шлемами, повсюду рассеяны хохолки в виде вертикальных штрихов, символизирующих сатанинскую природу агрессоров²³⁴. В Лицевом летописном своде Ивана Грозного с характерными хохлами показаны солдаты царей Содомы и Гоморры, воины, которых побеждает праведный Самсон, и т.п.²³⁵

Тот же символ широко применялся к русским воинам и другим историческим персонажам, чьи действия определялись как негативные. К примеру, на миниатюре из Сильвестровского сборника середины XIV в. двое из четырех воинов, которых Святополк Окаянный посылает убить св. Бориса, одеты в шлемы, напоминающие перья или языки пламени²³⁶. На новгородской иконе конца XV в. «Чудо от иконы «Богоматерь Знамение» («Битва новгородцев с суздальцами») головы центрального воина и воина-трубача в войске агрессоров-суздальцев венчают хохлатые шлемы²³⁷. (Илл. 28). На

иконе XVI в. такие головные уборы видны у воинов Максентия, побеждаемых армией св. Константина²³⁸, а в лицевом «Сказании о Мамаевом побоище» XVII в. шлем с зазубринами надет на голову одного из воинов князя-предателя Олега Рязанского, которые пришли с дарами к Мамаю²³⁹.

238 См. во втором ряду иконы «Святцы. Месяц май» последней четверти XVI в.: ГРМ. Инв. № ДРЖ-1579; Оpubл.: Вилинбахова, Сосновцева 2010. С. 331–332, № 290.

239 London. BL. Ms. Yates Thompson 51. Л. 2об. Опис.: Дмитриев 1974.

240 Иногда хохлатые шлемы и хохлы бесов сливались почти до неразличимости. Ср. шлемы с зазубринами и изображение хохла сатаны на севернорусской иконе Страшного суда XVI в. из собрания Б.И. и В.Н. Ханенко (Киевский музей русского искусства): Смирнова 1967. Илл. С. 164.

241 Николаева 1976. С. 31, 32.

242 ГТГ. Инв. № 14556. Опис.: Антонова, Мнева 2. № 427.

243 РГБ. Ф. 98. № 1844. Л. 115об., 116, 116об., 118об., 119, 121, 151об., 152об., 156об., 157об., 181, 188, 188об., 189об., 193, 196об., 197, 197об. и далее. (См. репрод.: Русская Библия 7. С. 13, 180).

244 Буслаев 1884 II. Илл. 45, 68, 92, 134г; РГБ. Ф. 37. № 156. Л. 213об., 227. Ф.И. Буслаев отмечал эту особенность изображения: «Характеристическая примета дьяволов — волосы дыбом — составляет принадлежность шишака, как у воинов на миниатюре в „Сказании о Борисе и Глебе“ XIV в.»: Буслаев 1884 I. С. 234 (сноска), 263.

245 РГБ. Ф. 173. I. № 102. Л. 84об.; РНБ. Кир.-Бел. № 64/1141. Л. 136. Интересно, что в некоторых рукописях «Христианской топографии» (см., например: РГАДА. Собр. Оболенского. Ф. 201. № 161 (159). 1539 г.) в одинаковых шлемах с зазубринами изображены Иисус Навин с израильскими воинами и Голиаф, поверженный Давидом (Оpubл.: Индикоплов 1886. С. 109, 123). Точно так же на миниатюрах Следованной псалтири XV–XVI вв. (РНБ. Ф. I. 738) в одинаковые хохлатые шлемы одеты израильские воины, осаждающие Иерихон (Л. 23об.), несколько воинов, олицетворяющих колена Израилевы (Л. 27), и воины фараона, преследующие израильтян, которые бегут из Египта через Красное море (Л. 29). (Оpubл.: Гордиенко, Семячко, Шибаяев 2011). Аналогично на иконе «Сцены Рождественского цикла» XI–XII вв. из синайского монастыря св. Екатерины характерные зазубрины изображены не только на шлемах римских воинов, но и на шапках волхвов (Vokotopoulos 1995. III. 19; Бельтинг 2002. Илл. 168).

246 О влиянии западных образцов (прежде всего, гравюр) на русское искусство XVII в. см.: Бусева-Давыдова 2008. С. 100–116, 158–167.

247 См. римских воинов в сцене обращения Павла на фреске Гурия Никитина «с товарищи» (1684 г.) в Троицком соборе Ипатьевского монастыря в Костроме (Брюсова 1984. Цв. илл. 141), а также в страстном цикле на фресках 1689 г. из Спасского собора Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале тоже артели Гурия Никитина (Бусева-Давыдова 2008. Табл.). Ср. с амуницией воинов царя Ирода, убивающих одного из вифлеемских младенцев, на ярославской иконе «Рождество Христово» середины XVII в. круга Иосифа Владимировича (Брюсова 1984. Цв. илл. 53, 147). В таких же доспехах и шлемах изображались воины сирийского военачальника Неемана из истории пророка Елисея. См. росписи Гурия Никитина (1680–1681 гг.) церкви Ильи Пророка в Ярославле (Брюсова 1984. Цв. илл. 135). Поздний пример использования шлемов с «зазубринами» можно увидеть на иконе «Несение креста» из Страстного цикла Кирилла Сивкова и неизвестного художника XVIII в., хранящейся в музее-заповеднике «Александровская слобода».

248 Как на фреске Страшного суда 1686–1688 гг. в Софийском соборе в Вологде: Брюсова 1984. Цв. илл. 158.

Чтобы убедиться в явном демоническом подтексте хохлатых шлемов, стоит обратиться к тем композициям, где они соседствуют и перекликаются с хохлами сатаны и демонов²⁴⁰. (См. хохлы бесов на илл. 23). На одном из полукруглых выступов ковчега-мошевика суздальского архиепископа Дионисия (1383 г.) вычеканены жены-мироносицы, пустой гроб Христа с указующим на него ангелом и три спящих римских воина. У двоих из них обычные конические шлемы, у третьего — шлем с прорисьями-«зазубринами». Форма этого шлема идентична хохлу сатаны, которого мы видим на том же ковчеге²⁴¹. На иконе XVI в. с изображением Никиты Бесогона представлены одновременно и бес с острым хохлом, и римские воины в хохлатых шлемах²⁴². В одном из сборников XVI в. хохлатые шлемы — неизменная принадлежность солдат, избивающих младенцев в Вифлееме, воинов игемона, слуг царя Ирода и др. Бесы с похожими хохлами соседствуют с этими грешниками на протяжении всей рукописи²⁴³.

На миниатюрах лицевых Апокалипсисов XVI–XVII вв. эта модель выражена еще более четко. Свергаемые с Небес ангелы Люцифера иногда представлены в виде конных воинов в легко узнаваемых хохлатых шлемах. На следующих миниатюрах мы видим уже переродившихся бесов: это такие же фигуры, но без доспехов и шлемов, а их головы венчают хохлы²⁴⁴.

Лишь в очень редких случаях шлемы с зазубринами могли являться атрибутом положительных персонажей. Известные нам примеры единичны. Так, в некоторых лицевых списках «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова в подобные шлемы одеты Иисус Навин, коленопреклоненный перед архангелом Михаилом, и израильские воины, осаждающие Иерихон²⁴⁵.

Хотя изображение хохлатых шлемов, вероятно, исторически восходит к римским шлемам с конским гребнем, это происхождение было прочно забыто и для русского Средневековья не имело большого значения. Такие шлемы выполняли исключительно знаковую функцию и не были привязаны ни к каким историческим реалиям (в них изображались как римские легионеры Пилата, так и русские воины Святополка).

Только в XVII в., под влиянием европейской иконографии и общей перестройки художественной системы, символика шлема постепенно выходит из употребления. На смену старым образам приходят новые, «живоподобные» формы, а также «историческая» трактовка библейских сюжетов, которая стремится передать культурную специфичность и инаковость изображаемой эпохи, пусть и в фантастических формах²⁴⁶. Вместо условных, вневременных одежд и амуниции римских воинов возникают золотые кирасы и круглые шлемы причудливых очертаний. У многих персонажей на головах появляются восточные тюрбаны. Евангельская история сохраняет свое вневременное значение, но переносится из условного символического пространства на «реальный» Восток. Открытая демонизация уступает место экзотизации²⁴⁷. В иконографии Страшного суда и Апокалипсиса часто изображаются грешники в реалистически написанных западных и восточных костюмах²⁴⁸. В эту эпоху традиционные символы все чаще оказываются забыты. В сцене Страстей на греховность римских воинов указывает сам

сюжет, а в композиции Страшного суда — не столько одежда иноверцев (русский/иностраннный костюм не свидетельствует прямо о праведности/греховности персонажа), сколько их расположение слева от Христа-судии²⁴⁹.

2.3. *Грешники на земле и в преисподней.* В древнерусской иконографии грешники, как и бесы, часто наделялись торчащими вверх волосами, треу-

249 На иконах и фресках Страшного суда слева от Судии (справа от зрителя) традиционно представлялись грешники от различных народов: «жиды», «немцы», «литва» и др., в европейских и восточных одеждах, экзотических кафтанах и шапках. Однако в их ряду часто стояла и «русь». См. европейцев в кружевных воротниках, а также «арапов» и «русь» на миниатюрах из лицевых Апокалипсисов: Буслаев 1884 II. Илл. 142; РГБ. Ф. 173. I. № 14. Л. 150об. (XVII в.); РГБ. Ф. 247. № 2. (XVII в.). Л. 94; РГБ. Ф. 37 № 2. Л. 100 (конец XVII — начало XVIII в.; Опул.: Долгодрова, Гусева, Анисимова 1995. С. 60). См. также реалистические образы грешников-«европейцев» на фреске западной стены Софийского собора в Вологде 1686–1688 гг., работы Дмитрия Григорьева с товарищами (Опул.: Брюсова 1984. Цв. илл. 158). Однако персонажи в европейских платьях могли играть и положительную роль в композициях. Так, в лицевых Апокалипсисах XVII в. люди в западных одеждах не только пишут «образ зверин», но и играют на музыкальных инструментах, в том числе на органе, вокруг царя Давида, представляя радость на Небе после суда над Вавилоном (Буслаев 1884 II. Илл. 158; Долгодрова, Гусева, Анисимова 1995. С. 61; РГБ. Ф. 299. № 5. Л. 96, 134). Таким образом, европейские одежды сами по себе не маркируют греховность персонажей. В то же время благообразный в древнерусском понимании облик (борода, кафтан, монашеское одеяние и др.) не символизируют праведность: «благообразные» персонажи традиционно изображались не только справа, но и слева от Христа-судии, в толпе грешников. О семантике правого и левого в средневековых изображениях см.: Успенский 2006. С. 17–136, особенно: С. 54–55; Успенский 2009. С. 31–50, 137–139. Об изображении народов на галицких иконах Страшного суда см.: Німка 2009. Р. 113–118. Как отмечает Дж.-П. Химка, в изображении народов слева от Христа сливались два ранних иконографических мотива: грешники, противопоставленные праведникам (справа), и люди, ожидающие Суда. Многие иконописцы пытались уйти от возникающего здесь противоречия, убирая православных («русь», «греки») из числа народов, либо уточняя: «некоторые от русских».

250 Один из примеров — миниатюра из Псалтири 1633 г. (Бусева-Давыдова 2008. С. 149).

251 См., например, людей со вздыбленными волосами, падающих с Вавилонской башни, в лицевой рукописи «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова XVI в. (Индикоплов 1886. С. 40); грешников и еретиков со вздыбленными волосами в геенне огненной на миниатюрах из Жития Василия Нового XVIII в. (РНБ. ОЛДП. Q. 717. Л. 173об.) и «Слова Палладия Мниха» XVIII в. (РНБ. ОЛДП. Q. 630. Л. 30, 37); обнаженные человеческие фигуры с торчащими волосами, которые стоят в «озере погановерия» на иконе «Собор Богоматери» первой трети XVIII в. (АОМИИ. Инв. № 1614–држ; Опул.: Иконы русского Севера. № 195).

252 См., к примеру, бесов и грешников с одинаково вздыбленными волосами в Цветнике XVIII в.: ГИМ. Муз. № 322. Л. 13об, 33об.

253 ГЭ. Инв. № ЭРИ-477. Опул.: Цодикович 1995. Илл. 6, 9; см. также: С. 117–118. В данном случае, вопреки тому, что пишет Цодикович, люди, стоящие слева от Христа, обозначают прежде всего грешников, а не людей, ожидающих суда.

254 ГИМ. Инв. № НДМ-3312.

255 Синодик 1877. Л. 37, 38.

Илл. 29–30.

Сатана и демоны с острыми хохлами и грешники в остроконечных шапках в геенне огненной.

Фрагменты иконы «Страшный суд» конца XVI в.

(ГИМ. Инв. № НДМ-3312)



гольными хохлами или напоминающими хохлы головными уборами. Вздрыбленные волосы сатаны, сидящего на адском звере, и вздыбленные волосы окруживших его грешников сливаются с гееннским пламенем²⁵⁰. Люди с демонической прической поклоняются нечестивым образам, строят Вавилонскую башню, горят в аду, их увлекают в геенну бесы и т.п.²⁵¹. Во многих сценах хохлатые люди и хохлатые демоны изображены бок о бок, так что их смысловое родство оказывается абсолютно ясным²⁵². На иконе XV или начала XVI в. из села Ненокса треугольные шапки и вздыбленные (красные и зеленые) волосы на головах грешников слева от Христа зрительно отождествляют их с бесами²⁵³. На московской иконе «Страшный суд» конца XVI — начала XVII в. из собрания ГИМ одинаковыми треугольными хохлами наделены и демоны, и отдельные грешники в аду («грабитель», «лихоимец», «ведун», «клятвенник», «разбойник»), а за плечами сатаны хохлы крылатых бесов и островерхие шапки осужденных людей смешиваются в единой толпе²⁵⁴. (Илл. 29, 30). В Синодике Дедовской пустыни хохол мучимого в аду «ростовщика» в точности повторяет хохлы демонов на следующей миниатюре²⁵⁵.

Подобно тому, как это происходило в западной иконографии, оппозиция уложенных/вздыбленных волос могла отражать трансформацию персонажа, изменение его состояния или участи. Так, на миниатюрах лицевого Жития Василия Нового XVIII в. грешники, ведомые ангелами в огонь, изображены с расчесанными волосами, а те же грешники, уже горящие внизу, — со вздыбленной прической²⁵⁶. Этот прием можно встретить и в рукописях XVII в., причем вздыбленные волосы и встопорщенная борода мучимых в аду людей делают их иногда похожими на сатану²⁵⁷.

В одном из русских Апокалипсисов XVII в. возникает интересная игра смыслов. Мы видим здесь вереницу грешников, которая тянется в ад. Осужденные написаны яркими красками, но над их головами возвышаются пепельно-серые хохлы. Приглядевшись, можно понять, что с обратной стороны от зрителя, скрываясь за фигурами грешников, такой же вереницей идут демоны. Хохлы выглядывают из-за голов людей и оказываются «общими» для них и для бесов²⁵⁸.

В сборнике XVIII в. из собрания БАН показана цепочка нагих грешников, стоящих перед ангелами. Их волосы стоят дыбом, а наверху читается надпись: «Тогда по речении аггельских ко грешникомъ, вострясутся грешницы всеми составы своими и власы на главахъ ихъ востануть». (Илл. 31). На следующих миниатюрах изображен сатана с цепочкой бесов в аду: демоны повернули головы в одну сторону и образовали цепочку хохлов²⁵⁹. В другой рукописи XVIII в. поднятые волосы грешников напоминают полукруглые нимбы с вертикальными штрихами. (Илл. 32). На некоторых листах толпа людей с такими хохлами противопоставлена сонму ангелов или праведников — ряды нимбов и ряды хохлов символизируют множество. Однако самый любопытный случай обнаруживается на листе 117, где представлена масштабная картина наказания: сверху ангел гонит грешников огненным мечом в огонь, а внизу они мучаются в зубастой пасти и в отдельных клеймах ада. По всей миниатюре рассыпаны большие группы круглых хохлов²⁶⁰.

В сборнике XVII в. из собрания ГИМ можно увидеть сцену из Жития Макария Римского: святой в сопровождении двух ангелов стоит над телом грешника. Макарий затыкает нос, ощущая зловоние гниющей плоти, ангелы прикрывают носы, чувствуя запах греха. Обнаженное тело грешника расположено горизонтально, а от его головы вверх идут длинные черно-зеленые штрихи, которые напоминают торчащие волосы²⁶¹.

256 РГБ. Ф. 98. № 375. Л. 139об., 169об., 171об., 172об., 173об., 182об., 185об. и далее. На других миниатюрах (Л. 174об., 176об., 177об., 178об., 179об., 180об., 181об. и др.) волосы некоторых грешников вздыблены как до, так и после падения в огонь.

257 Как в Цветнике XVII в.: ГИМ. Муз. № 354. Л. 411об.; ср.: 413об., 425об.

258 РГБ. Ф. 247. № 921. Л. 147.

259 БАН. Двинск. № 6. Л. 159об., 232об., 236об.

260 БАН. Калик. № 187. Л. 108об., 112, 112об., 117, 117об. Ср. с хохлами бесов на Л. 258об., 261 и др. Описание рукописи: Бубнов, Братчикова, Подковырова 2010. № 75.

261 ГИМ. Муз. № 3580. Л. 68.

Илл. 31.

Грешники со вздыбленными волосами.

Фрагмент миниатюры из рукописи конца XVIII в. (БАН. Двинск б. Л 159об.)



Илл. 32.

Толпа грешников –

ряды хохлов обозначают множество.

Фрагмент миниатюры из сборника XVIII в.

(БАН. Калик. № 187. Л. 112об.)

Кроме вздыбленных причесок и хохлатых шлемов, грешники часто изображались в высоких, островерхих шапках, загнутых вперед или назад²⁶². Такие шапки в иконографии могут восходить к реальным конусообразным уборам, которые носили народы, населявшие причерноморские степи, предгорья Кавказа и западные берега Черного моря, вплоть до Венгрии²⁶³. В Радзивилловской летописи XV в. в загнутых колпаках изображены многие степняки²⁶⁴. Возможно, из атрибута врага, символизирующего этническую и религиозную инаковость, загнутые остроконечные шапки со временем превратились в *alter ego* бесовских хохлов.

Как и в иконографии демонов, у колпаков грешников по краям бывают видны вертикальные штрихи-прориси, уподобляющие их вздыбленным волосам. Такой пример мы встретим на иконе Страшного суда 1580-х гг. из Сольвычегодска: череда грешников, представляющих «народы», изображена здесь в экзотических шапках и чалмах, а один из грешников одет в высокий красный колпак с зубринами позади²⁶⁵. В поздней иконографии высокие шапки часто венчают головы римских легионеров в сценах Страстей Господних²⁶⁶.

Наконец, ряды острых шапок часто применялись для обозначения множества. Подобно тому, как сонмище бесов представлялось с помощью хохлов, воз-

262 См., например, миниатюры «Три царства» из «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова: в некоторых рукописях грешники, стоящие слева от Христа, наделены высокими колпаками (РНБ. Кир.-Бел. № 64/1141. Л. 275; БАН. Друж. № 483. Л. 38об.). На миниатюре из Жития Марины Антиохийской XVIII в. римский воин представлен в изогнутой островерхой шапке (ГИМ. Муз. № 2620. Л. 50об.). В лицевом Житии Иоанна Богослова треугольные шапки надеты на людей, которые держат и бьют святого (Житие Иоанна Богослова 1878. Л. 63, 85); на иконе «Собор Богоматери» первой трети XVIII в. высокие шапки с загнутыми кончиками видны на головах «гонителей апостола Павла» (АОМИИ. Инв. № 1614—држ; Опубл.: Иконы русского Севера. № 195), и т.п. См. также фреску Страшного суда в румынском монастыре Воронет (ряды грешников и иноверцев в высоких шапках, ведомые на Суд) и в Ферапонтовом монастыре (грешники в треугольных шапках, стоящие в геенне).

263 Вагнер 1964. С. 50–51. Как отмечал А.В. Арциховский, на древнерусских миниатюрах воины восточных народов (печенеги, хазары, косоги, торки, берендеи, половцы, волжские болгары) часто имеют колпаки. В других случаях они неотличимы от русских (Арциховский 1944. С. 19).

264 Вагнер 1964. Рис. 20. См. миниатюру с изображением бегства торков и берендеев на Л. 158. Репрод.: Подобедова 1972. Рис. 37.

265 СГИХМ. Инв. № 347–ж; Опубл.: Трубачева 2003. № 7. Илл. С. 108.

266 Как в Цветнике XVIII в.: РГБ. Ф. 299. № 99. Л. 325.

267 См., например, в лицевом Житии Василия Нового XVIII в.: РГБ. Ф. 344. № 182. Л. 133.

268 Как, например: ГИМ. Муз. № 355. Л. 101об., 103; НБУ. 1, 5486. Л. 110, 112.

269 РГБ. Ф. 173. I. № 14. Л. 121об. См.: Откр. 16:12–13.

270 ГИМ. Муз. № 322. Л. 248об. Ср. в той же рукописи: Л. 33об., 457об., 463об., 464об., 467об., 475об.

271 См. в лицевых сборниках XVIII в. из собрания БАН: Целепи № 10. Л. 22, 35об. (ср. там же хохлатых грешников: Л. 49); БАН. 21.5.2. Л. 13 (та же иконография, что в Целепи № 10), ср.: 17об. (языки огня нарисованы чернилами); Калик. № 44. Л. 279.

Илл. 33.

Языки огня, поднимающиеся над головами грешников, напоминают бесовские хохлы. Миниатюра из сборника первой половины XVIII в. (БАН. 21.5.2. Л. 13)



вышающихся друг над другом, толпа грешников могла быть обозначена и с помощью хохлов²⁶⁷, и с помощью колпаков. (См. илл. 6, 29–32, Цв. илл. V). Так, ряды остроконечных шапок мы встречаем на миниатюрах лицевых Апокалипсисов, где изображены люди, приносящие дары Вавилонской блуднице²⁶⁸.

В поздней иконографии треугольная шапка стала частой аллюзией, отсылающей ко вздыбленной, пламенеющей прическе демонов: этот атрибут применялся и к самим бесам, и к их «слугам». Часто такие образы встречаются на одном изображении. (См. илл. 30).

На фреске собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря грешники обступают в огне хохлатого сатану: на их головах — хохлы, треугольные «хохлатые» колпаки и высокие головные уборы с загибающимися концами. В одном из Апокалипсисов XVII в. толпа серых бесов с острыми хохлами соседствует с толпой грешников в разноцветных высоких шапках²⁶⁹. В Апокалипсисе XVIII в. за спиной у звероподобного Антихриста, взяв друг друга за плечи, цепочкой выстроились два беса с вертикальными хохлами и грешник в красном острроверхом колпаке точно такой же высоты²⁷⁰.

Замечательно, что на некоторых миниатюрах аллюзия хохол (колпак) / гееннское пламя была зеркально перевернута. Языки огня возвышаются над головами грешников и сами живо напоминают бесовскую прическу²⁷¹. (Илл. 33). Здесь мы

видим игру с семантикой знака: вздыбленные волосы не изображены, но подразумеваются; означаемое становится на место означающего. Эта переключка смыслов возвращает нас к одному из истоков демонического маркера — гееннскому пламени на голове сатаны.

2.4. *Одержимые.* В клеймах житийных икон, на миниатюрах и на полях рукописей часто изображались сцены экзорцизма. Святой изгоняет нечистых духов из человека или из какого-то места (так, на многочисленных иконах св. Николая Мирликийского можно увидеть, как святой прогоняет бесов из ко-

272 Как на заонежской иконе «Никола, с житием» первой половины XVIII в. (Брюсова 1984. Цв. илл. 89). См., к примеру, сцены экзорцизма на житийных иконах Св. Николая Мирликийского из собрания ЦМиАР: первой трети XVI в. (Инв. № КП 827; Оpubл.: Иконы ЦМиАР 2007. № 46) и 1526 г. (Инв. № КП 4371; Оpubл.: Иконы ЦМиАР 2007. № 43) или на клеймах № 31 и 33 иконы «Благодарные князья Федор, Давид и Константин, с житием в 36 клеймах» 1560-х гг. (ЯГИ-АХМЗ. Инв. № ЯМЗ 40948; Оpubл.: Иконы Ярославля 1. № 43).

273 РГБ. Ф. 37. № 42. Л. 82об.

274 Как на клейме № 4 московской иконы «Преподобный Сергий Радонежский, с житием» (ок. 1510 г.) из собрания ЦМиАР (Инв. № КП 3395; Оpubл.: Иконы ЦМиАР 2007. № 29) или в клейме и № 7 ростовской иконы «Святитель Николай Чудотворец (Никола Гостунский), с житием» третьей четверти XVI в., где бес изображен в половину человеческого роста (Инв. № И-929; Оpubл.: Вахрина 2006. № 59).

275 См. характерный пример из армянского Евангелия второй половины XIII в.: трое одержимых со вздыбленными волосами, словно деревья при сильном ветре, изгибаются в сторону Христа (Дурново 1969. № 53). Бесноватые с хохлами изображены на клеймах икон «Святитель Николай Чудотворец (Никола Зарайский), с житием» третьей четверти XVI в. из Вологды (ВГИАХМЗ. Инв. № 7843; Оpubл.: Иконы Вологды 2007. № 96. Илл. 96.5) и 1551–1552 гг. из собрания ЦМиАР (Инв. № КП 187; Оpubл.: Иконы ЦМиАР 2007. № 75); на иконе «Преподобный Сергий Радонежский, с житием» (ок. 1510 г.) из собрания ЦМиАР (Инв. № КП 3395; Оpubл.: Лазарев 1980. № 86–87; Салтыков 1981. № 63–65; Попов 2002. № 54; Иконы ЦМиАР 2007. № 29) и др.

276 См., например, клеймо № 13 иконы «Святитель Николай Мирликийский, с житием» середины XIV в. (Средняя Русь) из частного собрания В.А. Логвиненко; сцену исцеления бесноватого с житийной иконы Николая Чудотворца третьей четверти XVI в. из собрания М. Де Буара (Елизаветина) (Комашко, Преображенский, Смирнова 2009. № 17) или клеймо № 9 иконы «Святитель Николай Чудотворец (Никола Гостунский), с житием» конца XVI в. (МИХМ. Инв. № М-5198. Спец. № 105; Оpubл.: Иконы Муромы 2004. № 16. Илл. 16.9). Аналогичный пример в лицевом Житии Федора Эдесского XVII в.: ГИМ. Муз. № 3446. Л. 101об.

277 Елисаветградское евангелие 2009. Л. 12об., 22, 23 и далее.

278 ВГИАХМЗ. Инв. № 1593; Оpubл.: Лазарев 2000. 122, 370, № 121; Попов 2002. № 47; Иконы Вологды 2007. № 32.

279 См. об этом, к примеру: Grey 2005. P. 55, 61.

280 ГТГ. Инв. № 13289; Оpubл.: Антонова, Мнева И. № 279. Илл. 224, 225; Алпатов 1978. № 150–154; Дионисий 2002. № 3; Попов 2002. № 52.

рабельных снастей и из колодца). Нечистый дух обычно представлен в виде маленькой крылатой фигурки-эйдолона. Он выходит из уст или отлетает от головы бывшего одержимого, а иногда словно пляшет над ним²⁷². На миниатюре из Цветника XVII–XVIII в. изо рта исцеленной женщины «падает» не один, а целых семь фигурок-эйдолонов²⁷³. Иногда демон изображался крупно, в рост человека или немногим меньше его — он отходит в сторону, оглядываясь на святого²⁷⁴.

Однако сцены экзорцизма могли изображаться и по-другому. На многих иконах и миниатюрах мы не увидим беса. Перед Христом или святым стоит одержимый, а порой также люди, которые привели его на исцеление. Бесноватого выделяют два признака: нагое тело, обычно прикрытое лишь набедренной повязкой, и вздыбленные волосы. Такая прическа указывает не просто на одичание (в поздних рукописях есть примеры, где волосы одержимого беспорядочно растрепаны), а на присутствие беса: это классический хохол, который символизирует демоническое начало²⁷⁵.

В некоторых случаях эти приемы использовались одновременно — фигурка беса отходит от человека с вертикально поднятыми волосами²⁷⁶. Множество таких сценок можно найти в Елисаветградском евангелии XVI в.: все одержимые изображены здесь с торчащими вверх волосами, а из их ртов часто вылетают демоны-эйдолоны²⁷⁷.

Около 1503 г. в мастерской Дионисия была создана икона «Преподобный Димитрий Прилуцкий, с житием». В 14-м клейме, где представлено исцеление бесноватого Симеона, встречается довольно интересное решение. Черный хохлатый эйдолон вылетает из уст одержимого, а один из стоящих рядом людей держит исцеляемого за волосы²⁷⁸. Эта сцена визуально перекликается с композициями, на которых ангел или святой хватает демона за хохол, только здесь вместо насилия над сатаной происходит насилие над его временным пристанищем — бесноватым (аналогичная практика, как известно, применялась экзорцистами)²⁷⁹. Нельзя сказать наверняка, намеренно или случайно возникло такое сходство, однако его легко могли считать зрители, знакомые с композициями «Воскресения — Сошествия во ад» или с популярными образами Никиты Бесогона.

2.5. *Язычники.* Череду персонажей, которых часто наделяли вздыбленными волосами или остроконечными шапками, пополняют язычники и волхвы — служители языческого культа и «повелители бесов». «Антигерои» многих сюжетов агиографии, они находились в тесной связи с демонами. Многие живописцы стремились наглядно передать эту мысль. Так, на иконе конца XV в., написанной Дионисием и мастерской, в десятом клейме изображено прибытие митрополита Алексия в Орду. Воины хана, подносящие дары владыке, одеты в высокие черные шапки, наверху которых торчат треугольные зазубрины-«перья»²⁸⁰. На иконе XVII в. голову Кинопса, которого Иоанн Богослов, по преданию, посрамил на острове Патмос, венчают волосы, торчащие

во все стороны как стрелы²⁸¹. (Илл. 34). В иллюминированной рукописи XVII в. демонический Кинопс изображен с крыльями и в треугольной шапке: он похож на бесов, которые появляются на ближайших миниатюрах²⁸². В Киевской псалтири 1397 г. и Угличской псалтири конца XV в. волхвы и «заклинатель» глухого аспида одеты в высокие островерхие головные уборы²⁸³.

Бесовский символ мог применяться к язычникам даже в том случае, если их роль в сюжете была скорее положительной. Такое происходит на иконе «Святитель Николай Чудотворец, с житием» второй половины — конца XIV в. В двух клеймах здесь представлено «Чудо о половчанине» — одно из русских чудес св. Николая, предположительно записанное в XI в. в Новгороде. Половец признал силу святителя и принес ему дары. Несмотря на такое благое дело, он изображен с высоко поднятыми волосами или в остроконечной шапке (определить это на изображении сложно), которая выдает в нем язычника²⁸⁴. На псковской иконе XVI в. половец уже одет в остроконечную шапку с зазубринами, чья связь с бесовским хохлом гораздо более очевидна²⁸⁵.

На иконе «Святые благоверные князя Константин, Михаил и Федор Муромские, с житием» 1714 г. муромцы-язычники («люди неверные»), убивают княжича Михаила, сражаются с его отцом Константином и т.д. Все они носят высокие шапки. Особенно необычны (разноцветные, полосатые, с перьями) их головные уборы в клейме № 18, где, «никим же гоними» (т.е. гонимые Божьим гневом), они затворились в городе. Замечательно, что в следующих сценах, на которых изображены те же муромцы, уже принявшие крещение, шапки исчезают с их голов²⁸⁶.

Причудливые головные уборы служили не только орудием демонизации, но и средством «экзотизации» персонажей древней (библейской) истории. Порой

281 «Св. Иоанн Богослов, с житием в 20 клеймах» из церкви Александра Ошевенского Большешальского прихода Кирилловского уезда (Каргопольский р-н Архангельской обл.). Опубл.: Бусева-Давыдова 2008. Табл.

282 Хождение Иоанна Богослова 1878. Л. 74об., 76, 76об., 80. В рукописи XVI в. на голове у Кинопса не хохол, а странный раздвоенный тюрбан, выделяющий его из числа остальных языческих жрецов и язычников, одетых в стандартные остроконечные шапки. См.: Лихачев 1911. № 81, Табл. XL (Л. 49 б.); № 89, Табл. XLII (Л. 54); № 92, Табл. XLIII (Л. 55об.); № 96, Табл. XLVI (Л. 57об.); № 97, Табл. XLVII (Л. 58). Об иконографии Жития Иоанна Богослова в XV в. см.: Попов 1966.

283 См.: Розов 1966. С. 71; Райан 2006. С. 139. См. также фигуру «нечестивого» со вздыбленными волосами на полях Киевской псалтири (Вздорнов 1978. Л. 50об.).

284 НГОМЗ. Инв. № 2182; Опубл.: Иконы Новгорода 2008. № 17. Илл. 17.6, 17.7.

285 «Св. Никола, с житием», икона второй половины XVI в. (ПГОМЗ. Инв. № НВ 351; Опубл.: Родникова 2007. Илл. 123). Ср. с иконой первой половины XVI в. из Эрмитажа (Инв. № ЭРИ-271).

286 МИХМ. Инв. № М-6604; Опубл.: Иконы Муромы 2004. № 57. Илл. 57.15, 57.17; Сухова 2006. С. 84, 88–89, 92, 96 и далее.

287 Качалова, Маясова, Щенникова 1990. Илл. 217–219, 222; Антышко 2008а. Илл. 1, 5; Бусева-Давыдова 2008. С. 124–125. Ср. с причудливыми коронами Иисуса Сирахова и одной из сивилл на южных вратах Троицкого собора Ипатьева монастыря 1598–1605 гг. (Антышко 2008б. Илл. 4), а также трехуровневой короной Фукидида на фреске западной галереи Благовещенского собора 1564 г. (Качалова, Маясова, Щенникова 1990. Илл. 103).

Илл. 34.

*Волхв Кинопс со вздыбленными,
как у бесов, волосами тонет
в морской пучине.*

Фрагмент иконы XVII в.

*«Св. Иоанн Богослов, с житием
в 20 клеймах»
(НГОМЗ)*



необычные колпаки просто подчеркивают инаковость. Например, в XVI в. в русском искусстве появляется новый сюжет — изображения сивилл и «еллинских мудрецов» (Анаксагора, Анахарсиса, Афродитиана, Гермеса, Гомера, Зенона, Менандра, Платона, Плутарха, Фукидида и др.), которые, по преданию, предвозвестили воплощение Христа и другие истины христианской веры. На северных и западных вратах (середина XVI в.) Благовещенского собора Московского Кремля на головах у греческих мудрецов надеты фантастические головные уборы, сложенные из множества «лепестков» и немного похожие на шутовские колпаки²⁸⁷. Такие экзотические шапки могли иметь треугольную форму, но визуально не отождествляться со вздыбленными волосами.

2.6. Идолы. На иконах и миниатюрах можно увидеть не только язычников, но и капища, полные идолов. Их связь с демонами очевидна: христианская мысль отождествляла языческих богов с бесами, а языческие обряды — со служением

сатане. «Кумиры»-идолы изображались в виде человеческих фигур (часто белых или красных), стоящих на постаменте, без одежды, либо в воинской амуниции: в доспехах, с копьем, щитом и т.п.²⁸⁸. Этот образ, пришедший на Русь из Визан-

288 См., например, изображения идолов на полях Киевской псалтири 1397 г.: Взорнов 1978. Л. 150–151, 162об.

289 О восприятии статуи/скульптуры как идола в древнерусской культуре: Бусева-Давыдова 2008. С. 52–54.

290 Житие Николая Чудотворца 1878. С. 60об., 61.

291 ГМЗРК. Инв № И-693; Опубл.: Вахрина 2006. № 72.

292 Обычно Смерть скорее напоминает окоченевшего мертвеца — лишь иногда какие-то еще черты (кроме орудий убийства) указывают на ее принадлежность к миру тьмы. На миниатюре лицевого Апокалипсиса XVI в. Смерть изображается как бескрылый бес с хохлом, косой в руках и корзиной со орудиями убийства за спиной (ГИМ. Барс. № 138. Л. 152). С таким же хохлом в этой рукописи показаны «ангел бездны» — Аваддон (Л. 152) и Лжепророк (Л. 164). Ср. образ Смерти с растрепанными волосами и с большим мечом в руке в Апокалипсисе XVII в. (Муз. № 223. Л. 40) или изображение Антихриста, на голове которого — корона с извивающимися зубцами, похожими на языки огня, в Апокалипсисе XVIII в. (РГБ. Ф. 218. № 1109. Л. 55об., 67об.). Смерть-скелет со вздыбленными волосами на голове в Апокалипсисе XVII в.: ГИМ. Муз. № 335. Л. 64. Подробнее см. в главе III.

293 ГИМ. Син. № 5. Л. 107об.; РГБ. Ф. 37. № 214. Л. 47. В одном из Апокалипсисов XVII в. вздыбленные гривы трех бесовских коней (в сцене низвержения ангелов сатаны с Небес) напоминают хохолки: ГИМ. Муз. № 138. Л. 115об.

294 Елисаветградское евангелие 2009. Л. 22об. В цикле миниатюр этот фрагмент изображен несколько раз, однако в других случаях ветер представлен уже с обычной, не вздыбленной прической. Это один из примеров, который демонстрирует избирательность и отсутствие жесткой системы при использовании демонизирующих знаков.

295 Опубл.: Цодикович 1995. Илл. 11.

296 РГБ. Ф. 299. № 460. Л. 147. Ср.: Буслаев 1884 II. Илл. 94.

297 Клеймо № 9 («Собор Богоматери») иконы Сухого Милого «Рождество Богоматери, с житием Иоакима, Анны и Богоматери и праздниками» (ВГИАХМЗ. Инв. № 6099; Опубл.: Иконы Вологды 2007. № 86). Этот вариант иконографии был заимствован из Византии и Сербии. Он восходит к рождественской стихире «Что Ти принесем, Христе, яко явился еси на земле...», в соответствии с которой ангелы приносят в дар Младенцу свое пение, небеса — звезду, волхвы — дары, пастыри — восхищение, земля — пещеру, пустыня — ясли, человеческий род — Мать и Деву (Богоматерь). Одна из самых ранних икон с этим сюжетом — псковский образ «Собор Богоматери» последней четверти XIV в. (ГТГ. Инв. № 14906; Опис.: Лазарев 2000. С. 76, 324, № 73). Ср., например, на миниатюре в лицевом сборнике XVII в., где фигуры подписаны аналогичным образом (ГИМ. Барс. № 1652. Л. 374об.).

298 Помимо классических человеко-коней, в Средние века был известен онокентавр (гибрид человека и осла), а также многочисленные вариации на эту тему, когда человеческий торс прикреплялся к телам разных хищников и травоядных, создавая все новых и новых «родственников» кентавра. См. стрельца с телом льва в календаре из французского «Бревиария любви» первой половины XIV в.: London. BL. Ms. Harley 4930. Fol. 30.

299 Даркевич 2010. С. 120–123, 147–148; Махов 2011. С. 117.

300 Oxford. Bodl. Lib. Ms. Douce 134. Fol. 81v.

тии, служил вариацией на тему античных статуй²⁸⁹. Как можно заметить, островерхие шапки, напоминающие хохлы, иногда венчают головы и этих «каменных истуканов» (хотя значительно реже, чем головы язычников, грешников или одержимых). В лицевом Житии Николая Чудотворца XVI в. идолы в высоких шапках изображены рядом с хохлатыми бесами; их образы вступают в очевидную переключку²⁹⁰. На иконе «Преподобный Авраамий Ростовский, с житием» середины XVII в., на голове истукана Велеса, которого сокрушил святой, высится треугольный колпак²⁹¹.

2.7. *«Дивие народы» и монстры.* В древнерусской иконографии хохол появлялся у множества персонажей, связанных с миром зла. Прежде всего, это относится к демоническим существам, близким к сатане. На миниатюрах лицевых Апокалипсисов вздыбленной прической могли наделяться Ажепророк, Антихрист и Смерть²⁹². В некоторых Апокалипсисах XVII в. хохолки нарисованы даже у жаб, которые выходят из уст Антихриста, Ажепророка и сатаны (Откр. 16:13)²⁹³.

В отдельных случаях живописцы демонизировали те или иные персонификации стихий, сил природы. Так, в Елисаветградском евангелии XVI в. мы видим маленькую обнаженную фигурку с торчащими вверх волосами: она сидит на берегу озера и затыкает себе рот рукой. Необычный персонаж — не что иное, как персонификация ветра, который раскачивал лодку апостолов, а затем был усмирен Христом²⁹⁴ (Мф. 8:23–27).

Однако, как это происходило и в западной иконографии, вздыбленные волосы на голове фигуры-персонификации не всегда жестко привязывали ее к демоническому миру и скорее подчеркивали лишь инаковость, нечеловеческую сущность персонажа. На иконе Страшного суда XV — начала XVI в. хохол венчает голову Земли, отдающей мертвецов²⁹⁵. В Апокалипсисе последней четверти XVII в. вздыблены волосы у персонификации Моря²⁹⁶. Наконец, безусловно положительный персонаж с хохлом изображен в клейме вологодской иконы 1565–1566 гг.: он держит дерево и стоит у входа в пещеру, напротив другой, сидящей фигуры, с прямоугольным коробом в руке. Это композиция «Собор Богоматери». Женщина с коробом символизирует Пустыню, дарующую ясли для Младенца, а фигура со вздыбленной прической — персонификация Земли, дарующей пещеру²⁹⁷.

Еще один персонаж, который в Средние века периодически изображался с пламенеющими волосами и мог в некоторых контекстах причисляться к армии дьявола, — это кентавр. Унаследованный от Античности гибрид человека и коня²⁹⁸ часто ассоциировался с похотью. К миру тьмы, вероятно, принадлежали изображения кентавра, стреляющего в оленя — символ Христа, или в человека²⁹⁹. Наконец, существовали и очевидно демонические образы: гибриды кентавра и сатаны. Ярчайший пример — миниатюра французской рукописи середины XV в. В центре преисподней, которая очерчена зубастой пастью Ада, посреди рогатых демонов и грешников, попирая копытами мужчину и женщину, стоит чудовищный полуконь-полудьявол. Его человеческий торс заканчивается синей головой демона с огромными рогами и острыми ушами, а в руках у монстра — длинный бесовской крюк³⁰⁰.

В отличие от таких демонических образов, кентавр с луком стал в Средние века устойчивым изображением зодиакального знака Стрельца и в этой роли вряд ли мог толковаться как изображение злого начала³⁰¹. Образы кентавра-стрельца часто наделялись пламенеющими волосами или хохлами-стрелами, как на календаре из английской Псалтири 1099 г.³⁰² или во французской астрономической и астрологической компиляции 1268–1274 гг.³⁰³. Такая прическа, вероятно, маркирует не столько демоническую природу, сколько необузданное, дикое, животное начало этих людей-гибридов. Однако в уже известном скульптурном календаре на центральном портале нартекса базилики Сен-Мадлен в Везле (XII в.) пламенеющая прическа на голове у стрельца-кентавра³⁰⁴ в точности повторяет вздыбленные волосы многочисленных бесов и персонификаций пороков (женской фигуры Сладострастия со странными закрученными локонами) на капителях³⁰⁵.

На Руси кентавры были известны благодаря византийским памятникам и тоже нередко отождествлялись с демонами. Интересный пример мы находим в Житии Павла Фивейского, где рассказано о встрече монаха с кентаврами и сати-

301 Стрелец не всегда изображался в виде кентавра. Часто он предстает как крылатая человеческая фигура, иногда с козлиными копытами. См. такого Стрельца в Астрономической компиляции последней четверти X в. из Северной Франции: London. BL. Ms. Harley 2506. Fol. 39v. Кентавры-Стрельцы в череде остальных знаков Зодиака украшали порталы многих романских и готических храмов, часто в паре со сценами хозяйственных работ ноября. См., например: Вагнер 1964. С. 111–113; Вагнер 1969. С. 272; Weir, Jerman 1999. P. 52–57; Wirth 2008. P. 292.

302 London. BL. Ms. Arundel 60. Fol. 7.

303 Oxford. Bodl. Lib. Ms. Laud Misc. 644. Fol. 9v.

304 Frizot 2002. P. 27. Такой же прической на этом портале наделены еще два персонажа: мужская фигура, олицетворяющая созвездие Весов, и одержимый (Frizot 2002. P. 27, 28). Не все романские кентавры имеют пламенеющие волосы. Например, на капители из аббатства Моза в Оверни (ок. 1080 г.), чье скульптурное убранство в основном состоит из тем, навеянных Античностью (атланты, человеческие лица в листве и т.д.), у кентавра на голове не хохол, а аккуратно уложенные «горшком» волосы. Небольшой хохол у соседней фигуры — нагого персонажа с крыльями и щитом в руках, в котором видят мужской вариант античной Виктории. Однако, как пишет Ж. Вирт, на капителях Моза античные персонажи не подвергаются христианизации и не демонизируются (Wirth 2008. P. 163–169. III. 49). Об интерпретации мирских (часто античных) тем в романском искусстве см.: Wirth 2008. P. 286–303.

305 Frizot 2002. P. 52–55. № 6, 15, 21, 31, 55, 56, 62. О календаре Везле см.: Frandon 1998.

306 Лённгрен III. С. 137–138.

307 См. иллюстрацию этого эпизода Жития Павла Фивейского в лицевом агиографическом сборнике XVII в.: РНБ. ОЛДП. Ф. 137. Л. 355об. Ср. с хохлатым кентавром в Книге Бытия XVI в.: РНБ. Кир-Бел. № 68/1145. Л. 385об. (верхней пагинации) или в «Александрии» XVII в.: БАН. П. I. Б. № 99. Л. 242 (фигуры подписаны «тигрисы»). Миниатюра с изображением хохлатого «кентавра» (без подписи) воспроизведена в книге О.В. Беловой (Белова 2000б. С. 289).

308 ГТГ. Инв. № 24823. См. также: Антонова, Мнева 2. № 1006.

309 Александрия 2005. С. 254 (Л. 125об.); ГИМ. Муз. № 139. Л. 29об. Ср. с лубочной гравюрой второй четверти XIX в. с изображением «дивих» людей, открытых Александром Македонским: ГРМ. Гр. лубок 2927 (Опубл.: Sytova 1984. № 104).

Илл. 35.
Кентавр с «демоническим»
хохлом.
Фрагмент иконы
«Хвалите Господа с небес».
Ярославль,
вторая четверть XVII в.
(ЯГИАХМЗ.
Инв. № ЯМЗ 40962 ИК 158)



рами. Мифологические персонажи свидетельствуют о силе Христовой и просят помолиться о них, однако старец, услышав, что «стадам» этих существ не осталось места на земле, радуется о «погибели сатанине»³⁰⁶. И на иконах, и в книжной миниатюре³⁰⁷ кентавры часто изображались с характерными «бесовскими» хохлами. (Илл. 35). Так, на иконе «Хвалите Господа с Небес» второй половины XVII в. с помощью этого малозаметного символа кентавры оказались приближены к демоническому миру и отделены от множества других зверей и чудесных тварей³⁰⁸.

Наконец, вздыбленные волосы — примета «дивих» людей, живущих, по различным преданиям, на окраинах ойкумены. В популярном на Руси сочинении о подвигах Александра Македонского (т.н. «Сербской Александрии») рассказывается о встрече его войска с исполинскими косматыми женщинами, чьи глаза светились как звезды. На миниатюрах XVII в. художники изображали этих страшных дев не с распущенными, а со вздыбленными, как у бесов, волосами, подчеркивая их демоническую природу³⁰⁹.

3. Иконография, книжность и народная культура

3.1. *Изображения и тексты: «кочующие» образы.* Мотив вздыбленных волос — это иконографический прием, который невозможно свести к влиянию конкретных текстов. Скорее наоборот: история этого знака позволяет увидеть автономию визуального языка, понять его собственную логику трансформаций. Тем не менее, этот мотив имеет отдельные параллели в книжности. В одних случаях тексты служат источником образов для иконографии, в других — сами ориентируются на визуальную традицию. Особенно интересен для нас второй вариант, который свидетельствует о широком распространении иконографического мотива в культуре.

В известных на Руси апокрифах вздыбленные («острые») волосы упоминаются как одна из примет Антихриста, «сосуда дьявола». Так, Интерполированная редакция «Откровения Мефодия Патарского о последних временах», опираясь на апокрифическое «Откровение» Псевдо-Иоанна, рассказывает, что в первый год

310 Тихонравов 1863 II. С. 264; Истрин 1897. С. 129; Мильков 1999. С. 684. Подробнее об этом мотиве см.: глава III, раздел 2.2.

311 См. пример, когда книжники, ориентируясь на иконописный образ, стали говорить не о семи, а о двух львах во рву, куда был сброшен Даниил: Кирпичников 1894. С. 222.

312 Эта связь между иконописными образами и визионерскими откровениями хорошо прослеживается не только на Руси, но и в Византии или на средневековом Западе. Рассказы о чудесных видениях привлекались как аргументы в пользу почитания икон и конкретных (новых) иконографических образов. Вместе с тем устоявшаяся иконографическая традиция служила эталоном, который помогал выстроить сами рассказы о видениях на понятном и ортодоксально верном языке (Кирпичников 1895. С. 223; Barbu 1996. P. 77; Schmitt 1994b. P. 419–459; Schmitt 1996. P. 7–9, 17, 25–31; Vauchez 1999. P. 79–91). Многие иконописные сюжеты и мотивы восходят к видениям библейских пророков или христианских святых. Так, видение Андрея Юродивого в константинопольской церкви Богородицы во Влахернах лежит в основе византийской и древнерусской иконографии Покрова (Бельтинг 2002. С. 400, 566). На Руси с видений начинаются многие сказания о чудотворных иконах (Рыжова 2005. С. 160). Визионеры регулярно ссылаются на известные иконописные сюжеты, чтобы идентифицировать и описать увиденное: «И видехъ умныма очима чудное видение: Господа Бога ветхи денми, яко же описують иконописцы...»; «яко в деисусе описуються», «образ Пречистыя Богородицы, подобие Смоленския», «яко же описують» (Житие Елеазара Анзерского: ПЛДР 1989. С. 302, 303). См. также автобиографическую повесть Мартирия Зеленецкого (XVI в.): БЛДР 13. С. 684, 686; «Повесть и бесноватой жене Соломони» (XVII в.): Власов 2010. С. 311, 334.

313 Иов 1707. Л. 1–6. Подробнее об этом см. в разделе 2.2 главы III.

314 РНБ. Соф. 1470. Л. 111; Опубл.: Жития Павла Обнорского и Сергия Нуромского 2005.

315 БЛДР 6. С. 300. Первое в древнерусской книжности упоминание о бесе, явившемся в образе поляка (ляха), восходит к видению Матфея Прозорливого, сохранившемуся в Киево-Печерском патерике (Ольшевская, Травников 1999. С. 76) и в Повести временных лет (ПСРА 1. Стб. 190).

316 Ольшевская, Травников 1999. С. 99.

317 Житие Сергия Радонежского 1853. Л. 72об., 73об. Любопытно, что на 10 ближайших миниатюрах, иллюстрирующих борьбу Сергия с бесами, последние изображены в виде бескрылых хохлатых фигур (крылья вновь появляются позднее, на изображениях более мелких фигурок-зидолонов). См.: Там же. Л. 71об.–99об., и далее.

правления «сын дьявола» будет подобен человеку, на второй год его волосы и борода заострятся, а на третий год он станет подобен зверю³¹⁰. Распространенная иконография сатаны (стреловидные волосы, борода, когти) выстроена близко к этому словесному «портрету». Любопытно, что сами иконографические образы дьявола возникали на Руси примерно в том порядке, какой описан в «Откровении»: от антропоморфного Ада/Гадеса с бородой и длинными волосами к зооморфному монстру со вздыбленной прической, звериными когтями и лапами.

Создатели многих произведений прямо ориентировались на известные иконографические типы, по-разному привлекая их в свои описания³¹¹. Если лицевые и толковые Подлинники традиционно указывали иконописцу, как писать образ того или иного святого, то создатели житий, в свою очередь, утверждали, что святой явился человеку именно в том облике, в котором он пишется на определенной иконе³¹². Этот процесс напрямую затронул и рассказы о демонах в нарративных источниках. Так, в 1707 г. новгородский митрополит Иов не только упоминал «востристую голову» Антихриста, но и обыгрывал иконографический образ Зверя, говоря о пятнах на теле погибельного сына³¹³. Задолго до этого на страницы древнерусских сочинений проник и бес с острым хохлом или треугольной шапкой.

В одном из чудес, входящих в Житие Сергия Обнорского, Нуромского и Вологодского (XVI в.), рассказано о том, как некий человек по имени Савва был атакован множеством бесов. Автор выделяет только одну черту их облика: бесы «остры верхи имущи»³¹⁴. Имелись ли в виду хохлы или шапки, очевидно, что «остроголовые» демоны появились в тексте благодаря хорошему знакомству книжника с иконографической традицией. В других памятниках речь идет именно о треугольном головном уборе. Так, Сергию Радонежскому нечистые духи явились «во одежах и въ шапках литовьских *отстровръхых*»³¹⁵ (sic). В Волоколамском патерике рассказано, что старец Евфимий увидел «мурина»-беса, «имуща на главе клобокъ остръ зело, самъ же клокать, отъ различныхъ цветовъ ключье имый, и въ рукахъ крюкъ железень имый»³¹⁶. Практически все детали бесовского «портрета» — треугольная шапка, «клоки» и бесовской крюк, скорее всего, заимствованы из современной автору иконографии.

Если многие знаковые элементы появлялись в агиографии под влиянием визуальной традиции (изображение → текст), то иллюстрирование самих житий дает возможность проследить, как проходил «обратный перевод». Заимствованный символ возвращался из текстового в визуальный ряд. Чаще всего результат оказывался не точной копией, калькой исходного образа, а его новым переосмыслением. Это хорошо видно на примере иллюминированных рукописей Жития Сергия Радонежского. Миниатюры известного манускрипта XVI в. из собрания РГБ представляют бесов в разноцветных одеждах и высоких, но закругленных шапках. Создатель миниатюр заменил символ, использованный автором жития: на обоих изображениях маркером демонов оказались не островерхие шапки, а серые крылья³¹⁷. В рукописи XVII–XVIII в. из собрания БАН мы видим другую картину. Там бесы представлены в виде людей со светлыми крыльями — этот элемент не упомянут в Житии и указывает на нематериальную природу «гостей». Однако он не относится к сугубо

бесовским признакам и может означать ангела (так, ангел, обучавший отрока Варфоломея, изображен в рукописи в виде монаха с белыми крыльями и нимбом³¹⁸). На демоническую природу крылатых «людей» указывают высокие шапки (островерхие и закругленные), описанные в тексте³¹⁹. (Цв. илл. V).

В некоторых случаях образ хохлатого беса использовался в качестве осуждения/инвективы и порождал своеобразную игру смыслов. Так, в Житии митрополита Филиппа опричники предстали святому, «на главахъ своихъ имуще шлыки высоки»³²⁰.

318 БАН. П. I. А. № 38. Л. 54.

319 Там же. Л. 94об.

320 БЛДР 13. С. 726.

321 Державина 1951. С. 142, 162, 164, 166.

322 Подробнее о восприятии иностранцев авторами Смутного времени см.: Флоря 2002б; Флоря 2003; Антонов 2009. С. 109–112.

323 Бусева-Давыдова 1998. С. 279; Бусева-Давыдова 2008. С. 74 (о восприятии внешнего вида иностранцев на Руси: С. 69–88).

324 Просветитель 1896. С. 41–42. См. об этом также: Рязановский 1915. С. 56.

325 Езда задом наперед была широко известной в Средневековье формой уничижения и символом предательства, обмана и в целом зла. В 998 г. папа Григорий VII приказал посадить задом наперед на осла уже ослепленного и изувеченного антипапу Иоанна XVI. Итальянский декрет 1131 г. постановил, что всякий кто, подобно Иуде, Каиафе и Пилату, злоупотребит доверием и предаст, должен быть с позором посажен на осла лицом назад и ехать, взяв в руки его хвост (Mellinkoff 1973. P. 154–155, 166–174). Именно в такой позе показана, например, Смерть, сидящая на бледном коне, в Апокалипсисе из Южной Германии первой половины XII в. (Oxford. Bodl. Lib. Ms. Bodl. 352. Fol. 6v. См.: Jordan 1980. P. 41–42). Таким же образом перемешаются демоны в одном из рассказов, вошедших в «Диалог о чудесах» Цезария Гейстербахского (Гуревич 2007. С. 352). По сообщению ряда источников, Иван Грозный заставил ехать задом наперед опальных церковных иерархов — митрополита Филиппа Колычева, а затем новгородского архиепископа Пимена (Булычев 2005. С. 65–67). О принудительном переодевании и езде задом наперед как принадлежности к демоническому антимиру см.: Успенский 1994. С. 325.

326 На Западе высокие колпаки также использовали в церемонии аутодафе. В Испании на остроконечных головных уборах осужденных были изображены языки огня — это символизировало немедленную кару еретиков. Аналогичную семантику имели языки огня, изображавшиеся на головах бесов. (О символике аутодафе см., например: Flynn 1991. P. 286, 287). Митрополит Геннадий, как известно, был вдохновлен примером испанского короля, в земле которого активно действовала Инквизиция. Тем не менее, мы не имеем свидетельств о том, что колпаки, использованные для осуждения новгородских еретиков, были калькой колпаков, применявшихся в Европе. Возможно, Геннадий и другие устроители ритуала видели западные изображения этой процедуры или слышали рассказы очевидцев. Однако они, безусловно, знали также распространенные иконографические образы «остроголовых» бесов и грешников, учитывали эту аналогию и рассчитывали на то, что именно ее легко «считают» зрители. О том, что ситуация развивалась таким, вполне предсказуемым образом — острые колпаки были прямо уподоблены бесовскому головному убору, — свидетельствует описание Иосифа Волоцкого.

327 Что не исключает и другие источники представления, восходящие к славянской мифологии. О влиянии древнерусской иконографии на народную культуру: Кирпичников 1895. С. 224–229.

Элемент осуждения выражен здесь неявно (возможно, обыгрывались какие-то реальные головные уборы), но благодаря отсылке к общеизвестному образу он мог легко считываться. Во «Временнике» Ивана Тимофеева (начало XVII в.), поляки четыре раза называются «хохлы имущими на главах» и «главохохлеными»³²¹. Двузначность эпитета очевидна: он демонстрировал разоблачающее тождество между внешним видом поляков (прическа в виде пучка волос, который в XVII в. называли «хохлом») и обликом демонов. Соотнесение врагов-иноверцев с «бесовским воинством» было распространено в памятниках Смуты³²², однако этот пример — один из самых любопытных. Впрочем, отождествление европейской моды с «бесовским образом» встречается не только в книжности, но и в языковом обиходе XVI–XVII вв. Словом «шиш» обозначали бесов (см. ниже), но то же слово использовали и в качестве ругательства, применимого к иностранцам³²³.

Самый интересный для нас прецедент имел место еще раньше — в конце XV в. Именно тогда демонический маркер был не просто упомянут в тексте, но, насколько можно судить, использован в рамках публичного действия, устроенного в Новгороде. Мы знаем об этом из описания Иосифа Волоцкого. По словам игумена, еретикам-жидовствующим, осужденным на Московском соборе 1490 г., надели на головы «шлемы берестовы *остры, яко бесовския*», усадив на лошадей задом наперед и заставив смотреть на Запад — в сторону, где, по известным представлениям, находится ад. На шлемах, которые затем предали огню, было написано: «Се есть сатанино воинство»³²⁴. Для осуждения еретиков, таким образом, была использована знаковая система иконописи (острые «бесовские» колпаки) и известный способ публичного унижения — езда на коне задом наперед, также соотносимая с демоническим «антимиром»³²⁵. Это пример сознательного обыгрывания визуального образа, перенесения иконографической семантики в реальность (во всяком случае, именно так представил события автор «Просветителя») ³²⁶. Игумен уподобил островерхие головные уборы демоническим шлемам («яко бесовския») насколько не сомневаясь, что облик бесов включает этот важный атрибут.

3.2. *Средневековая демонология и фольклор Нового времени.* Если в древнерусской книжности образ беса с «острой» головой или шапкой был позаимствован из церковной иконографии, то говоря о народной культуре, нужно обратить внимание и на широко распространившиеся здесь синкретические амулеты и металлические образки. Демоны с торчащими волосами фигурировали на этих оберегах с первых веков принятия христианства на Руси. Под таким разносторонним влиянием образ хохлатых «дьяволов» прочно вошел в арсенал народной культуры³²⁷. В Новое и Новейшее время собиратели зафиксировали представление о хохлатости и «остроголовости» нечистых духов в самых разных областях.

На русском Севере и в Сибири распространено поверье о святочных духах шуликунах, которые раз в году выходят из воды, часто преследуют детей и вновь возвращаются в болота и реки. Обличье этих персонажей описывают по-разному, однако, как отмечала Л.Н. Виноградова, их «самая яркая и устойчивая черта — остроголовость или остроконечность головы». Более того, некоторые записи фиксируют

еще несколько черт, характерных для средневековой изобразительной традиции и, вероятно, заимствованных оттуда: шуликуны малы ростом, «страшны, острого-

328 Виноградова 2000б. С. 213–214.

329 См. выше пример из Волоколамского патерика (Ольшевская, Травников 1999. С. 99).

330 Федотов 1991. С. 59.

331 Толстой 1995. С. 261–264; Виноградова 1997. С. 60. Представление о птичьих ногах демонов распространено в народной культуре. См. об этом: Белова, Петрухин 2008. С. 225–231.

332 В средневековых источниках и, впоследствии, в народной культуре фиксируется также представление об отсутствии у дьявола спины (благодаря чему оказываются видны внутренности): Виноградова 1997. С. 61; Никитина 2008. С. 344 (сноска 3).

333 Славянские древности 1. С. 165; Белова 1997. С. 9. Ср. также: Новичкова 1995. С. 619.

334 Даль 4. С. 636–637.

335 Там же. С. 636.

336 Существовало представление, что демоны любят русское наименование «черт», но не выносят церковнославянского «бес». Это связано с противопоставлением церковнославянского/русского языков как истинного, данного Богом/неистинного, испорченного дьяволом (Успенский 1989).

337 См. в «Повести Никодима Типикариса о некоем иноке» (1640–1650-е гг.): «...и внезапно спрете нас видь некий бесовескъ, женска обличия имуще, простовласы и без пояса <...> И мне мнится, яко се есть зовома я Кикимора, иже бысть на Москве не в давних временех» (Пигин 2003. С. 138; БДР 15. С. 64). Кикимора упомянута в деле о колдовстве 1635 г. (Журавель 1996. С. 16–17).

338 А также характерный атрибут женщин, занимавшихся магией. См. об этом: Виноградова 2000а. С. 37. Ср.: Белова 2000а. С. 355; Райан 2006. С. 143.

339 Во многих культурах распущенные волосы, с их явными сексуальными коннотациями, являются атрибутами различных демонических существ женского пола (Barb 1966. P. 1, 7, 9–10). Один из самых ярких примеров — демоница, убивающая женщин и детей, которая в разных традициях и текстах известна под именем Обизут, Гилу, Истеры и т.д. Именно она, судя по всему, изображалась на византийских и древнерусских амулетах-змеевиках как личина или полуфигура с расходящимися от нее в стороны змеями (эта иконография связана с Горгоной). В различных преданиях и охранительных молитвах это существо описывается как женщина или демон с волосами до земли, телом, которое скрывает тьма, с огненным взором и т.д. (Соколов 1889; Соколов 1895; Barb 1966; Greenfield 1988; Николаева, Чернецов 1991; Барабанов 2000; Spier 1993; Hartnup 2004. P. 83–172). На синкретических амулетах средиземноморского региона часто встречается изображение т.н. «святого всадника» (чаще всего — Соломона или св. Сисиния), который поражает фигуру демоницы с длинными волосами (Pançaroglu 2004. P. 152–153). Представление о распущенных волосах как символе нечистоты и распущенности характерно в Средние века и для церковной иконографии. Например, на росписях кремлевской Золотой палаты, выполненных после пожара 1547 г., аллегория Чистоты изображена как «жена стоящая, власы главные косами сошлись о персах вместе и раздвоились, долги до полуколена», а Нечистота — как «жена простовласа» (Забелин 1895. С. 162–163).

340 Зализняк 2004. С. 694. О волосах трясовиц: Николаева, Чернецов 1991. С. 43; Агапкина, Левкиевская, Топорков 2003. С. 296–297; Агапкина 2010. С. 705, 713–724. В «Великом Зерцале» приводится история о юноше, который, наслушавшись проповедей о победе св. Иулиании над бесом, убил встреченную им глухонемую девушку с распущенными волосами, приняв ее за дьявола (Державина 1965. С. 233–234). См. эту сцену в Синодике XVIII в.: БАН. 25.2.14. Л. 300б.

ловы, *изо рта огонь, в руках каленый крюк*, им загибают детей, кто в это время на улице»³²⁸. Крюк — один из самых распространенных атрибутов бесов в иконографии. Он часто изображался в руках у мелких хохлатых фигурок-эйдолонов. Упоминания о бесовском крюке встречаются в книжности³²⁹ и в народной культуре, например, в духовных стихах: «Ссылал Господь трех пекельников, // Старших и больших, с железным крючьем»³³⁰. Огонь изо рта в свою очередь напоминает поздние изображения бесов с длинными огненно-красными языками. Фигурка «востроголового» шуликуна с крюком очень похожа на беса древнерусских икон или лицевых рукописей XVII–XVIII вв., широко распространенных на старообрядческом Севере.

Не менее интересная картина обнаруживается в полесской традиции. Облик черта, каким его представляют многие местные жители, предельно близок к позднесредневековой иконографии демонов: «остроголовый человек с хвостом и скотскими или птичьими ногами»³³¹. Именно такие ноги, а также хвост и высокий хохол традиционно изображались у бесов в XVI–XVIII вв.

Описывая нечистых духов, информанты, опрошенные исследователями в XIX–XX вв., нередко указывали, что у черта «чуб на голове» либо «шапка с чубом»³³². Примечательно, что среднерусские диалектные наименования черта *шиши* и *шишко* обозначают демона именно по этому признаку: нечистый дух, у которого волосы торчат вверх «шишом»³³³. Владимир Даль в своем «Словаре живого великорусского языка» привел целый «куст» лексических оборотов и описаний, связанных с хохлатыми бесами: «*Шиши*, или *шишига*, *шишиган*, нечистый, сатана, бес; злой кикимора или домовый, нечистая сила, которого обычно поселяют в овине; овиный домовый. *Шишига свадьбу играет*, чортова свадьба, вихрем пыль по дороге подняло столбом. *Шишига его смутил*. *Шиши его знают!* черти. *Хмельные шиши*, опойная горячка, когда грезятся чертенята»; «*Шишка* и *шишко* м. *твер. пск.* шиш, шишига, бес, черт»³³⁴. По тому же принципу построено имя женского демонического персонажа *шишимора* (кикимора)³³⁵. Все это — эфемизмы, заменяющие слова черт или бес³³⁶. Благодаря им опасное существо называется не «истинным» именем, а указанием на характерную черту внешнего облика (равно как *мурин*, *эфиоп*, *синец* и т.п.).

Если в народной культуре Нового времени острый хохол различных злых духов — явный реликт христианской иконографии, то представление о распущенных волосах трясовиц, русалок или кикимор³³⁷ имеет иное происхождение. Длинные, распущенные волосы — универсальный признак женских духов в славянской мифологии³³⁸ и мифологии многих других народов³³⁹. Если вздыбленная прическа — атрибут демона и маркер демонического, то неприбранные волосы женских персонажей символизируют дикость, хтоничность, магическую силу, связь с природой, чуждость цивилизации. Уже средневековые источники фиксируют представление о том, что трясовицы — женские демоны лихорадки, которых иногда называли дочерьми царя Ирода, — «простовласы» (как это сказано в тексте т.н. «Сисиниевой молитвы», сохранившейся на новгородской берестяной грамоте № 930 рубежа XIV–XV вв.)³⁴⁰. Известно древнерусское изображение

341 На новгородской костяной пластинке середины XII (либо XIII) в. представлена фигура с длинными волосами, пьющая из рога. Г.Н. Бочаров считал ее русалкой, однако мифологическое существо с таким именем в Древней Руси не известно. Возможно, здесь изображены сириньи или другие персонажи античной мифологии, пришедшие из Византии или Европы (Бочаров 1969. С. 101. Рис. 89; Колчин, Янин, Ямщиков 1985. Илл. 162). См. об этом: Бусева-Давыдова 2008. С. 206–207. Ср. с изображением «русалки» — женщины с рыбьим (или змеиным) хвостом — на дверях входного портала церкви Троицы в Никитниках XVII в. (Бусева-Давыдова 2008. Илл. С. 207). На средневековом Западе сириньи с рыбьим хвостом тоже часто изображались с развевающимися длинными волосами (London. BL. Ms. Harley 3244. Fol. 55). Еще один персонаж, которого здесь следует вспомнить, — «крокодил» («коркодил») с лубочных гравюр «Баба Яга едет с коркодилом драться...» первой половины XVIII в. Он предстает тут как зверь с лисьим или собачьим хвостом, человеческой головой, длинной, почти до земли, бородой и длинными волосами: Соколов 2000. С. 62–64, 105. Илл. 12–13.

342 НБУ. 1, 5486. Л. 170об.

343 Бусева-Давыдова 1998. С. 277–278; Бусева-Давыдова 2008. С. 72–73 (см. здесь изображение «Горгонии» — нагой женщины с распущенными волосами — из рукописи XVIII в.).

344 О древнерусской иконографии Смерти см.: Vilinbachova 2000. Подробнее о развитии и бытовании этого образа в русской визуальной традиции см. ниже.

345 См., к примеру, в лицевых Апокалипсисах: XVI в. (ГИМ. Барс. № 138. Л. 152) и XVII в. (ГИМ. Муз. № 335. Л. 64). В позднем списке Жития Василия Нового второй половины XVIII в. Смерть, пришедшая за Феодорой, изображена не как традиционный мертвец с косой, а как огромный звероподобный бес с топором: РГБ. Ф. 344. № 182. Л. 79об. (ср.: РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 65). На карпатских иконах Страшного суда XV–XVII вв., которые по своей структуре следовали северным русским моделям, Смерть чаще всего предстает в различных бесовских обликах (см. Экскурс).

346 БАН. П. I. А. № 62. Л. 251 (Репрод.: Корогодина 2006. Цв. илл. С. 288–189). См. также в Апокалипсисе конца XVII в.: ГИМ. Шук. № 23. Л. 32.

347 Бенчев 2005. С. 111, иллюстрация слева.

348 В количественном отношении хохлатые «враги» — малая, но символически значимая часть всех изображаемых грешников.

349 Впрочем, иконографическое использование нимба как знака святости, праведности или авторитета также допускало множество интересных и неоднозначных случаев (нимбы над головами русских царей, родителей святого, местнотимых праведников и т.п.) См. об этом: Юферева 2005, Юферева 2007. Нимбы могли отсутствовать у карающих ангелов (см. в разделе 1.4. главы II). О западной традиции функционирования нимбов см.: Frugoni 2010. P. 136–151.

350 Как было сказано выше, святой может изображаться без нимба в том случае, когда его фигура помещена рядом с Христом (см. в разделе 1.3 главы I). Наличие или отсутствие нимба подчеркивает здесь иерархию святости.

351 См., к примеру, многочисленные изображения татаро-монгол, которые нередко назывались в текстах слугами дьявола, но были лишены каких-либо демонических черт на миниатюрах (как на изображении бегущего татарского войска из Лаптевского тома Лицевого летописного свода: Подобедова 1965. Рис. 94). Татарские воины по своему облику и даже вооружению зачастую ничем не отличаются от русских. Это касается и других иноземных противников (Подобедова 1965. С. 228, 232). В XVII в. появляются примеры изображений татарских воинов с темными, как у «муринов», лицами. См. изображение битвы на Туговой горе (1257 г.) на иконе «Ярославские князя Василий и Константин с житием» второй половины XVII в. (Брюсова 1984. Цв. илл. 156). О восприятии монголо-татар на Руси см.: Рудаков 2009.

«простовласой» женщины (XIII в.), у которой виден змеиный хвост³⁴¹. Как объясняется в азбуковниках, у аспиды — крылатой змеи с женским лицом и птичьим носом — также имеются девичьи волосы³⁴². Женщину с распущенными волосами могли принять за «кикимору», а «девка-простовласка» фигурировала в заговорах как насылательница порчи³⁴³.

При всех иконографических пересечениях и близости функций, распущенные волосы мифологических персонажей и хохлы (либо пламенеющая прическа) христианских демонов не тождественны и в большинстве случаев функционируют на разных «этажах» древнерусской культуры. Тем не менее, в некоторых случаях близкие образы распущенных и вздыбленных волос переплетались друг с другом. Это можно увидеть на примере изображений Смерти. На многочисленных композициях XVI–XVII вв. Смерть обычно предстает как костлявый мертвец с лысой головой³⁴⁴. Иногда древнерусские мастера, стремясь показать ее демоническую природу, изображали Смерть с таким же хохлом, как у окружающих ее бесов³⁴⁵. Однако в других случаях — как на миниатюре «Смерть грешникам люта» из Синодика последней четверти XVII в. — мы видим ее с распущенными женскими волосами, напоминающими прическу трясовиц³⁴⁶. (См. илл. 45). В то же время сами трясовицы, традиционно предстающие в облике простоволосых женщин, могли наделяться пламенеющими «бесовскими» волосами. Так, на иконе первой половины XVII в. вздыбленные пряди на голове одной из «дочерей царя Ирода» живо напоминают прическу демона³⁴⁷.

* * *

В пестром ряду бесов, монстров и грешников древнерусской иконографии хохол (хохлатый шлем, островерхая шапка) служил основным маркером демонического. Архаическая идея о распущенных космах диких, хтонических персонажей пережила новое рождение в эпоху Средневековья. На ее основе возникла семиотическая система, которая много веков задавала правила конструирования негативных образов и в католическом, и в православном культурном ареале.

Эта система была достаточно гибкой: она функционировала на стыке очевидных смысловых параллелей (хохлатый демон — хохлатый грешник) и визуально близких образов (высокие шлемы воинов, шапки восточных народов). Как и принцип затирания лиц на миниатюрах, она действовала выборочно, маркируя зачастую не все подряд, но лишь некоторые образы, не во всех, а лишь в некоторых композициях³⁴⁸. С другой стороны, не каждый персонаж с распущенными волосами прямо соотносился с дьяволом. Система маркеров хохол-шлем-шапка была не столь универсальна, как, на обратном полюсе, функционирование нимба — знака святости³⁴⁹. За редчайшими исключениями, святые без нимба не изображались в древнерусском искусстве³⁵⁰, а грешники, ничем не напоминающие демонов, неотличимые от положительных героев, встречаются повсеместно³⁵¹. Наглядная демонизация являлась не безусловным правилом,

которое не терпит исключений, но наиболее устойчивой моделью для решения многих сюжетов.

Набор визуальных символов, связанных с прической или головным убором, «кочевал» между разными уровнями культуры, обогащаясь новыми элементами и создавая новые параллели между персонажами. Тем не менее, «образ врага» в русской иконографии гораздо менее разработан и устрашающ, чем в искусстве средневековой Европы. Здесь практически нет ни утрированно безобразных, перекошенных лиц грешников, ни уродливых гримас, ни искривленных, подчеркнуто дисгармоничных тел, которые встречаются, к примеру, в западных циклах Страстей. В отличие от самих бесов и различных апокалиптических монстров (Смерти, Ада, пружей и др.), которые в XVI–XVIII вв. часто поражают уродством, демоническая натура большинства грешников передается с помощью одного или нескольких маркеров и не требует деформировать все их обличье. Тем важнее роль, которую играл хохол в древнерусской иконографии, сравнительно не богатой «знаками демонизации». Грешники со вздыбленными волосами так же ярко демонстрируют власть греха, низводящего человека в преисподнюю, как, на противоположном полюсе, крылатые монахи являют силу добродетели, возводящей праведников на Небеса³⁵².

Как это часто бывает, средневековая традиция имеет любопытную параллель с современностью. В русской иконописи второй половины XX — начала XXI в. было создано не так много новых иконографических типов, однако в одной из таких композиций можно заметить фигуры «остроголовых» воинов-грешников. Речь идет об иконах «Новомученики и исповедники российские», где изображены красноармейцы, расстреливающие православных клириков и мирян. Островерхие буденовки, введенные в 1918 г. и призванные имитировать древнерусские шлемы, неожиданным образом вписали солдат из расстрельной команды в средневековый визуальный контекст. Образы революционеров сблизилась с фигурами мучителей и римлян, распинавших Христа. Эта иконография невольно стала завершающим звеном в многовековой традиции, предписывавшей наделять грешников хохлом или островерхой шапкой.

352 Об этом мотиве в композициях Страшного суда см.: Нерсисян 1998; Himka 2009. P. 60–62.

ГЛАВА III

DANSE MACABRE ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Вдруг все лицо его переменялось: нос вырос и наклонился на сторону, вместо карих, запрыгали зеленые очи, губы засинели, подбородок задрожал и заострился, как копьё, изо рта выбежал клык, из-за головы поднялся горб...

Н.В. Гоголь. Страшная месьть

1 См., например, классическую монографию М. Мейса об искусстве во Флоренции и Сиене после «Черной смерти»: Meiss 1951. См. также: Бульст 2000. Литература об искусстве макабра практически неисчерпаема. Приведем лишь несколько работ: Хейзинга 2002. С. 165–179; Арьес 1992. С. 127–128; Нессельштраус 1993. С. 141–148; Делюмо 2003. С. 45–147; Реутин 2003. С. 360–364; Tenenti 1952; Vovelle 1983. P. 100–125; Corvisier 1998.

1. ДЕМОНЫ-МОНСТРЫ

1.1. *«Демонологический всплеск» и эсхатология.* Черный цвет, хохол на голове, небольшие крылья — таков типичный «костюм» демонов в древнерусском искусстве. По сравнению со средневековой западной иконографией этот набор выглядит весьма скромным. Однако уже в XVI в. древнерусские мастера обращаются к причудливому демоническому bestiарию и принимают конструировать сложные гибридные образы. С этого времени начинается трансформация всего поля визуальной демонологии.

На самом практическом уровне круг сюжетов, где действуют демоны, становится намного шире. В XVI в. расцветает иконография Страшного суда и появляются первые лицевые Апокалипсисы. В XVII в. распространяются лицевые Синодики и многочисленные иллюминированные сборники с эсхатологической тематикой. О популярности этих рукописей свидетельствуют многие сотни дошедших до нас списков. На иконах и в церковной росписи как никогда заметными становятся сюжеты Второго Пришествия и конца времен. Однако количественной экспансией дело не ограничивается. Фигуры падших ангелов увеличиваются в размерах, усложняются и обрастают деталями, подчеркивающими их агрессивность. У них появляются новые атрибуты, часто заимствованные из западной традиции, — рога, птичьи или звериные лапы, дополнительные лица, зубастые пасти и т.д.

Если в древнерусской иконографии образы ада были редки, то искусство XVI–XVII вв. активно обращается к теме загробных мук и красочно живописует страдания грешников. Помимо сатаны и бесов, «героями» множества композиций становятся различные персонификации сил тьмы и персонажи Апокалипсиса: Смерть, Ад, Зверь-Антихрист, Змей-Сатана и Зверь-Лжепророк, народы-псоглавцы, саранча с человеческими лицами и хвостами скорпионов («прузи») и др. На исходе русского Средневековья образы демонических сил стремительно завоевывают пространство храмовых и книжных изображений.

Нельзя не задаться вопросом о причинах экспансии «адских» сюжетов в последние столетия русского Средневековья. Что заставляло мастеров, заказчиков и зрителей снова и снова обращаться к сценам, на которых фигурируют карающие или искушающие бесы, чудовища последних времен? Какие культурные трансформации привели к рождению монструозных форм из аскетического набора древнерусских образов?

Пытаясь объяснить визуальную экспансию демонического в русской культуре XVI–XVII вв., мы оказываемся примерно в той же ситуации, что исследователи, ищущие истоки западноевропейского макабра в искусстве XIV–XV вв.¹ Всегда ли распространение устрашающих форм и сюжетов напрямую связано с коллективными бедствиями и кризисами (эпидемия «Черной смерти» середины XIV в., Великая схизма католической Церкви, Смутное время в России и т.д.), или тут действуют более сложные механизмы? Очевидно, что «драматизация» древнерусской иконографии как-то встраивается в культурные трансформации XVI–XVII вв., и социальные катаклизмы позднего Средневековья играют тут не последнюю роль.

И все же эволюция визуальных образов — не прямой слепок изменений в умонастроении общества или отдельных его слоев. Средневековое искусство одновременно отражает религиозный климат эпохи и воздействует на него, формируя образ неви-

димого и очерчивая границы дозволенного. Создание новых типов или сюжетов изображений преследует конкретные цели: от утверждения истин веры до популяризации новых культов или распространения новых политико-богословских идей. Вокруг изображений бушуют конфликты интерпретаций, а зачастую и просто конфликты. В этом смысле визуальный язык перформативен, нацелен на практику. Эволюция иконографии в той же мере свидетельствует об изменениях религиозного климата, как и служит одной из сил, определяющих вектор его развития. Изображение «пляски смерти» на парижском кладбище Невинноубиенных (1425 г.) не только свидетельствует о мрачной религиозности парижан того времени, но и формирует их умонастроение, неустанно напоминая им о краткости земных дней и неизбежности конца. Это в полной мере относится и к многообразию демонических сюжетов позднего русского Средневековья.

История русской визуальной демонологии XVI–XVII вв. не будет понятна вне эсхатологического контекста. Эсхатология и демонология — вовсе не близнецы-братья,

2 См., например, обсуждение политических функций демонологии на материале Англии раннего Нового времени: Johnstone 2006.

3 Несмотря на глубину и историческую длительность христианизации, представления о «самостоятельных» агентах зла, насылаемых в результате колдовских практик, устойчиво функционирует в народной среде (см. в этой связи недавно вышедшее исследование О.Б. Христофоровой о колдовстве в современной России: Христофорова 2010). Недуги, полученные в результате магической порчи, часто осмысляются как результат действия беса, однако это происходит не во всех случаях. Иногда материал заставляет предположить, что такая интерпретация — лишь следствие рефлексии, которая не слишком характерна для самого информанта и отчасти навязана ему вопросами собирателя-исследователя.

4 Нарастанию эсхатологических ожиданий на Руси конца XV, XVI и XVII вв. посвящено множество исследований. Не приводя длинный перечень работ, упомянем лишь характерные названия двух книг (вторая из которых, как ни парадоксально, не рассматривает древнерусскую эсхатологию): «Под знаком конца времен: Очерки русской религиозности конца XIV — начала XVI вв.» (Алексеев 2002) и «Повседневная жизнь средневековой Руси накануне конца света» (Борисов 2004).

5 О глубине социального проникновения эсхатологических ожиданий накануне 7000 г. судить достаточно сложно.

6 Разные версии о времени появления первых литературных Синодиков на Руси см.: Петухов 1895; Дергачева 2004. С. 146–172; Алексеев 2002. С. 131–164. Ср.: Steindorff 1994.

7 В соответствии с утвердившимся в XVI в. представлением, государь принимает на себя особую ответственность перед Богом за души вверенных ему людей: «не токмо бо о себе ответ даси ко Господу, но еже и инии зло творят, ты слово отдаси Богу, волю дав им» (Послания Иосифа Волоцкого 1959. С. 184. Ср.: Переписка 1981. С. 39). Бытование этих идей в культуре XVI в. привлекало в последние годы внимание многих историков. А.А. Юрганов предполагал, что решающим фактором для массовых казней 1560-х – начала 1570-х гг. послужили эсхатологические представления Грозного (Юрганов 1998. С. 356–404). Б.Н. Флоря подчеркивал, что именно в силу подобных представлений Иван IV отказывал убитым по его повелению людям в предсмертном покаянии, погребении и церковном поминании – выступавшие против воли православного государя и казненные им осуждались на вечные муки (Флоря 2002а. С. 194, 192, 223). Определенные сомнения в праведности своих поступков возникли у царя в конце жизни, когда по монастырям были разосланы Синодики убитых (см. о них: Веселовский 1940. С. 246). Наиболее полное исследование семантики опричных казней предпринял А.А. Булычев (Булычев 2005). Он же предложил новую гипотезу о мотивах репрессий и последовавшего в 1583 г. поминовения убитых.

они лишь частично накладываются друг на друга. Демонология намного шире и устойчивей апокалиптики. Она не привязана к календарным расчетам и к политической конъюнктуре (хотя любой социальный конфликт, осмысляемый в эсхатологических терминах, неизбежно превращает демонологические образы в полемическое орудие)². Демонология укоренена в повседневности, в осмыслении любого морального выбора, болезни и смерти. Она переплетается с магическими практиками воздействия на природу и человека (хотя колдовство в народной культуре часто не предполагает контакта с бесами, а если там возникают некие духи, это далеко не всегда канонические падшие ангелы)³. В свою очередь, ключевая для картины последних времен фигура Антихриста находится на периферии «повседневной» демонологии. Говоря об эсхатологии, мы не претендуем на то, чтобы свести экспансию демонических образов к усилению страха перед концом времен и грядущим Судом. Это было бы упрощением. Однако трансформации в иконографии XVI–XVII вв. по времени совпадают с периодом эсхатологического напряжения, и это совпадение едва ли случайно.

Вторая половина XVI и весь XVII в. — время частых и притом все более острых и длительных всплесков эсхатологических ожиданий⁴. Истоки этого процесса восходят к концу XV в. — к 1492 г., который завершил седьмую тысячу лет от сотворения мира по счету, принятому на Руси. Для многих этот рубеж представлялся безусловным концом мировой истории: расчеты Пасхалии заканчивались 7000 г., после которого должно было наступить Второе Пришествие⁵.

Именно к концу XV в. радикально перестраивается иконография Страшного суда: вместо огненной реки на ней появляется змей мытарств, обвитый кольцами и окруженный бесами. Это первый шаг к усложнению всей композиции, которая в XVI в. быстро обрастает демоническими образами. К концу XV в. трудами Иосифа Волоцкого на Руси распространяется новая практика поминовения усопших и особый связанный с ней тип текстов — литературные Синодики: новая редакция поминальных списков, снабженная поучениями о памятовании смерти, спасении души, загробной участи праведников и грешников⁶. Исследователи уже не раз связывали эти новации с эсхатологическими ожиданиями конца столетия.

Середина XVI в. знаменуется менее очевидным, но более длительным нарастанием апокалиптических настроений. Они не сводятся лишь к ожиданию грядущего Страшного суда, но определяют восприятие политической и социальной реальности через призму эсхатологических пророчеств. В середине XVI в. в Московской Руси многие нововведения и институты, разрушавшие привычный общественный уклад, так или иначе выводят на эсхатологию. Речь, прежде всего, идет об опричнине и сменившем ее в середине 1570-х гг. «государевом дворе» Ивана Грозного. Устроения Ивана IV были не просто рядовыми институциями для передела системы власти и собственности или плодом патологической кровожадности «тирана Васильевича». Это сложные явления, которые трудно понять вне политической теологии и апокалиптических представлений эпохи. Символика казней, которые на протяжении многих лет проводил Грозный, недвусмысленно указывает на то, что царь считал казнимых отступниками, обреченными на адские муки, а свою миссию усматривал в очищении данного ему Богом государства от греха и скверны⁷.

О сложном, отнюдь не «прагматическом» восприятии казней свидетельствует и Синодик опальных, составленный после драматичной гибели наследника, Ивана Ивановича. Как подчеркивает А.И. Филюшкин, мессианские концепции власти, которые расцвели на Руси в XVI в., были тесно связаны с эсхатологическими ожиданиями, причем «...именно в 1560-е гг. в Российском царстве происходило очень мощное развитие какого-то нам не до конца ясного духовного процесса», приведшего к возникновению опричнины⁸.

После того как страшные массовые казни и провалившаяся Ливонская кампания ушли в прошлое, период стабильности продлился недолго. Конец XVI в. принес новое потрясение — со смертью бездетного Федора Ивановича «Богоизбранная династия» Калитичей оказалась прервана. Кризис поразил всю систему и идеологию власти, выработанную в предыдущее столетие. Избрание Бориса Годунова в 1598 г. стало началом драматических событий Смуты — эпохи междуцарствия, глубинного общественного и культурного брожения⁹.

С этого времени и до конца XVII в. эсхатологическое напряжение стало одним из структурных элементов русской культуры, во многом войдя в ее «обиход». Как пишет А.А. Панченко, именно в XVII в. Россия впервые столкнулась с «религиозным сектантством, массовыми социально-утопическими и эсхатологическими движениями, политическим и религиозным самозванством. Предшествующие поколения русских, в отличие от обитателей Западной Европы, ничего подобного не знали. Отечественные „ереси“ XIV и XV вв. — „стригольников“ и „жидовствующих“ — не сравнимы ни с современными им европейскими религиозными движениями, ни с русским сектантством XVIII–XIX вв.»¹⁰. Именно в «бунташный век», помимо традиционных апокалиптических ожиданий, которые, по словам А.А. Панченко, сами по себе не ведут к кардинальной перестройке всего жизненного уклада человека, возникают эсхатологические движения, чьи участники не просто верят в близкий конец света, но и порывают с привычной

8 Филюшкин 2006. С. 104–105. Ср.: Филюшкин 2007. С. 270–272. Интересно, что в одно время с опричниной эсхатологический компонент играл огромную роль в эскалации и легитимации массового насилия во французских Религиозных войнах. См.: Земон Дэвис 2006; Crouzet 1990; Crouzet 1994. Об историографии религиозного насилия во Франции XVI в. см.: Уваров 2004.

9 См. подробнее: Антонов 2009. О культурных коллизиях, возникавших в годы правления Годунова и в период борьбы избранного царя с самозванцем, см. также: Ульяновский 2006.

10 Панченко 2002. С. 103.

11 Там же. С. 354.

12 Книга о вере 1648. Л. 271.

13 Там же. Л. 271.

14 Кириллова книга 1644. Л. 20–20об. («Казанье об Антихристе» Стефана Зизания).

15 См. об этом, например: Тарасов 1995. С. 115–118.

16 Федор ссылается на известное «Чудо о прельщенном отроке» из Жития Василия Великого (Cleminson 1992; Журавель 1996. С. 6–7, 50–52; Ryan 1998. P. 57), которое стало одним из источников созданной в 1660-х гг. демонологической «Повести о Савве Грудцыне». См.: Субботин 1881. С. 197; Демкова, Дробленкова 1965. С. 253. Прим. 5.

жизнью. Они встают на путь радикального действия: от вооруженных восстаний до массовых самоубийств¹¹.

Уже в начале XVII в. многие люди видят в безвластии и социальных катаклизмах Смуты угрозу «конечной» гибели Богохранимого царства и всего мира. Об этом говорят «видения», записанные людьми невысокого происхождения и ориентированные на народную среду. На другом полюсе ученые книжники, описывая междуцарствие и появление самозванцев, используют образы Откровения и «Малого Апокалипсиса» — евангельской проповеди Христа на Елеонской горе.

Новый всплеск эсхатологического напряжения был спровоцирован церковными реформами 1653–1654 гг. и последовавшим Расколом. Для значительной части общества, ставшей на сторону ревнителей старой веры, апокалиптические ожидания превращаются в насущную и драматичную реальность, которая зачастую толкает людей на добровольную смерть. Это явление в свою очередь накладывается на хронологические расчеты: еще до никоновских реформ Второго Пришествия ждали в связи с приближением 1658 (7166), 1666 и 1699 гг. «А по исполнении лет числа, тысящи шести сот шестидесяте шести, не непотребо и нам от сих вин спасение имети да не некое бы что зло пострадати, по прежде-реченных, исполнение Писания свидетельств: яко настойт день Христов, якоже рче апостол», — говорилось в «Книге о вере», изданной в Москве в 1648 г.¹². Антихрист должен был явиться ровно через 18 лет: «И не несть ли быти готовым подобает, аще кто достигнет тех времен, на брань с самим диаволом»¹³. Другие авторы признавались, что не ведают лишь точной даты его прихода: «А якоже видим человека состаревшася, и вемы яко оуже скоро оумрети имать ибо емоу предшли соуть лета, но котораго дни и часа, не вемы. Также и о Христове пришествии, и о кончине века сего разумеем»¹⁴. В конце XVII столетия многие, в первую очередь старообрядцы, усматривали знамения конца в преобразованиях Петра I, связывая царя-реформатора с Антихристом (что, в свою очередь, совпало с очередной эсхатологической датой — 1699 г.)¹⁵.

Напряженное ожидание конца света предельно обостряет проблему индивидуального и коллективного спасения, а в культуре Средневековья она во многих аспектах связана с демонологией. Чем дольше общество находилось в состоянии культурного и социального кризиса (опричнина, Смута, Раскол), чем шире распространялись апокалиптические страхи, тем более остро звучали темы греха и воздаяния; дьявольских искушений и мук, ожидающих грешников за порогом смерти; грядущего царства Антихриста. Во второй половине XVII в. не только образы Апокалипсиса, но и традиционные демонологические сюжеты превращаются для старообрядцев в полемическое орудие. Так, дьякон Федор сравнивает обещание царя Алексея Михайловича во всем слушаться патриарха Никона с «рукописанием», которое в многочисленных историях о договоре человека с дьяволом нечистый требует за свои «услуги»¹⁶.

Как и в позднесредневековой Европе, где в период эпидемий и войн искусство наполнилось образами Апокалипсиса и беспощадной смерти, в Московской Руси период эсхатологических ожиданий привел к визуальной экспансии образов

сатаны, бесов, чудовищ Откровения¹⁷. Это произошло несмотря на то, что православная иконография была гораздо более консервативна, чем католическая.

Характерно, что в старообрядческой среде на рубеже XVII–XVIII вв. появляются небольшие личные образы Страшного суда и иконы Воскресения — Сошествия во ад, а позже распространяются настенные листы с сюжетами из «малой эсхатологии»: мытарств, праведной и грешной кончины и т.п. Как отмечает О.Ю. Тарасов, в это время образы потустороннего мира (и, соответственно, многочисленные фигуры демонов) начинают сосредотачиваться в повседневном микромире человека, перемещаясь из пространства церкви в красный угол крестьянской избы. При этом «образ адского чудовища изображался зачастую на религиозных староверческих картинках как самостоятельный символ»: демоническое существо занимает все пространство изображения¹⁸.

В поисках новых, более ярких и устрашающих форм русские иконописцы XVI–XVII вв. стали обращаться к европейской традиции. Это вполне соответствовало духу времени: в XVII в., несмотря на отторжение всего иноземного в первые десятилетия после Смуты, западная культура все активнее проникала в Московскую Русь. Интересно, что, заимствуя элементы европейской визуальной демонологии, русские мастера продлили жизнь некоторых образов готической иконографии, уже не «модных» в искусстве барокко.

17 Если сравнить демонологический репертуар русского и западноевропейского искусства XV–XVII вв., термин «экспансия» по отношению к московской иконописи и книжной миниатюре может показаться некоторым преувеличением. Однако по сравнению с ранней русской иконографией количественный всплеск демонологических сюжетов в XVI в. и особенно в XVII в. не вызывает сомнения.

18 Тарасов 1995. С. 109–115.

19 ПСРА 1. Стб. 179.

20 Если не считать многочисленных эпитетов, характеризующих уродство бесов, идущий от них смрад и пр. Описание мира демонов в «Великом Зерцале»: Державина 1965. С. 70–71, 83–84.

21 Житие Зосимы и Савватия Соловецких: БДР 13. С. 122.

22 Житие Павла Обнорского; Цит. по: Юрганов 2006. С. 242.

23 Житие Мартина Белозерского: БДР 13. С. 254. См. также рассказ о черном человеке с огненным мечом в Волоколамском патерике (Ольшевская, Травников 1999. С. 86) или описание беса в Житии Варлаама Вожеского (Рязановский 1915. С. 70).

24 ПЛДР 1989. С. 314. Подробнее об этих сюжетах см.: Антонов 2009. С. 253–258.

25 ПЛДР 1988. С. 46.

26 Власов 2010. С. 319, 336. См. также: Рязановский 1915. С. 45–46; Журавель 1996. С. 68; Юрганов 2006. С. 244–308.

27 Явление бесов «в подобии коровы в одном роге» может быть навеяно церковной иконографией. В конце XVII и в XVIII вв. дьявол часто изображался с коровьей головой: например, в распространенной композиции «Плоды страданий Христовых» (начиная с гравюры Василия Андреева 1682 г. и заканчивая многочисленными иконами и фресками на этот сюжет). См.: Кузнецова 2008. № 1–38. В XVIII в. сатана с коровьей головой мог появляться и на страницах лицевых Апокалипсисов: Буслаев 1884 II. Илл. 205.

28 РГАДА. Ф. 372. Д. 3164. Л. 27–27об. (Цит. по: Смилянская 2003. С. 134–135). См. также: Есипов 1880. С. 47–62.

В третьей главе нашей книги мы проследим, как в XVI–XVII вв. складывалась новая иконография «врага», и попытаемся реконструировать ту «грамматику демонического», которая задавала правила конструирования новых образов и композиций.

1.2. «Один наг, другой в кафтане». Как ни удивительно, причудливые демонические образы XVI–XVII вв. не имеют никаких или почти никаких параллелей в современных им текстах. Словесные «портреты» сатаны и бесов в древнерусской книжности чрезвычайно редки и кратки. Вероятно, самый ранний из них мы найдем в Повести временных лет, где волхв лаконично описывает своих языческих богов, т.е. бесов: «Суть же образом черни, крилаты, хвосты имущи»¹⁹. Под пером ученого монаха-летописца нечистые «боги» превратились в подобия фигурок-эйдолонов, пришедших на Русь из Византии.

Другие «портреты», которые мы встречаем в переводных житиях или оригинальных памятниках, редко идут дальше этого перечня. Они подчеркивают «темнозрачность» демонов и редко описывают их облик²⁰. Человеку предстает «эфиопь чернь, страшен образом»²¹, лица бесов «черны паче смолы, а очии их медяны»²², они «черны и страшны, воплем въздух испльняюще»²³ и т.п. Ситуация не меняется даже в XVII в., когда один за другим стали появляться агиографические рассказы и целые повести, в которых активно действуют бесы. В автобиографическом «Житии» инока Епифания нечистые духи почти материальны, они постоянно нападают на праведника, истязают его и сами оказываются побиты. Однако Епифаний упоминает всего одну деталь, касающуюся их облика, а точнее нарядов: два беса явились ему «один нагъ, другой ф кафтане»²⁴.

В «Повести о Савве Грудцыне» (1660-е гг.) герой видит множество бесов — «юношей крылатых, лица же их овых сини, овых багряны, иныя яко смола черная»²⁵. Этот рассказ совмещает две перспективы: внешнюю личину (бесы в виде юношей, служащих «царю» — сатане) и внутреннее обличье демонов (крылья как иконический знак бесплотного духа, черный, синий и красный цвета, характерные для изображений преисподней и ее обитателей). Автор «Повести о бесноватой жене Соломонии», вошедшей в Житие Прокопия Устюжского (1671–1676 гг.), сообщил читателям не столь символические, но вполне «телесные» подробности. В первом случае демон явился «зверским образом мохнат и ногти имея у себе». В другой раз беса показал Соломонии св. Прокопий: «Аз же видех его черна и хвост у него бяше, уста же ему дебела страшна зело»²⁶.

Описания демонов периодически фиксируются и во «внелитературных» контекстах, например, в следственных делах о колдовстве. С той или иной поправкой по ним можно реконструировать массовые представления об обличье бесов. В 1754 г. на следствии в Сыском приказе 80-летний мельник-колдун и заклинатель бесов Марк Тихонов сын Холодов из подмосковной деревни Новленской показал, что видел демонов в разных формах: в человеческом обличье, в образе коровы с одним рогом²⁷, а также «в подобии таком, как печатаются на картине о Страшном суде Христове»²⁸. «Как на картине...» — вероятно, значит в облике темных зверо-

подобных существ с перепончатыми крыльями, которые населяют иконы, фрески и гравюры Страшного суда XVII–XVIII вв. В этом описании примечательна связь между видением и устойчивой иконографией, на которую ссылается колдун в своих показаниях. Бесы являются ему такими, какими он привык их видеть. Ссылка на гравюру избавляет от необходимости описывать бесов в деталях, потому что их образы хорошо известны. Мы вновь убеждаемся, что иконографическая традиция не только отражает сложившуюся систему представлений, но и формирует ментальный образ невидимого.

Однако ни в книжных памятниках, ни в показаниях колдунов нет упоминаний о тех причудливых элементах, которые вторглись к иконографии во второй половине XVI в.: о множестве лиц, которые «кочуют» по всему телу, о причудливом разнообразии причесок, чудовищном звероподобии и пр. Для текстов все эти детали были излишни — необходимый эффект (например, страх или отвращение к демону) достигался за счет других средств. Напротив, иконография не могла подробно рассказать о коварстве бесов или об их

29 Baltrušaitis 2008. P. 155–175. Ю. Балтрушайтис связывает эту трансформацию с прямым или косвенным влиянием китайского искусства, где демоны задолго до Европы изображались с крыльями летучих мышей.

30 См.: Bartholeyns, Dittmar, Jolivet 2006. P. 10–11.

31 См.: Махов 2011. С. 188–220; Махов 2012. Ср.: Махов 2007б.

32 О различии «узкого» и «широкого» смысла визуального образа см. статью Ж. Баше о портале церкви Сент-Мари в Суйаке: Baschet 2008. P. 189–229. При анализе языка изображения нельзя не учитывать зазора между авторским смыслом, вкладываемым в него при «производстве» (если считать, что этот смысл один), значениями, которые считывают различные категории зрителей, и учеными интерпретациями, которые часто создаются в другую эпоху и могут не совпадать ни с авторскими идеями, ни с восприятием современников. Всегда надо учитывать вероятность того, что ученые разъяснения символики отдельных деталей приписывают «узкое» значение элементам, первоначально несущим широкий спектр значений или семантически не нагруженным. В одни и те же элементы в разные времена и в разных контекстах вчитываются разные значения, а эволюция смыслов не всегда сопряжена с эволюцией форм. Поэтому исчерпывающие толкования телесной символики дьявола в богословских трактатах не исчерпывают анализ изображения, а скорее помогают в ориентации поиска. Пример такой визуальной экзегезы — глава об иконографии демонов в трактате «О священных картинах и изображениях» (*De picturis et imaginibus sacris*) фламандского богослова XVI в. Яна ван дер Мелена (Иоганна Молануса). Движимый Тридентским духом очищения католицизма от непотребств и суеверий, он обрушивается на недопустимые сюжеты средневековой иконографии, разъясняет, одобряет или отвергает традиционные схемы и формальные приемы. По его словам, изображения дьявола должны толковаться метафорически. Рога, в соответствии с библейской символикой, — атрибут власти дьявола: «Нет на земле подобного ему. Он сотворен бесстрашным. На все высокое смотрит смело: он царь над всеми сынами гордости» (Иов. 41:25–26). Хвост символизирует его лживые козни, когти — хищность и т.д. Каждый из элементов получает конкретное толкование, которое выводится из различных стихов Священного Писания (Molanus 1570. Fol. 38v–39v; Molanus 1858. Col. 65). О Моланусе и «шокирующих» образах см.: Freedberg 1971.

влиянии на душу человека. Визуальное повествование обогащалось, прежде всего, теми деталями, которые формировали облик дьявола. В результате личина беса сама становилась текстом, каждый элемент которого нес определенную информацию.

На самом общем уровне иконография демонов строится по принципу инверсии или отрицания. Если ангелы светлы, то демоны будут черны; если те прекрасны, демоны — уродливы; если прическа ангелов всегда аккуратно уложена, то на голове бесов пламенеет хаотичный пожар волос. Там, где невозможна прямая инверсия, может помочь замещение. Чтобы сделать зримой радикальную дистанцию, отделяющую падших духов от ангелов света, при этом не давая забыть, что демоны не утратили своей бестелесной природы и способности летать, в западной иконографии с XIII в. их начинают регулярно изображать не с птичьими крыльями, как у ангелов, а с перепончатыми крыльями летучей мыши²⁹. В XVII в. такие крылья появляются на русских иконах и миниатюрах.

Дьявол — воплощение анти-порядка, и его телесное уродство призвано это продемонстрировать. Изображения демонов в форме гибридов, в которых переплетаются черты ангела, человека и зверя, показывают их противоестественность³⁰. Формы, в которые облакается «тело» сатаны, призваны вызвать к нему страх, ненависть и отвращение. По словам А.Е. Махова, средневековый художник стремился соединять не только визуальные мотивы, но и смыслы. В соответствии с принципом *pictura quasi scriptura*, дьявол — это не только сплетение (*contextio*) элементов, но и текст (*text*). Различные свойства демона обозначаются свойствами различных животных, из которых он «сконструирован»: льва, барса, змеи, дракона, волка, тельца, коршуна, летучей мыши и пр.³¹. При изображении дьявола каждый элемент — это атрибут, или визуальная «фигура». Ведь, в отличие от святых, которых можно показать в их земном обличье, освященном нимбом, «тело» дьявола требуется сконструировать.

Оскаленные пасти, звериные когти, морды, расположенные по всему телу, многократно усиливают агрессивность образа: все тело демона — огромный зев, пожирающий грешников. Повторяющиеся лица, глаза и пасти демонстрируют его многоликость и т.п. Однако, как и в естественном языке, где не все элементы в равной степени семантически нагружены, не все знаки этого телесного кода имеют конкретный, узкий, строго определяемый смысл. Некоторые служат связками между другими элементами, несут в себе лишь общее, диффузное значение либо отсылают к целому «кусту» слов³².

Визуальный образ дьявола, в котором сплетаются человеческие и животные элементы, имеет в средневековом искусстве двойственный статус. С одной стороны, художник представляет демона таким, как тот, судя по многочисленным свидетельствам, сам является людям (автор кода — дьявол). С другой — он сознательно конструирует этот код из заданных традицией элементов, разрабатывая свой собственный дискурс о сатане. Представление о многоликости дьявола, который лишился своего облика, пав с Небес, позволяло представлять его практически в любых формах.

1.3. «Грамматика» демонического в поздней иконографии

а. *От «теней»-эйдолонов к зооморфным гибридам.* В отличие от средневековой западной иконографии, где уже в XII–XIII вв. вместо темного ангела восторжествовал тип демона-монстра, древнерусское искусство в течение долгого времени хранило верность древним моделям. До XVI в. в нем доминируют падавшие ангелы-эйдолоны или антропоморфные существа без крыльев, чьим главным демоническим атрибутом была вздыбленная прическа. Это не значит, что бесов никогда не уподобляли диким зверям и не демонстрировали их хищническую натуру с помощью торчащих клыков или длинных когтей. Иногда к ангельским или человеческим телам приставлялись звериные элементы, а при изображении бесовских «мечтаний» демоны целиком превращались в животных³³. На миниатюрах Радзивилловской летописи (XV в.) у бесов, явившихся в 1092 г. в Полоцке, возникают звериные морды. Рога, птичьи лапы, коровьи или свиные головы появляются у них в видении Матфея Прозорливого. Бес с птичьими лапами стоит за спиной князя Василька Ростиславича Теребовальского³⁴.

Однако до XVI в. такие изображения встречаются лишь эпизодически, а массовое превращение бесов в агрессивных монстров происходит только в XVII в. Именно на исходе Средневековья русская иконография дьявола и бесов принялась создавать гибридные типы и обращаться к изображениям звероподобных демонов, давно принятых в искусстве Запада. Лучше всего это заметно на примере циклов миниатюр лицевых Синодиков и Житий Василия Нового. (Илл.

33 О приемах изображения бесовских иллюзий в древнерусской иконографии см. также нашу статью: Антонов, Майзульс 2011в.

34 Радзивилловская летопись 1994 I. Л. 110об. Мин. 250; Л. 138об. Мин. 304; Л. 124. Мин. 278–279. Как это происходит в большинстве случаев, миниатюры не прямо иллюстрируют текст, а интерпретируют его. О событиях 1092 г. в летописи сказано, что бесы рыскали по Полоцку «яко человецы». При этом на миниатюре мы видим группу разноцветных звероподобных существ с бесовскими хохлами. Точно так же на следующей миниатюре изображены три беса на лошадях, тогда как в летописи говорится, что демоны ездили по городу незримо, и люди могли видеть не их самих, а лишь следы конских копыт.

35 Как бес с песьей или волчьей головой на иконе Страшного суда середины XVI в. (ЯГИ-АХМЗ. Инв. № И-13, КП-53403/13; Опубл.: Иконы Ярославля 1. № 48) или демоны с птичьими, собачьими или бычьими головами на миниатюрах из Жития Нифонта Констанцкого третьей четверти XVI в. (БАН. П. I. А. № 50. Л. 152, 152об.). Ок. 1556 г. бес с волчьей или собачьей головой был изображен в сцене искушения Зосимы Соловецкого на рельефе его деревянной раки (Померанцев, Масленицын 1994. Илл. 82). См. также крылатого демона со звериной мордой и шерстью по всему телу, «благословляющего» бояр на фреске 1650-х гг. в паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (Брюсова 1984. Ч/б илл. 61).

36 Бес с перепончатыми крыльями в лицевом Апокалипсисе XVI в.: Буслаев 1884 II. Илл. 68. Ср. с изображением скованного дьявола на иконе «Воскресение — Сошествие во ад» ярославской школы конца XVII в. (Брюсова 1984. Цв. илл. 65). Перепончатые крылья демонов можно увидеть в Синодике Дедовской пустыни 1603 г. (Синодик 1877. Л. 12, 32, 37) или в лицевой рукописи «Страстей Христовых» XVIII в. (РГБ. Ф. 98. № 1613. Л. 163об.).

Илл. 36.

*Звероподобные бесы с мытарственной «станции» чародейства.
Фрагмент миниатюры из Жития Василия Нового XVIII в.
(РНБ. ОЛДП. Q. 487. Л. 29об.)*



36). Позже, в книжной миниатюре и на лубочных картинках XVIII в., черты демонических монстров перестают быть столь агрессивными и наполняются причудливыми, экзотичными деталями. В это же время в демонологию вторгается масса сюжетов из народных верований, где фигура беса не всегда окрашена в столь плотный черный цвет, как в ортодоксальной церковной традиции (см. ниже).

Демоны в виде эйдолонов и, тем более, антропоморфных существ без крыльев всегда конструируются на основе вертикально ориентированной человеческой фигуры, к которой прибавляются дополнительные, маркирующие элементы: хохол, крылья, хвост и т.д. На иконах XVI в. вместо человеческих голов у них начинают появляться собачьи, волчьи, львиные, свиные или бычьи морды, носы, похожие на клювы птиц³⁵, звериные лапы и когти, перепончатые крылья³⁶ и т.п. При этом «новые» звероподобные бесы не вытесняют традиционных эйдолонов,

а соседствуют с ними, часто чередуясь на одной иконе, миниатюре или внутри цикла миниатюр³⁷. (Илл. 37).

В некоторых случаях бесы с собачьими головами почти неотличимы от мифологических людей-псоглавцев с окраин ойкумены, которых можно увидеть в лицевых Апокалипсисах или на миниатюрах «Александрии», повествующей о походах Александра Македонского³⁸. В таком же обличе кинокефала, без каких-либо еще демонических признаков, в XVI в. часто изображался Ад, бредущий за Смертью (Откр. 6:8)³⁹.

Более сложные демоны-гибриды, чаще всего оказываются «гостями» с католического и протестантского Запада. Чем причудливей комбинация элементов и чем дальше они отстоят от традиционного типа эйдолона, тем с большей уверенностью стоит искать западный образец. Так, в лицевом Апокалипсисе XVI в., описанном Ф.И. Буслаевым, сатана предстает как закованный в чешую звероподобный монстр с огромным, похожим на змеиный, хвостом. Это изображение, как и другие образы рукописи, копирует гравюры Лукаса Кранаха из немецкой Библии, впервые изданной Лютером в 1534 г.⁴⁰. Аналогичная иконография повторяется в Апокалипсисе 1676 г. из собрания ГИМ. На двух миниатюрах образ дьявола, скованного на тысячу лет, а затем вышедшего на свободу (Откр. 20:2,7), далеко отходит от привычных древнерусских моделей. Здесь это серый или зеленый зверь, покрытый шерстью, с длинным хвостом, человекообразной головой, небольшими рогами. Из его ушей извергается пламя⁴¹. На миниатю-

37 См. бесов-монстров с различными звериными головами бок о бок с традиционными эйдолонами на иконе Страшного суда 1580-х гг. из Сольвычегодска (СГИХМ. Инв. № 347-ж; Оpubл.: Рыбаков 1995. Илл. 282–283) или в сцене «Видения Иоанна Лествичника» на двери в жертвенник 1607 г. (КБИАХМЗ. Инв. № ДЖ-1167; Оpubл.: Петрова, Петрова, Шурина 2008. № 59. С. 176–179. В Синодике XVII в. изображаются то бесы-эйдолны с человеческими лицами, то демоны с мордами зверей (ГИМ. Увар. № 880. Л. 2, 4, 10, 25, 27, 28, 29). См. такое же разнообразие в «Каноне на исход души» Андрея Критского XVII в. (РНБ. ОЛДП. Q. 52. Л. 4–47) или в Житии Василия Нового конца XVII — начала XVIII в. (БАН. П. I. А. № 60. Л. 15об., 18–42об.). Ф.И. Буслаев отмечал, что в лицевом Апокалипсисе третьей редакции чередуются два иконографических типа демонов: человекообразные фигуры с шетинистыми волосами дыбом и фантастические чудовища, выполненные на западный манер (Буслаев 1884 I. С. 347).

38 Псоглавцы, осаждающие Град святых, в Апокалипсисах XVI и XVII вв.: РГБ. Ф. 173. I. № 16. Л. 86; РГБ. Ф. 304. I. № 14. Л. 154. См.: Булычев 2005. С. 126–128; Белова, Петрухин 2008. С. 184; Белова 2010; Петрухин 2010.

39 См., например: РГБ. Ф. 173. I. № 16. Л. 27.

40 Буслаев 1884 II. Илл. 75, 275а. См. серию демонических существ, у которых появляются перепончатые крылья: саранчу, вылетающую из кладезя бездны (Илл. 64); дракона, преследующего Жену, облаченную в солнце (Илл. 67); демонов, низвергаемых с Небес ангелами (Илл. 68). У отдельных демонов — птичьи клювы (Илл. 69, 70). О влиянии гравюр Кранаха: Буслаев 1884 I. С. 347–348.

41 В Откровении Иоанна Богослова сказано, что ангел заковал на тысячу лет древнего змея, который есть сатана и дьявол (20:2). В большинстве русских Апокалипсисов XVI–XVII вв. в этой сцене дьявол предстает как семиглавый змей (например: ГИМ. Муз. № 4146. Л. 154). Здесь же и в сцене заключения, и в сцене освобождения он изображен в «своем» обличе.

Илл. 37. «Предводитель» бесов со вторым лицом на животе, в окружении зооморфных демонов. Фрагмент миниатюры из Жития Василия Нового конца XVII — начала XVIII в. (БАН. П. I. А. № 60. Л. 18)



ре, где показано его освобождение, у него возникают крылья желтого цвета⁴². (См. илл. 62).

Многие демоны сконструированы из звериных атрибутов, словно «надетых» на человеческое тело. Однако в XVI и особенно XVII вв. все чаще появляются фигуры, в которых антропоморфные черты почти полностью исчезают⁴³. Так, в композиции «Плоды страданий Христовых», чья иконография сложилась под влиянием западных образцов в конце XVII в., фигурирует монстр с перепончатыми крыльями, головой, напоминающей коровью, и огромной оскаленной пастью. Он прикован цепью к крестному дереву и прижимает к себе маленькую фигурку Иуды⁴⁴. Еще один яркий пример — три беса со звериными или птичьими мордами и перепончатыми крыльями на иконе «Знамение» 1697 г. из церкви Ильи Пророка в Ярославле⁴⁵. Эта сцена точно воспроизводит гравюру из киевского издания Киево-Печерского патерика 1661 г.⁴⁶ Гравер Илия не скупился на самые причудливые гибридные формы: в истории Исакия Печерника и Арефы он изобразил бесов со звериными мордами, птичьими клювами, копытами, козьими рогами, перепончатыми крыльями, змеиными телами и т.д.⁴⁷. Пример ярославской иконы показывает, что в XVII в. влияние европейских демонических образов на русское искусство шло, помимо прочего, через украинскую гравюру.

42 ГИМ. Муз. № 2335. Л. 131об., 134.

43 Яркие примеры звероподобных демонов можно увидеть на иконе «Ангел хранит спящего человека душу и тело» первой четверти XVII в. (ГРМ. Инв. № ДРЖ 1035; Оpubл.: Вилинбахова 2005. № 73, 74) или на иконе «Страшный суд» конца XVII в. из музея-заповедника «Александровская слобода», которая была явно написана под прямым влиянием европейских моделей (Бочаров, Выголов 1970. С. 17; Цодикович 1995. С. 16, 17).

44 Этот тип изображения сатаны характерен для большинства гравюр, фресок и икон конца XVII–XIX в. на сюжет «Плоды страданий Христовых», которые были собраны в каталоге О.Б. Кузнецовой. См., например, гравюру Василия Андреева ок. 1682 г. (ГИМ. Инв. № И III 39034 / 68094; Оpubл.: Кузнецова 2008. № 1. С. 36–39), северную икону ок. 1689 г. (АОМИИ. Инв. № 334–ДРЖ; Оpubл.: Иконы русского Севера 2. № 157; Кузнецова 2008. № 5. С. 46–49) или икону из Каргополя конца XVII — начала XVIII в. (КИАХМЗ. Инв. № КП 8657; Оpubл.: Кузнецова 2008. № 8. С. 56–59). Следует отметить, что выстроенная О.Б. Кузнецовой серия допускает интересные исключения. Некоторые варианты композиции идут по пути архаизации и отдаляются от модели, заданной гравюрой Василия Андреева (ок. 1682 г.). Например, на иконе 1680–1690-х гг. (предположительно, из Ярославля) в пасти ада изображен крупный эйдолон с бородой, хохлом и перепончатыми крыльями (ГИМ. Инв. № И VIII 6 / 23497; Кузнецова 2008. № 4. С. 44–45), а на северной иконе начала XVIII в., возможно вышедшей из старообрядческой среды, ориентация на дониконовскую традицию еще более заметна: во рту красного монстра стоит не одна, а несколько человекообразных фигур, причем красная фигурка Иуды также изображена со стоячим хохлом (ЕМИИ. Инв. № 1121 ЖР; Оpubл.: Кузнецова 2008. № 9. С. 60–63). Ориентация на старые образцы отразилась также в трактовке фигуры Смерти: она представлена не в виде скелета, как на большинстве изображений той эпохи, а как серое существо, похожее на окоченевшего мертвеца — этот тип преобладал в русском искусстве до второй половины XVII в. (Vilinbachova 2000).

45 В клейме «Чудо о монахи Гаврииле». См.: Брюсова 1984. Цв. илл. 181.

46 См. сцену смерти клятвopеступника Сергия: ГИМ. Муз. № 2832. Л. 131об.

Если среди всех атрибутов демонов попытаться выделить самый главный, для зрителей Нового времени им явно будут рога. Западные демоны унаследовали их от античных сатиров, а с конца XVI в. они стали проникать и в русскую иконографию. В средневековом европейском искусстве вздыбленные волосы и рога легко заменяли друг друга на голове бесов (так, в Миссале из Штаммгейма XII в. в одной сцене соседствуют похожие демоны: один со всклокоченными волосами, а другой — рогатый)⁴⁸. А.Е. Махов полагает, что вздыбленные волосы могли символизировать гнев, тогда как рога, вероятно, служили маркером гордыни⁴⁹. В отличие от Запада, на Руси такое разграничение вряд ли могло «работать»: рога на головах демонов были заимствованы уже как сложившийся иконографический мотив, не нуждавшийся в тонкой богословской легитимации. Как мы упоминали, в XVI–XVII вв. рога бывали едва отличимы от торчащих вверх ушей, а иногда — прорисованы четко⁵⁰. Часто они не вытесняли традиционный хохол, а добавлялись к нему сбоку⁵¹. Такое решение мы встречаем на старообрядческих картинках вплоть до XX в.⁵²

б. *«Имя им легион»: пестрота дьявола.* Еще одна черта, которая бросается в глаза на многих изображениях бесов XVII–XVIII вв., — это пятна, покрывающие все их тело⁵³. Такой мотив, вероятно, переносит на «простых» бесов черты Анти-

47 ГИМ. Муз. № 2832. Л. 162об., 250об. Этот иконографический тип напоминает изображение бесов в западноевропейских гравюрах XV–XVI вв., например, в «Ars moriendi» — наставлениях в искусстве «благой смерти» (Tenenti 1952. III. 13–16). См. сатану с перепончатыми крыльями на гравюре мастера Прокопия из Киево-Печерской лавры (середина XVII в.): Ровинский 1890 VIII. № 289.

48 В западной иконографии XII в. рога и пламенеющие пряди волос часто соседствуют/соперничают друг с другом как опознавательные элементы дьявола. См. рогатого сатану, покрытого пламенеющими клоками шерсти, в рукописи «Моралии на Книгу Иова» Григория Великого первой четверти XII в. На одной миниатюре у дьявола два красных рога, заканчивающихся звериными мордами, а на другой — три зеленых рога подлиннее (Douai. BM. Ms. 301. Fol. 1v, 107v). Иногда даже трудно понять, что венчает голову беса: короткие рожки или четко прописанные, слегка закругленные хохолки. Например, на полях «Трехчастной хронографии» Анастасия Библиотекаря второй половины XII в. иудейский первосвященник Иоанн Гиркан I подчиняет своей власти сгорбившегося дьявола с тремя завитыми хохолками на голове. На другой миниатюре мы видим похожего дьявола с семью хохлами или рогами (два из них, скорее всего, обозначают уши, но визуально почти не отличаются от хохлов-рогов) (Avanches. BM. Ms. 160. Fol. 74, 105). Однако с XIII в. хохол практически исчезает, и бесы чаще всего изображаются рогатыми.

49 Махов 2011. С. 87–89.

50 Как на иконе «Воскресение — Сошествие во ад, с праздниками» последней четверти XVII в. из Частного музея русских икон (Инв. № ЧМ-235; Оpubл.: Возвращенное достояние 2008. № 32), на миниатюрах Апокалипсиса 1676 г. (ГИМ. Муз. № 2335. Л. 87) или Цветника XVIII в. (РНБ. ОЛДП. Q. 487. Л. 29об., 148об.). Подробнее см. главу II, раздел 1.10.

51 ГИМ. Муз. № 322. Л. 336об.

52 См., например: Ciofi degli Atti 1993. № 41, 43, 44.

53 Как, например, в Синодике Дедовской пустыни 1603 г. (Синодик 1877. Л. 15, 22, 37, 41) или Житии Василия Нового XVIII в. (ГИМ. Муз. № 322. Л. 336об., 346об., 348об., 349об., 354об.).

христа. В лицевых Апокалипсисах семиглавого Зверя, которого Иоанн Богослов уподобляет рыси (в древнерусских переводах) или барсу (Откр. 13:2), традиционно представляли с пятнами различных форм и расцветок⁵⁴. Для одного из «духовных отцов» старообрядчества, дьякона Федора Иванова, пестрота становится главной чертой и самого Антихриста, и всего его царства. В своей пламенной обличитель-

54 См., к примеру, в двух рукописях XVI и XVII в.: РГБ. Ф. 173. I. № 16. Л. 46, 53, 55, 59об., 69.; РГБ. Ф. 173. I. № 14. Л. 91об, 95, 102об., 120, 121об., 144об. Подробнее см. ниже: глава III, раздел 2.

55 «Каяждо бо святыня нечестивая близ себе имеет и сквернение, по образу пестраго зверя — рыся. Разделити же лицемерие от лукавства не мощно, понеже пестрота зверина по существу его сраслену имать в себе крепость и сплетено нечестие с благочестием носит»: Субботин 1881. С. 79–89. См.: Тарасов 1995. С. 126.

56 Например, в «Диалоге о чудесах» (ок. 1219–1223 гг.) Цезария Гейстербахского с черными пятнами предстают монахи, осквернившие чистоту монашеских обетов (Strange 1851 II. P. 270).

57 См. черных бесов с перепончатыми крыльями, высунутыми огненными языками и красными (огненными) пятнами по всему телу, в Библии короля Наварры Санчо VII (1197 г.): Amiens. BM. Ms. 108. Fol. 171v, 179, 206, 210 и т.д. О мотиве пестроты бесов: Махов 2011. С. 76–78.

58 Братчикова 2004. С. 552–553.

59 См. также: РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 75; РГБ. Овчин. № 701. Л. 101 (Репрод.: Мильков 1999. Цв. вкл. С. 192–193); Буслаев 1884 II. Илл. 21.

60 Логика «черного» колдовского текста стремится максимально индивидуализировать бесов, точно так же как в «белых» заговорах и апокрифических молитвах залогом эффективности становится перечисление по имени десятков святых-заступников (см. об этом: Бусева-Давыдова 2008. С. 138–139). Чтобы получить власть над бесом или заручиться его помощью, нужно знать его имя. В канонических церковных текстах демоны обычно остаются безымянными или идентифицируются по функциям. Согласно господствующей модели, каждый бес — это особый дух, бывший ангел, *persona*, посланец сатаны, а не его «эманация», *alter ego* или маска. Однако в большинстве нарративных источников граница между сатаной и его подданными теряет определенность, а демоны слабо индивидуализируются, возможно, чтобы нейтрализовать опасность чернокнижия. Во многих магических традициях власть над демоном скрывается в его имени. Это видно и в агиографии. В мартириях Никиты «Бесогона», Ипатия Гангрского, Иулиании (Ульяны) Никомидийской и Марии Антиохийской святой или святая, победив беса, физически принуждают его открыть свое имя и «исповедаться» обо всех его преступлениях. Например, в истории Ульяны Никомидийской к ней под видом ангела является бес по имени Велиар. Когда святая схватила его и принялась мучить, он признался, что его зовут Зефувер (вариант «популярного» бесовского имени Зерефер), а послал его отец Сатана, который зовется Зуфелуз (т.е., вероятно, Вельзевул). См.: ВМЧ 1907. Стб. 1611–1613.

61 «Государыня Яго-Баба» действует в «черном» заговоре, найденном в 1728 г. у попа Алексея Иванова (Смилянская 2002б. С. 119). Ср. с изображением Бабы Яги, оседавшей свинью, на известной гравюре начала XVIII в.: Zguta 1977b. III. P. 1191; Соколов 2000. С. 62–64, 105, Илл. 12, 13. См. также: Kivelson 2003. P. 612. Fig. 2.

62 Смилянская 2002б. С. 109, 165; Смилянская 2003. С. 133.

63 Текст: Смилянская 2002б. С. 122–125. См.: Смилянская 2003. С. 133; Ryan 1998. P. 71; Райан 2006. С. 360, 610.

64 Смилянская 2003. С. 89–97.

65 Власов 2010. С. 322. См.: Юрганов 2006. С. 33, 282.

ной «поэме» «О познании антихристовой прелести» он повторяет это и несколько однокоренных слов тридцать девять раз. «Злохитрство» Антихриста не только лживое, но и «пестротное». Антихристова «прелесть» пестра, т.е. двулична: здание выглядит церковью, но все в ней развращено; никониане осуждают еретиков, а на деле преследуют правоверных; прославляют мучеников, а их веру называют «преlestью» и т.д. Пестра антихристова церковь, и сам Антихрист «пестр видением»⁵⁵.

Помимо Апокалипсиса, истоки этого мотива могут лежать в средневековой западной иконографии, где пятнистый леопард или барс (*pardus*) издавна считался символом зла. Его пестрота (*varietas*) олицетворяла пятна грехов, покрывающих грешников⁵⁶, поэтому и дьявол часто изображался полосатым либо с телом, испещренным пятнами⁵⁷.

Другой прием, который встречается в поздних русских изображениях и демонстрирует хаотичность, неупорядоченность бесовского мира, заключался в том, чтобы показать максимально разнообразные фигуры. В сборнике прорисей — образцов для создателей Жития Василия Нового, изготовленном в XVIII в., облик, костюм и орудия бесов бесконечно варьируются от сцены к сцене. Они изображаются и песьеглавыми, и свиноподобными, с лысыми черепами и с волосами, стоящими дыбом, обнаженными и одетыми, бурыми и пятнистыми. Демоны вооружены баграми, дубинами, держат в руках кубки, исписанные или чистые свитки, мешки и т.д. На головах у них и шапки с помпонами, и шляпы с низкой плоской тульей, и какие-то «панамы», и разнообразные короны. Если ангелы остаются неизменными на протяжении всего цикла иллюстраций, то демоны ежеминутно меняют свое обличье и атрибуты⁵⁸. В результате создается эффект «пестроты», которая разительно отличает нестройное бесовское царство от гармоничного порядка, царствующего в Небесном мире⁵⁹.

Пестроте бесовской иконографии в XVII–XVIII вв. соответствует многогололье бесовских имен. В текстах заговоров, которые фигурируют в целом ряде дел о колдовстве, бесы получают самые неожиданные прозвища⁶⁰. «Чернокнижники» тасуют личные имена демонов, известные из книжной церковной традиции, прозванья низших духов славянской демонологии и имена исторических персонажей, которых магическая традиция в буквальном смысле демонизирует.

Помимо сатаны, бесов и разных «дьяволов», заговоры упоминают множество «угодников сотониных»: «лысого беса», бабу Ягу с братьями⁶¹, дьяволов Зеследера, Пореастона, Коржана, Ардуна, Купалолаку, Полуехта, Вергула и др.⁶². В тетрадке, найденной в 1728 г. у дьякона Черниговского собора в Москве Стефана Козьмина, упоминаются «черные великие цари» Велигер, «князь великий Итас», «кривой, небольшой» Ирод, «царь князь великий дьявол Аспид», князья великие и дьяволы Василиск и Аспид, князья дьяволы Енарей, Семен, Индик, Халей. Там действуют также Валаам, Валега и даже Галилей. Во время следствия писарь Семен Цитров, от которого Козьмин получил тетрадку, назвал еще великих князей Верзаула, Мафаву, Синеона, Василиска, Салцу и Сувафу⁶³. Обвиненная в порче крестьянка Катерина Иванова (1764 г.) во время допросов на следствии назвала своих служилых «дьяволов» проще: Иваном и Андреем⁶⁴. Наконец, у самих «дьяволов» появляются жены, например, «темнообразная демонова жена» из Повести о Соломонии Бесноватой⁶⁵

или «царица Садомица» («царица Сатонида»), которая периодически фигурирует в заговорах⁶⁶. Некоторые из этих мифических существ (трясовицы или Баба Яга⁶⁷) в XVII — начале XVIII в. проникают и в визуальную традицию.

в. *Умножение лиц и телесный низ*. В XVII в. в иконописи возникает новый образ архангела Михаила — грозного воеводы, повелителя Небесных полков. Он мчится на огненном крылатом коне и копьем поражает ничтожного дьявола, лежащего где-то внизу, в грешном мире. У повергнутого сатаны в паху или на животе почти всегда изображено второе лицо⁶⁸. На миниатюре старообрядческого сборника из Заонежья в основании «сатанинского древа» грехов восседает дьявол со второй бородатой мордой, занимающей весь его огромный живот⁶⁹. Таких примеров немало⁷⁰.

Дополнительное лицо или пасть посреди живота, в паху или на заду распространяется в иконографии древнерусских бесов в середине — второй половине XVI в.⁷¹ (См. илл. 48). Чаще всего вторая личина копирует первую. Например, при изображении бородатого сатаны второе лицо тоже обычно оказывается бородатым и т.п.⁷² Однако этот принцип выдерживается не всегда, и в отдельных случаях одна личина представляется звериной, а вторая — человеческой⁷³. Иногда на теле демонических персонажей возникает также множество глаз⁷⁴. Те же самые

66 Смелянская 2002б. С. 160. См.: Смелянская 2002а. С. 94. Прим. 58; Смелянская 2003. С. 133. Ср.: Журавель 1996. С. 116. Еще в XVI в. «бесовская жена», «чертовка» упоминается в Житии Сергия Нуромского: РНБ. Соф. 1470. Л. 132. См. также: Юрганов 2006. С. 282.

67 Любовный заговор из дела 1733 г. последовательно взывает к «сатане и дьяволу» на печи, «Яге Бабе» на «бел-горюче» камне и «бесу Полуехту» (Топорков, Турилов 2002. С. 133).

68 См.: Покровский 1897. № 180. С. 155–156; Антонова 1966. № 98. С. 120–121. Илл. 116; Брюсова 1984. Ч/б илл. 177; Бенчев 2005. С. 92–95.

69 НАРК. Фонд рукописных книг. № 11. В.Г. Брюсова датирует сборник концом XVII — началом XVIII в. (Брюсова 1984. Ч/б илл. 176), а А.В. Пигин — XIX в. (Пигин 2006. Вкл. С. 384–385).

70 См. краткие упоминания об этом мотиве: Буслаев 1884 I. С. 234, 411.

71 Бес со вторым лицом на животе, сидящий на краю колодца, изображен на одном из клейм икон «Николай Зарайский, с житием» второй пол. XVI в. (НГОМЗ. Инв. № КП 2823 / ДРЖ-929; Оpubл.: Игнашина, Комарова 2009. С. 28–29). Ср. с двумя демонами с мордой на животе на иконе Страшного суда 1580-х гг. (СГИХМ. Инв. № 347–ж; Оpubл.: Рыбаков 1995. Илл. 282/283; Трубачева 2003. № 7. Илл. С. 109) или усатым бесом с мордой на животе на другой иконе Страшного суда второй половины XVI в. (ГТГ. Инв. № 14458; Оpubл.: София 2000. № 118). Сатана со вторым лицом на заду: РГБ. Ф. 173. I. № 14. Л. 154.

72 См. примеры в лицевых Апокалипсисах XVII в. (РНБ. ОЛДП. Ф. 85(61). Л. 92об., 144; РНБ. Q. I. 441. Илл. 48; РГБ. Ф. 173. I. № 14. Л. 154; ГИМ. Муз. № 355. Л. 125) или на иконе Ермолая и Якова Сергеевых, Петра Савина и Семена Карпова «Воскресение Христово, с 24 клеймами Страстей Господних» 1692 г. (Бусева-Давыдова 2008. Илл. С. 225).

73 В Апокалипсисе конца XVII в. у бородатого сатаны с высоким хохлом в паху изображено безбородое лицо, повернутое в профиль и напоминающее маску (ГИМ. Муз. № 4146. Л. 159; ср.: ГИМ. Вахр. № 14. Л. 224). В еще одном Апокалипсисе XVII в. у человекообразного сатаны на заду — звериная пасть с длинным красным языком (РГБ. Ф. 173. I. № 14. Л. 154). На другой миниатюре той же рукописи ситуация обратная: Еноха и Илию убивает Антихрист в облике зверя с бородатой

элементы: морда на животе, в паху или на зад^у⁷⁵ или глаза, изображенные по всему телу⁷⁶, — с XVI в. становятся атрибутами Ада. (См. илл. 47, 48). На миниатюре лицевого Апокалипсиса XVII в., в сцене, где Земля, Море, Смерть и Ад отдают на суд своих мертвецов, у антропоморфного Ада со звериной головой на животе добавлена не «живая» морда, а звериная маска анфас, похожая на те, какие носили древнерусские скоморохи⁷⁷. В редких случаях вторая морда на животе начинает использоваться «по назначению» и превращается в отверстую пасть, куда летят или заталкаются грешники⁷⁸.

Внутри одного цикла миниатюр и даже одного изображения конфигурация гибридных элементов одного и того же персонажа легко меняется. «Дублирующая» морда может выглядеть по-разному и располагаться в разных местах⁷⁹. На миниатюре из Апокалипсиса XVI в., изображающей момент восстания из мертвых и Страшный суд (Откр. 20:11–15), похожий на медведя Ад с двумя мордами показан дважды. В первый раз, когда он стоит на задних ногах, вторая личина оказывается у него на зад^у, а во второй, когда он уже лежит в огненном озере, мы видим двухголовое чудовище, одна морда которого смотрит вправо, а другая — влево⁸⁰. В другом Апокалипсисе XVI в. Ад, низвергнутый в преисподнюю, напоминает две сросшиеся затылками чудовищные пасти⁸¹. Этот монстр — явная вариация на тему изображений

человеческой головой в паху (Л. 79). В Апокалипсисе XVIII в. фигура Ада со звериной головой снабжена человеческим лицом на животе (РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 65). На старообрядческом настенном листе «Смерть праведника и грешника» (конец XVIII — начало XIX в.) у беса, убегающего от одра праведника, вторая личина занимает весь живот. Ее борода служит нижней «опушкой» звероподобного тела демона (ГИМ. 40136 (ИЗО) И III 9229; Оpubл.: Неизвестная Россия 1994. № 8. Илл. С. 63).

74 См. фигуру красного звероподобного Вельзевула с собачьей головой на иконе «Воскресение — Сошествие во ад» начала XVII в. из галереи Я. Морсинка в Амстердаме. У него большой глаз на животе и один на колене. Ср. с сатаной с лицами на коленях в Апокалипсисе XVI в.: Буслаев 1884 II. Илл. 93.

75 РНБ. Q. I. 441: Ад (Илл. 8, 49) и сатана (Илл. 8); ГИМ. Муз. № 355: сатана (Л. 125) и Ад (Л. 39, 126); ГИМ. Муз. № 4146: Ад (Л. 52, 93) и сатана (Л. 159).

76 Антонова, Мнева 2. № 696. Илл. 99.

77 ГИМ. Муз. № 355. Л. 126. Ср.: ГИМ. Муз. № 4173. Л. 94.

78 На миниатюре лицевого Апокалипсиса XVII в. на дне огненного озера изображена громадная человекообразная фигура с драконьей головой и такой же пастью в паху. В нее падает согнутая фигура грешника. Эта морда дана в профиль и идентична «пасти ада», которая в древнерусской иконографии служила одним из олицетворений преисподней. Здесь эти образы соединены вместе: пасть ада становится вторым лицом на срамном месте у адского монстра (РГБ. Ф. 173.I. № 14. Л. 155об.).

79 РНБ. Q. I. 441. Илл. 8, 49. Такая же «гибкость» в использовании мотива характерна для изображений сатаны. На одной и той же миниатюре, где он действует дважды, дьявол может быть показан со второй мордой на животе и без нее: Киев. НБ. 1, 5486. Л. 133.

80 Буслаев 1884 II. Илл. 94. В этой же рукописи ангел заключает в темную пещеру антропоморфного сатану (Откр. XX: 1–3) со вздыбленными волосами и лицами на коленях (Илл. 93).

81 Буслаев 1884 II. Илл. 113в.

82 Baltrušaitis 2008. P. 14–18. Fig. 2–5.

83 Так, на миниатюре из «Космографии» Козьмы Индикоплова третьей четверти XVII в. на щите у Голиафа изображено лицо, копирующее его собственное (БАН. П. I. А. № 68. Л. 174об.). Важно подчеркнуть, что в поздней иконографии этот атрибут появляется не только у грешников. Так, в другой рукописи XVII в. второе лицо с «усами» и «бородой» помещено на оплечье доспехов сотника Лонгина — воина, который нанес «удар милости» страдавшему Христу и который почитается святым в православной и католической Церкви (ГИМ. Муз. № 1315. Л. 118об.). В этом и в похожих случаях перед нами — элемент общей экзотизации образа римских солдат, о которой уже шла речь.

84 Вторая морда могла изображаться не только на заду (по принципу наложения), но и вместо заду, почти не уступая в размере «основной» голове, как в: ГИМ. Син. № 5. Л. 88об.

85 Himka 2009. P. 62–64. Fig. 2.36, 2.37.

86 Ю. Балтрушайтис связывает появление этих форм с влиянием дальневосточной, прежде всего китайской иконографии, которая стала известна на Западе благодаря контактам с Востоком, а также с возвращением к фантастическим образам Античности. См. главу «Крылья летучих мышей и китайские демоны»: Baltrušaitis 2008. P. 155–202. Этот мотив фиксируется в средневековой иконографии и до XIII в. Уже в Утрехтской псалтири IX в. появляется изображение Атласа-демона в виде монстра с лицом посреди туловища (Махов 2007а. С. 133; Ср.: Махов 2011. С. 25).

87 Самыми ранними изображениями, найденными Ю. Балтрушайтисом (Baltrušaitis 2008. P. 36–37), были фигуры сатаны — искусителя Христа из двух Псалтирей: Псалтири конца XII в., вероятно принадлежавшей архиепископу Йоркскому Жоффруа Плантагенету, а затем королеве Бланке Кастильской (Omont 1902. Pl. 15), и другой Псалтири, начала XIII в., вероятно изготовленной в Кентерберри (Paris. BNF. Ms. lat. 8846. Fol. 3; Репрод.: Omont 1906. Fig. 6). На обеих миниатюрах показан звероподобный бес с птичьим клювом. На первом изображении на его животе располагается звериная морда, на втором — человеческое лицо. См. рогатого беса с крючковатым носом и второй бородатой мордой в паху на миниатюре Страшного суда из английского Апокалипсиса 1255–1260 гг. (Cambridge University. Trinity College. Ms. R. 16.2. Fol. 24v; Опубли.: Zlotohlávek, Rättsch, Müller-Ebeling 2001. III. P. 125).

88 См. звероподобного и рогатого дьявола с крыльями летучей мыши, звериной мордой на животе и такими же маленькими мордами на плечах, локтях, запястьях, коленях, щиколотках и на заду в сцене искушения Христа из французского Миссала XIV в. (Oxford. Bodl. Lib. Ms. Douce 313. Fol. 239v), а также дьявола с огромной мордой на весь живот и маленькими пальцами на плечах из каталонского манускрипта 1430–1450-х гг. (Oxford. Bodl. Lib. Ms. Douce 204. Fol. 20v). Еще один яркий пример — сатана с собачьей головой, мордами на коленях и огромной личиной, занимающей весь живот и пах, из французской рукописи «Истории Мерлина» (ок. 1480–1485 гг.: Paris. BNF. Ms. Français 91. Fol. 1. Опубли.: Baltrušaitis 2008. P. 174. Fig. 126). На одной из миниатюр Анжуйского Легендария 1330-х гг. у звероподобного сатаны огромная морда внизу живота идентична «основной», а на левой и правой стороне груди — два человеческих лица (Tatai 2006. III. P. 59); и т.п.

89 Mâle 1898. P. 479.

90 Baltrušaitis 2008. P. 11–50.

91 См. череду монструозных существ: сверху — королей, епископов, рыцарей, музыкантов, монахов с монахинями, а снизу — разнообразных зверей, рыб и птиц, снабженных дополнительными человеческими или звериными мордами в паху или на заду, в пикардийском Часослове конца XIII в.: Paris. BNF. Ms. lat. 14284. Fol. 5v, 6v, 12v, 13, etc. Таблица прорисей из этой рукописи: Baltrušaitis 2008. Fig. 11. Ср. с *grylles* на полях Бривария начала XIV в.: Verdun. BM. Ms. 107. Fol. 93, 100v, 101, 103v, 106, 107v, 283v.

Ада, которые хорошо известны по западным Апокалипсисам с XIII в.: гигантской пасти с короткими ногами, идущей вслед за конной Смертью (Откр. 6:8)⁸².

Наконец, в редких случаях второе лицо, помещенное на щит или доспехи, возникает у грешников. Этот элемент помогал выстраивать дополнительную символическую связь между «антигероями» иконографии и их «хозяевами»-бесами⁸³. (См. илл. 25).

Каково значение всех этих гибридных образов? Морды на животе, в паху или на заду акцентируют связь бесов с телесным низом и плотским грехом (запах демона — серный и зловонный, суккубы и инкубы похотливы, а совращать людей на блуд — излюбленное дьявольское занятие). Умножение лиц и глаз подчеркивает многоликость дьявола и его уродливую несоразмерность, нарушение естественной симметрии⁸⁴. Однако здесь вряд ли стоит искать какой-либо более «узкий» смысл. Эти визуальные элементы — явный рефлекс европейской иконографии, они были заимствованы уже в готовом виде. Не случайно раньше, чем в Московской Руси, этот мотив фиксируется на православных иконах из Речи Посполитой, которые сильнее подвергались католическим влияниям. Например, на карпатской иконе Страшного суда конца XV или начала XVI в. из села Мшанец второе лицо, похожее на маску, возникает у персонифицированной Смерти. На ее локтях и плечевых суставах также открываются маленькие пасти. Дж.-П. Химка приводит пример точно такой же «маски» на животе у дьявола на изображении из Восточной Померании середины XIV в.⁸⁵

В средневековой западной иконографии этот мотив распространяется с начала XIII в.⁸⁶. Первые примеры бесов с мордами на животе, вероятно, появляются в английских рукописях⁸⁷. В XIV–XV вв. подобных изображений уже не счесть. На животе, заду, в паху, на локтях, коленях и плечевых суставах возникают дополнительные лица и звериные морды⁸⁸. (См. илл. 8, 9). Тело дьявола словно скалится множеством пастей.

По мнению Э. Маля, лица на животе или в паху означают, что грешники стали рабами своих низких инстинктов. Это был изобретательный ход, позволяющий показать, что мятежные ангелы после падения низошли до состояния скотов⁸⁹. Такое объяснение содержит в себе долю истины, но, скорее всего, упрощает суть дела, т.к. на многих изображениях дополнительные морды, пасти или глаза появляются не только на срамных местах или животе, но и на груди, плечах и пр. Вероятно, здесь следует искать и более «широкий» смысл, связанный с многоликостью дьявола и его агрессивностью (тело как пасть).

Ю. Балтрушайтис убедительно показал, что демоны с мордами по всему телу в средневековом искусстве были не одиноки⁹⁰. Они принадлежат к большой «семье» монстров (*grylles*), составленных из множества сочлененных голов, которые заселяют поля готических рукописей⁹¹. По тому же принципу «устроены» вездесущие в XIII–XIV вв. изображения ада в виде чудовищной пасти на коротких ногах, которая часто покрыта множеством маленьких лиц. Все эти гибриды воспроизводят модели, идущие еще из Античности и знакомые Средневековью по геммам и амулетам: фигуры фантастических существ с головами, двоянными на

затылке, с лицами на животах, на заду, изображения животных, чьи тела составлены из человеческих голов, и т.д.⁹²

Подобные изображения постоянно играют на удвоении и смещении элементов, переключке частей тела дьявола и непристойной «пародии». На миниатюре из французского Часослова (ок. 1500 г.) у сатаны, истязающего Иова, нарисована вторая морда в паху. Ее высунутый язык вторит высунутому языку на «главной» голове и одновременно пародирует фаллос, который должен находиться на этом месте⁹³. В английском Апокалипсисе середины XIII в. у демона с такой же мордой в паху язык-фаллос показан как язык огня. Он переключается с пламенем, которое пылает рядом в огромной перевернутой пасти ада⁹⁴. На многих изображениях нижняя пасть сатаны оказывается «функциональной» и заглатывает либо, наоборот, изрыгает проглоченных грешников⁹⁵. В Позднее Средневековье изображение дьявола со вторым лицом на срамных местах стало настолько привычным, что превратилось в орудие религиозной полемики и политической карикатуры. Протестанты использовали образ дьявола с мордой на животе как символ ненавистных им римских понтификов⁹⁶.

92 Baltrušaitis 2008. Fig. 13–18. Близкий родственник многоликих бесов — народы-монстры, живущие на окраинах ойкумены, прежде всего безголовые люди с лицами на груди («блеммы»), которых упоминает Плиний Старший. Их изображения известны в западных рукописях раньше, чем появляются первые демоны с масками или лицами по всему телу. Однако у блеммов, в отличие от привычных бесов, нет головы, и лицо, расположенное на туловище, никогда не помещается в пах или на зад. Блеммы — иконографические родственники бесов, но вряд ли их прямые родители. В отличие от них, дополнительные лица на заду появляются у гибридных фигур, населяющих поля манускриптов, например цистерцианской Псалтири 1260-х гг. (Besançon. BM. Ms. 54. Fol. 43, 52, 53). См. людей-монстров с лицами на животе и на груди в череде других народов с края света на миниатюре в Арнштайнской Библии (Германия), ок. 1172 г.: London. BL. Ms. Harley 2799. Fol. 243 (Репрод.: Гуревич 1989. Илл. 27), в английской рукописи «Путешествий сэра Джона Мандевиля» второй четверти XV в. (London. BL. Ms. Harley 3954. Fol. 42) или в роскошном списке эпических поэм, хроник и трактатов (*Talbot Shrewsbury Book*), ок. 1445 г.: BL. Ms. Royal 15 E VI. Fol. 21v; Wittkover 1942. Pl. 42 a,b,c. О народах-монстрах в культуре Средневековья см.: Derrett 2002; Friedman 2000.

93 Oxford. Bodl. Lib. Ms. Rawl. liturg. e. 31. Fol. 61.

94 Oxford. Bodl. Lib. Ms. Tanner 184. P. 72.

95 Как на фреске Страшного суда (1410–1412 гг.) в капелле Болоньини церкви Сан-Петронио в Болонье: Mills 2005. Ill. 49.

96 О протестантской визуальной пропаганде и использовании демонических образов см.: Deyou 1981; Watt 1991. P. 150–159. Ср.: Knoppers, Landes 2004. В XVI–XVII вв. протестанты обвиняли папу Александра VI Борджиа в чернокнижии и пакте с дьяволом. В 1600 г. лютеранин Иоганн Вольф в своей книге о достопамятных делах XVI в. опубликовал гравюру с изображением мертвого осла, найденного в 1496 г. в Тибре. На ней мы видим чудовище с ослиной головой, длинными женскими волосами и грудями, чешуей на руках и ногах (одна нога заканчивается копытом, другая — птичьими когтями). На заду «осла» помещена бородастая человеческая голова, изо рта которой торчит изрыгающий пламя с дымом дракон. По словам Вольфа, это чудовище служит идеальным символом Римского престола (Hillgarth 1996. P. 120–121. Fig. 30).

97 Pettazzoni 1946. Pl. 13a,c, 14c.

98 Ibid. P. 136, 139.

Еще одна форма умножения лиц сатаны, играющая на полисемии элементов, — изображение на одной голове трех лиц: одного, смотрящего прямо на зрителя, и двух других, развернутых влево и вправо. Эти сросшиеся личины имеют два общих глаза: каждый из них принадлежит одновременно и фронтальному лицу, и одному из профильных. Такие образы известны на многих балканских и галло-римских памятниках первых веков нашей эры⁹⁷. Германские источники XII в. упоминают о том, что прибалтийские славяне в Штеттине почитали бога Триглава. Его идол имел три соединенные друг с другом головы («*capitella sibi cohaerentia*»)⁹⁸. Аналогичные изображения дьявола появляются и в романском искусстве. Две трехликие дьявольские фигуры помещены на фасаде церкви Сан-Пьетро в Тускании (рельеф XII в.): у нижней пламенеет «огненный» хохол, а голова верхней увенчана рогами⁹⁹. Наконец, трехликий дьявол фигурирует в «Божественной комедии» Данте Алигьери (Ад, XXXIV, 37–67) и в многочисленных средневековых иллюстрациях к ней¹⁰⁰. Этот иконографический тип перекликается с образами св. Троицы в облике человека с тремя лицами, которые известны с XIII в.¹⁰¹

99 Ibid. P. 150, Pl. 15a; Mills 2008. Fig. 5.1. Ср. с трехликим дьяволом из французской рукописи XIII в.: Didron 1843. Pl. 134.

100 Каждая из личин сатаны пожирает одного из предателей: Иуду, Брута и Кассия — величайших из грешников, которых Данте помещает в девятом кругу ада (Ад, XXXIV, 37–45, 55–57). См. итальянские миниатюры второй — третьей четверти XIV в.: London. BL. Ms. Egerton 943. Fol. 61; Oxford. Bodl. Lib. Ms. Holkham misc. 48. P. 53. В более поздней итальянской рукописи «Божественной комедии» 1444–1450 гг. чудовищный сатана заглатывает грешников не только тремя основными мордами, но и четвертой, расположенной в паху (London. BL. Ms. Yates Thompson 36. Fol. 62v). Эта тема развита на позднесредневековой флорентийской гравюре «Сатана, пожирающий и извергающий души осужденных в аду». На ней гигантская фигура бородатого дьявола, сидящего на корточках, повернута к зрителю строго фронтально. Пряди его бороды сливаются с языками пламени, бушующего вокруг в преисподней. На его голове три лица (при этом каждый из двух глаз «главной» личины служит одновременно глазом одного из боковых лиц, повернутых в профиль). Такое же лицо с широким носом у него в паху. Из трех верхних пастей, словно языки, торчат ноги либо головы пожираемых грешников. Из нижнего рта бес тащит фигуру еще одного грешника, который замещает язык этой пасти (Dixon 2003. P. 265. Pl. 176). Принцип сращения трех лиц применялся также на изображениях народов-монстров. См. трехликого человека из английского Бестиария XIII в.: London. Westminster Library. Ms. 22. Fol. 3; Оpubл.: Wittkover 1942. Pl. 44c.

101 Didron 1843. Pl. 141, 142. См. трехликую Троицу с четырьмя глазами из итальянского Антифонария XV в.: Pettazzoni 1946. Pl. 16a. На Балканах иконографический мотив трехликой Троицы встречается уже на стенописях притвора церкви Св. Климента в Охриде (1295 г.) и на фресках черногорской церкви Рождества Богородицы в Матейче (ок. 1360 г.). В XVIII в. такой непривычный для православного искусства образ находился в церкви Св. Георгия на Афоне. В Новое время на Западе «странные» изображения Троицы с тремя сросшимися лицами и четырьмя глазами (см. пример XVI в.: Покровский 1887б. С. 192) воспринимались католической Церковью неоднозначно. В 1628 г. папа Урбан VIII наложил на них запрет. Он был повторен папой Бенедиктом XIV в 1745 г., однако эти изображения продолжали существовать, и некоторые из них в XVIII в. попали в Россию. См. подробнее: Didron 1843. P. 559–561; Покровский 1887б. С. 191, 193; Pettazzoni 1946. P. 151. О моделях визуального представления догмата о Троице в христианском искусстве см.: Grabar 2008. P. 193–200.

Помимо трехликого сатаны, такой же принцип соединения личин использовался при изображении демонизируемых еретиков и иноверцев, например, дьявольского Исаака Норичского на английской антииудейской карикатуре XIV в.¹⁰²

Часто все перечисленные элементы сплавляются воедино, как на миниатюре во французской рукописи «Истории Мерлина» середины XV в. Она представляет дьявола, восседающего на троне и окруженного толпой демонов. На его голове — три совмещенных лица, огромная личина в паху, два лица на предплечьях и на коленях. Плечи и локти сатаны покрывают острые шпоры, а угловато-острая поверхность его тела напоминает то ли панцирь краба, то ли ошетилившееся колючками опасное растение¹⁰³.

В отличие от умножения дьявольских морд по всему телу, мотив трех сросшихся голов на Руси не получил распространения¹⁰⁴. Однако он добрался до православных земель Речи Посполитой. На некоторых карпатских иконах, например, на «Страшном суде» второй половины XVI в. из села Станыли, в преисподней восседает трехликий сатана¹⁰⁵. В России в XVIII в. появились отдельные изображения трехликой Троицы. Они были встречены властями враждебно и осуждены как непристойные¹⁰⁶.

102 Гуревич 1989. Илл. 206. См.: Baltrušaitis 2008. P. 11–50. P. 40–44. Fig. 22–25.

103 Paris. BNF. Ms. Français 96. Fol. 61. Репродукции: Baltrušaitis 2008. Fig. 24; Махов 2011. Илл. С. 192. Ср. с сатаной, буквально покрытым лицами, на миниатюре («Встреча папы Сильвестра II с дьяволом») из немецкой рукописи «Хроники пап и императоров» (ок. 1460 г.) Мартина из Троппау, жившего в XIII в.: Heidelberg. UB. Cod. Pal. germ. 137. Fol. 216v. На животе, на заду, на локтях и на коленях у сатаны звериные либо человеческие личины, а вокруг по всему телу пляшут языки огня.

104 На одной из миниатюр Смоленской псалтири XIV в. изображено церковное здание, на пилястрах которого с обеих сторон видны трехликие мужские головы. Можно только предполагать, означают ли они демонов (см.: Vorn 1933. P. 99–103; Pettazoni 1946. P. 151, n. 2).

105 Berezhnaya 2004. Pl. 6. И хотя в древнерусской иконографии не используется прием совмещения нескольких лиц в одной голове, мы встречаем много изображений, на которых головы персонажей выстроены в своеобразную пирамиду. В Апокалипсисе XVI в. семиглавый Зверь-Антихрист изображен как человек с «основной» человеческой головой (анфас), на которую пирамидой «надеты» еще шесть звериных голов, развернутых в профиль (Буслаев 1884 II. Илл. 976).

106 См. «смесоипостасную» икону Троицы 1729 г., которая до 1926 г. находилась в Ново-Тихвинском женском монастыре близ Тобольска (Сибирская икона 1999). В 1767 г. Екатерина II сообщила обер-прокурору Синода о том, что на Волге один казанский купец поднес ей икону, представляющую Троицу с тремя лицами и четырьмя глазами. Дело это было невиданное. «Опасаясь, — писала императрица, — чтобы сие не подало поводу несмысленным иконописцам прибавить к тому еще по несколько рук и ног, что бы весьма соблазнительно и похоже было на китайские изображения». Синод трехликую Троицу осудил и постановил усилить контроль над иконописцами, рассылая комиссии в мастерские и на базары, где торговали иконами. В итоге у переяславского купца Семена Трухачева была найдена гравюра иностранной печати с четырехглазой Троицей, которую он купил в Пскове. Чтобы бороться с иноземной «заразой»,

г. *Язык дьявола — язык огня — язык грешника*. Еще один устойчивый элемент русской иконографии дьявола XVII–XVIII вв. — высунутый, ярко-красный и часто неестественно длинный язык¹⁰⁷. Он часто служил атрибутом диких зверей, прежде всего хищников и подчеркивал их агрессивность и необузданность¹⁰⁸. Поэтому с угрожающе торчащим языком изображаются чудища, которых дьявол «в мечтах» насылает на праведников, чтобы испугать, прогнать или погубить их¹⁰⁹. На миниатюре Радзивилловской летописи с видением Матвея Прозорливого часть демонов показана звероподобными: с коровьими или свиными головами, с рогами, птичьими лапами, — и именно у таких бесов из пасти торчат языки¹¹⁰. С высунутыми языками могли изображаться почти все демонические персонажи Апокалипсиса, где силы зла воплощаются в облике различных чудовищ: многоголовых змеев и зверей, псоглавцев, коней с львиными головами и т.д.¹¹¹

Однако этот мотив постепенно переносится и на самих демонов. На иконе «Сошествие во ад» 1502 г. в глубине преисподней с высунутым языком лежит поверженный антропоморфный «сотона»¹¹². В XVII в., когда бесы все чаще предстают в зооморфном обличье, этот «звериный» мотив становится одной из их универсальных примет. Под стать бесам изображаются и их языки: часто огром-

Синод попытался инициировать запрет на ввоз в Россию «непристойных» изображений, однако эта мера не была реализована (Покровский 1887б). О цензуре иконописных образов в первой половине XVIII в. см.: Лавров 2000. С. 423–435.

107 На средневековом западном материале этот мотив подробно изучен А.Е. Маховым: Махов 2003; Махов 2011. С. 124–131.

108 Агрессивно высунутый язык у антропоморфных фигур чаще всего ассоциируются с демоническим началом, однако существуют и исключения. Например, на некоторых изображениях св. Христофора с песьей головой его пасть открыта, и из нее торчит длинный красный язык (как на иконе из вотчин Соловецкого монастыря конца XVII — начала XVIII в.: АОММИ. Инв. № 256–држ; Опубл.: Бусева-Давыдова 2008. Табл.; Иконы русского Севера 2. № 180). Естественно, в таком контексте у этой детали нет никаких негативных коннотаций.

109 См. крылатого дракона с тройным языком, напоминающим языки пламени, осаждающего келью Исакия Печерского, на миниатюре Радзивилловской летописи (Радзивилловская летопись 1994. Л. 114. Мин. 257) или «мечтных» чудовищ, посланных бесами на Зосиму Соловецкого (Повесть о Зосиме и Савватии 1986. Л. 34об.). См. клеймо № 20 иконы «Зосима и Савватий Соловецкие, с житием» 1538–1549 гг. (ГИМ. Инв. № 80408 И VIII 5625; Опубл.: Россия 2000. № 452. Илл. С. 167).

110 Радзивилловская летопись 1994. Л. 110об. Мин. 250.

111 В Апокалипсисе XVI в. с высунутыми языками изображены демонические кони с львиными головами и хвостами-змеями (Откр. 9:17–19) (РГБ. Ф. 304. I. № 16. Л. 42); семиглавый зверь, воплощающий Антихриста (Л. 46, 53, 55); семиглавый зверь, на котором восседает Вавилонская Блудница (Л. 71, 73), а также псоглавцы, осаждающие Град святых под предводительством Гога и Магога (Там же. Л. 86). В другом Апокалипсисе XVI в. Антихрист показан как зверь, похожий на льва, с высунутым языком (ГИМ. Барс. № 138. Л. 164).

112 Икона мастерской Дионисия (ГРМ. Инв. № ДРЖ-3094; Опубл.: Дионисий 2002. № 12; Попов 2002. № 33).

ной длины, торчащие изо рта или свисающие оттуда, словно жгуты¹¹³. Нередко они перекликаются с огнем преисподней¹¹⁴. На миниатюре XVIII в. у трех бесов, пришедших к одру умирающего с перечнем его грехов, пламенеют кончики волос, а язык переднего демона напоминает всполох пламени, грозящий пожрать грешника¹¹⁵.

113 Один из ярких примеров — бес с львиной головой и высунутым языком в сцене взвешивания злых и добрых дел умирающего из «Канона на исход души» Андрея Критского XVII в. (РНБ. ОЛДП. Q. 52. Л. 7. Ср.: Л. 31, 47 и др.). См. также бесов с высунутыми языками на миниатюрах Синодика XVII в. (ГИМ. Увар. № 880. Л. 4, 25, 28) и Жития Марины Антиохийской XVIII в. (ГИМ. Муз. № 2620. Л. 35об., 38об., 48об.; на Л. 46об. язык свешивается изо рта беса, как веревка). Демон с загнутым вверх тонким языком на миниатюре Жития Василия Нового XVIII в.: ГИМ. Муз. № 322. Л. 349об.; Ср.: РГБ. Ф. 344. № 182. Л. 54; РНБ. F.1.726. Л. 15–19.

114 См. ярко-красного «беса прелюбодеяна огненного» с пламенным языком и хохлом на иконе «Святитель Николай Чудотворец, с житием» середины XVII в. (АОМИИ. Инв. № 622–држ; Оубл.: Иконы русского Севера 2. № 123).

115 БАН. Калик. № 187. Л. 258об. Точно так же языкам огня уподобляются вздыбленные волосы грешников. Как вариант: над головами грешников пылают языки пламени, заменяющие им хохлы. См.: БАН. 21.5.2. Л. 13. См. огненные языки у апокалиптических коней с львиными головами, изрыгающими огонь, дым и серу (Откр. 9:17): Буслаев 1884 II. Илл. 42.

116 См. изображение персонифицированного Ада в облике огромного человека в набедренной повязке со звериной головой и высунутым языком в лицевых Апокалипсисах XVII в. (РНБ. ОЛДП. F. 85(61). Л. 47об.; ГИМ. Муз. № 2335. Л. 44об.; ГИМ. Муз. № 4146. Л. 52). Огромные языки, на концах которых сидят жабы, у Змея-Сатаны, Зверя-Антихриста и Зверя-Ажепорока в Апокалипсисе последней четверти XVII в. (РГБ. Ф. 299. № 460. Л. 127об.). См. также изображения Антихриста, Ажепорока, Гога и Магога (РНБ. ОЛДП. F. 85(61). Л. 113об.; ГИМ. Муз. № 4146. Л. 123об.), а также фигуру Смерти на заонежской иконе «Двоесловие живота и смерти» конца XVII в. из церкви Вознесения в Типиницах (Брюсова 1984. Цв. илл. 87, 203).

117 Как в сборнике XVII–XVIII вв.: РГБ. Ф. 37. № 408. Л. 119об., 127об., 131об., 136об., 139об. и далее. В Цветнике XVIII в. языки-«стрелы» изображены у демонических зверей, Змея-дьявола и Зверя-Антихриста (ГИМ. Муз. № 354. Л. 101об., 113об., 117об., 120об., 124об., 129об. и далее).

118 См. такие хвосты у апокалиптических пружей в Цветнике XVIII в. (ГИМ. Муз. № 354. Л. 99об.). Из западных примеров см. дракона с красными треугольными «цветками» на хвосте и на языке в итальянской Библии второй половины XIII в. (Oxford. Bodl. Lib. Ms. Canon. Bibl. Lat. 80. Fol. 330v) или дракона с языком-«стрелой» в английской рукописи 1564 г. (Oxford. Bodl. Lib. Ms. Douce 261. Fol. 38).

119 РГБ. Ф. 98. № 894. Л. 17, 29, 34, 35, 41, 42, 46, 48, 55, 63, 64, 66.

120 В Цветнике XVIII в. бес, превратившийся в юношу, показан в виде человека с крыльями, рогами и красным языком: БАН. 32.3.15. Л. 176–177об.

121 В Худовской псалтири IX в. рядом со строками «Потребит Господь вся устны лъстивая, язык велеречивый») (Пс. 11: 4–5) ангел вырывает язык у грешника: ГИМ. Греч. № 129д. Л. 10об.

122 Взорнов 1978. Л. 98об. См. также лгунов с длинными языками из Годуновской псалтири 1594 г.: РНБ. Кир.-Бел. 7/12. Л. 275. Ср.: Корогодина 2006. С. 173. Об этом мотиве: Розов 1966. С. 70.

123 См. об этом ниже: глава IV, раздел 1.

124 См., например: Маркелов, Бильдюг 2008. Илл. 52.

125 РГБ. Ф. 37. № 408. Л. 250.

Высунутый язык, подобно другим демоническим знакам, превращается в атрибут многочисленных персонификаций сил тьмы: Ада, Смерти, Антихриста¹¹⁶. (См. илл. 46; Цв. илл. VIII). Как и хохол, этот мотив часто используется для создания между разными персонажами визуальной переключки. Во многих циклах миниатюр изо рта сатаны, бесов, апокалиптических Змея, Зверя, Лжепророка или различных монстров торчит красный язык. Иногда он завершается острым треугольником, похожим на наконечник стрелы¹¹⁷. (См. илл. 67). В этом случае он может вступать в визуальную переключку с хвостами драконов и бесов. В некоторых рукописях хвосты демонов в образе аспидов, зверей и змеев оканчиваются таким же треугольным «наконечником», хорошо известным по западной иконографии драконов¹¹⁸. Показательный пример — сборник XVIII в., где треугольный хвост-«стрела» изображен у полуженщины-полузмеи, искушающей прародителей в раю, Зверя-Антихриста, демонов, сатаны и семиглавого Змея. При этом точно такие же остроконечные языки высовываются изо рта демонических змей¹¹⁹.

Наконец, в сценах, где дьявол принимает обманчивый человеческий облик, высунутый язык иногда служит одним из опознавательных знаков, выдававших его истинную природу¹²⁰. Этот прием по своей функции аналогичен изображению грешников и одержимых со вздыбленными волосами.

Мотив высунутого языка, вездесущий в русской визуальной демонологии XVII–XVIII вв., может иметь разные истоки. Многие изображения построены на визуализации словесных формул или метафор: древнерусские мастера буквально иллюстрируют те или иные фрагменты Писания¹²¹ либо заимствуют уже готовые иконографические решения из Византии. Но даже в этом случае изображение сохраняет привязку к конкретному тексту-источнику.

На миниатюре Киевской псалтири 1397 г. мы видим странные людские фигуры с высунутыми до земли языками, похожими на огненный поток, вытекающий изо рта. Это иллюстрация к Пс. 72:9, где сказано, что гордые нечестивцы, куда длится их благоденствие, злобно клеветают, издеваются, и «язык их преиде по земли» («язык их расхаживает по земле»)¹²². В поздней русской иконографии сквернословцы, клеветники и прочие узники ада, согрешившие своими устами, изображались с огромными высунутыми языками, что роднило их со звероподобными демонами, высунувшими языки из своих пастей¹²³. (Илл. 38).

На страницах лицевых Апокалипсисов в сцене излияния пятой чаши (Откр. 16:10) сидящий на престоле Зверь-Антихрист часто представлялся с торчащим изо рта языком¹²⁴. Эта деталь прямо следует за текстом Откровения, где сказано, что «пятый ангел вылил чашу свою на престол зверя: и сделалось царство его мрачно, и они кусали языки свои от страдания». Еще один возможный источник некоторых образов дьявола, показывающего язык, — стих Псалтири (51:4), который перефразируется в «Слове об исходе души и Втором Пришествии»: язык дьявола «в злобе яко бритва изошрена»¹²⁵.

Однако многочисленные изображения демонов с высунутыми языками вряд ли ориентируются на какой-либо конкретный текст. Этот мотив, вероятно, был

заимствован вместе с остальным арсеналом западной визуальной демонологии. Он акцентирует агрессивность бесов, их звериное начало, и за ним не стоит искать какое-либо «узкое» экзегетическое значение. В средневековом католическом искусстве дьявол издавна представлялся с высунутым языком. Изображения активно обыгрывали его сходство со всполохами пламени и умножали число языков, торчащих из многочисленных морд сатаны¹²⁶. Насколько многозначной была символика бесовского языка, ярко демонстрирует крылатый монстр или демон, пожирающий грешника на капители церкви Сен-Пьер в Шовиньи начала XII в.¹²⁷. На одном из углов капители помещена звериная морда, похожая на львиную. От нее в обе стороны расходятся две расщепленные по горизонтали половины тела, напоминающие грифонов¹²⁸. Во рту у монстра человеческая фигура, которую он придерживает лапами. Овальная голова грешника, расположенная ровно по центру пасти, служит чудовищу языком, а высунутый овальный язык самого грешника, расположенный по той же оси, продолжает цепь визуальных параллелей. Грешник грешит своим языком, превращая себя в язык дьявола, и они сливаются воедино, когда дьявол пожирает грешника.

1.4. *Демонизация: новые знаки.* Изучая образы негативных персонажей, созданные на закате русского Средневековья, мы видим, как здесь формируется сеть новых знаков и параллелей. Ту роль, которую раньше играл бесовский хохол, все чаще принимают на себя другие маркеры.

Одной из черт, которая могла переноситься на различных антигероев, стали азиатские (монгольские) лица. Этот элемент, вероятно связанный с исторической

126 См. демона с огненным языком и языками пламени из ушей в немецкой рукописи второй четверти XV в.: Heidelberg. UB. Cod. Pal. germ. 471. Fol. 47v.

127 Гуревич 1989. Илл. 61; Wirth 2008. III. 36; Махов 2011. Илл. С. 209. Анализ этого изображения: Махов 2003. С. 342–343; Махов 2011. С. 209.

128 Этот метод проекции изображения, обычно называемый *split representation*, широко используется и на других капителях в церкви Сен-Пьер. Он хорошо известен у многих народов Азии и Америки (Леви-Строс 2001). Возможно, через восточные ткани он попал в средневековую Европу и широко применялся в романском искусстве Запада (Wirth 2008. P. 116–123). Под влиянием уже романских образцов он появился в скульптурном убранстве владимиро-суздальских храмов. На фасадах Дмитровского собора во Владимире (конец XII в.) Г.К. Вагнер насчитал четырнадцать рельефов львов с двумя туловищами, соединенными общей головой или переплетающихся в хвосте (Вагнер 1969. С. 272–274. Илл. 201). Особенно важен для нас один рельеф (справа от центрального окна северного фасада), на котором между передними лапами львов зажата человеческая голова. Этот мотив родствен романским изображениям грешника в лапах дьявола или монстра, олицетворяющего зло (Даркевич 2010. С. 150–151).

129 БАН. П. I. А. № 68. Л. 174об.

130 См., например, усатых безбородых грешников на клейме № 5 иконы «Великомученик Георгий, с житием» 1669 г. (МИХМ. Инв. № М-6658; Оpubл.: Иконы Муром 2004. № 40) или в сборнике конца XVII в.: ГИМ. Муз. № 279. Л. 222об., 225. Усатый бес на иконе Страшного суда второй половины XVI в.: ГТГ. Инв. № 14458; Оpubл.: София 2000. № 118.

Илл. 38.

*Грешники в аду:
сластолюбцы*

с высунутыми языками.

*Миниатюра из Цветника XVIII в.
(БАН. Плюшк. № 42. Л. 75)*



памятью русских иконописцев, можно увидеть у персонажей, никак не связанных с Востоком и степью. К примеру, в рукописи XVII в. монгольские черты просматриваются у Голиафа и у второй личины на его щите¹²⁹, а на иконе XVII в., хранящейся в Переславль-Залесском музее-заповеднике, под Распятием сидят римские легионеры с раскосыми монгольскими лицами.

Иногда грешники и бесы, в отличие от других персонажей, изображаются усатыми и безбородыми. Эти примеры довольно редки и, скорее всего, отражают негативное восприятие «голых» (выбритых) лиц иноземцев. В средневековой Руси брадобритие осуждалось Церковью как грех, а безбородые усатые мучители или демоны на изображениях XVI–XVII вв. зрительно отождествлялись с иностранцами-еретиками¹³⁰. После петровских реформ наличие и отсутствие бороды разделило общество и по социальному (дворянская элита — представители низших слоев общества), и по религиозному признаку («никониане», допускающие брадобритие, и староверы, по-прежнему жестко осуждающие такую «пере-

131 Запрет брадобрития содержится в Ветхом Завете. Оно осуждается во множестве средневековых правил и поучений, которые встречались в различных сборниках и входили в полемические трактаты против латинян. Стоглав 1551 г. жестко осудил брадобритие, приравняв его к отступничеству и запретив отпевать выбритых мужчин как еретиков. Уже в начале петровских реформ брадобритие жестко порицал патриарх Адриан. В результате в начале XVIII в. Церкви пришлось объяснять недоумевающей и смущенной пастве, что все эти правила не каноничны и, следовательно, государство понуждает подданных не к смертному греху, а к нейтральной с точки зрения христианства практике. В своем полемическом трактате «Розыск о раскольнической брынской вере, о учении их, о делах их и изъявление, яко вера их неправа, и учение их душевредно, и дела их не богоугодна», направленном против староверов, Дмитрий Ростовский (1651–1709 гг.) посвятил две главы бороде и усам. Он утверждает, 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, поставив судьбу бессмертной души человека в зависимость от бороды на его лице; что папа Петр Гугнивый, от которого, по свидетельству полемического «Прения Панагиота с Азимитом», «ересь брадобрития» распространилась на Западе, не числится среди пап и, следовательно, не существует, и т.п. См.: Дмитрий Ростовский 1748. Л. 257–302.

132 В Синодике середины XVIII в. «дияволь» несет пьяницу. Сатана представлен в виде человека в красном кафтане и синих сапогах, с большими пышными усами и высоким треугольным хохлом. Внизу дьявол подносит пьянице сосуд — здесь он «теряет» хохол и получает вместо него длинные, висящие по плечам волосы. На другой миниатюре «демон» несет священнику 3 рыбины: это человек в кафтане и фартуке, в высоком «шлеме» и с большими усами. См.: РГБ. Ф. 344. № 240. Л. 27, 47.

133 См., например, в рукописи XVIII в.: РГБ. Ф. 344. № 182. Л. 7–16, 57, 64об., 73об., 83об.

134 РГБ. Ф. 37. № 409. Л. 201; РГБ. Ф. 98. № 375. Л. 202об.

135 РГБ. Ф. 344. № 182. Л. 57, 107об.

136 Там же. Л. 127; РГБ. Ф. 98. № 894. Л. 42.

137 РГБ. Ф. 98. № 375. Л. 89об. В лицевом Житии Андрея Юродивого XVIII в. из собрания ГИМ этот знак позволяет опознать дьявола в личине старухи: ГИМ. Муз. № 257. Л. 108об., 109об., 110об. Характерно, что на последней миниатюре у демонической «старухи» затерты глаза.

138 См. ниже: глава IV, раздел 1.

139 Смилянская 2002б. С. 165; Смилянская 2003. С. 133.

140 См.: Ryan 2006.

141 Смилянская 2003. С. 98; Ryan 1998. С. 71.

142 Смилянская 2002б. С. 101, 154; Агапкина, Левкиевская, Топорков 2003. С. 296; Топорков 2005. С. 306; Бенчев 2005. С. 110; Райан 2006. С. 352, 355, 360, 362; Агапкина 2010. С. 556–557, 687, 713–723.

143 Агапкина 2010. С. 747.

144 Смилянская 2002б. С. 143.

145 Агапкина 2010. С. 721–722.

146 Примечательно в связи с этим, что «антигерои» различных сочинений, особенно чудовища, пришедшие из разных традиций, могли на изображениях прямо называться бесами. Так, на миниатюре лицевого Апокалипсиса последней четверти XVII в. апокалиптические «прузи» — саранча со смертоносными хвостами скорпионов (Откр. 9:3–5) — подписаны «демоны»: РГБ. Ф. 299. № 460. Л. 69.

мену Божьего образа»¹³¹. С этого момента ситуация изменилась: образ бритых и усатых бесов или грешников начал явно соотноситься с внешним видом дворян и служилых людей. В XVIII в. такие изображения могли служить орудием старообрядческой полемики¹³².

И все же в большинстве случаев новые маркеры обыгрывают не человеческие, а звериные черты. Они появляются в облике бесов, а затем переносятся на различных грешников. Помимо высунутого языка, который, без видимых отличий, мог фигурировать в одной рукописи и у диких зверей, и у демонов¹³³, мы найдем и другие примеры. Так, в лицевых Житиях Василия Нового XVIII в. «иконоборцы» и «жиды» иногда изображались не только с длинными языками, но и с зооморфными волосатыми телами, как у бесов¹³⁴. В одной такой рукописи демоны, Змей-дьявол из Апокалипсиса и демоническая женская фигура показаны с огромными когтистыми лапами¹³⁵. Некоторые мастера представляли грешников с большими ушами, похожими на собачьи¹³⁶, либо с зубами, которые оскалены так же, как у сатаны¹³⁷. Иногда еретики почти полностью теряли человеческий облик, превращаясь в бесподобных монстров¹³⁸.

Если на изображениях грешники визуально сближаются с демонами, то некоторые тексты буквально превращают их в бесов. Так, в заговоре из следственного дела 1769 г. вслед за сатаной и «судьей его демоном» идет «почтенный демон Пилатата игемон», в котором нетрудно опознать прокуратора Иудеи Понтия Пилата¹³⁹. Еще более «успешную» бесовскую карьеру сделал царь Ирод Великий, который приказал убить вифлеемских младенцев. На его образ в народной традиции накладывается фигура его сына Ирода Антипы, обезглавившего Иоанна Крестителя, а также еще двух Иродов: его внука Ирода Агриппы I, казнившего апостола Иакова и заточившего Петра, и правнука Ирода Агриппы II, который участвовал в осуждении апостола Павла¹⁴⁰. В 1723 г. двадцатилетний «лжеюродивый» Василий, обвиненный в убийстве и «еретичестве», признался, что по «еретическим книгам» призывал демонов и что под его командой их стояла «целая сотня и с князем тьмы во главе, ему же имя Ирод бес»¹⁴¹.

Во множестве апокрифических молитв и заговоров лихорадки-трясовицы называются дочерьми Ирода¹⁴². В одной из рукописей XVII в. они утверждают, что их отец — «Ирод-царь», убивший Иоанна Крестителя, и одновременно — сатана, отправивший их из ада мучить род человеческий¹⁴³. Здесь дьявол выступает скорее как их «приемный родитель» (поскольку он живыми забрал их к себе в преисподнюю, когда они шли за гробом Ирода). Однако во многих случаях трясавицы прямо отождествляются с бесами или даже самим дьяволом: так, в заговоре, найденном в 1741 г. у сержанта Ивана Рыкунова, «тщерей царя Ирода» многократно зовут «сатона и тресовица»¹⁴⁴. Наконец, в некоторых заговорах Ирод и дьявол практически сливаются в одного персонажа: «И мы сидели на коленях у отца нашего мучителя и сатани Ирода»¹⁴⁵.

* * *

В поздней иконографии пестрая гамма новых маркеров объединяет негативных персонажей в единую «сатанинскую армию»¹⁴⁶. И все же, несмотря на использование хорошо понятных и легко считываемых символов, многие случаи

«наглядной демонизации» грешников относятся к разряду индивидуальных приемов. Они редко повторяются на миниатюрах или иконах и остаются скорее исключениями, чем правилом. Лишь некоторые знаки, как высунутый язык, рога или островерхая шапка, превращались в устойчивый иконографический прием, который конкурировал с традиционным бесовским хохлом.

Постепенное нарастание в русской визуальной демонологии XVI–XVII вв. монструозных, звериных черт явно свидетельствует о влиянии западной иконографии. Оно было гораздо заметнее, чем влияние западной демонологии (в ее учебном или «памфлетном» варианте) на русскую книжность. XVII век в Московской Руси — время количественной экспансии демонологических сюжетов и трансформаций в системе демонологических верований¹⁴⁷. Тем не менее, как мы уже убедились, тексты редко описывают облик «дьяволов». Они почти не упоминают тех монструозных черт, которые в ту же эпоху не сходили с икон и миниатюр. В книжной традиции бесы «в мечтах» трансформируются в хищников, однако их «собственный» облик чаще всего остается за кадром или описывается крайне лапидарно. Напротив, в иконографии различные маски зверей, которые демоны лишь изредка примеряют на себя в текстах, словно «прирастают» к ним, превращаясь в их собственное обличье.

Такие же трансформации форм в XVI–XVII вв. затрагивают и других демонических персонажей. Прежде всего, это относится к Антихристу, Смерти и Аду.

2. АНТИХРИСТ: «ПЕСТРЫЙ» ВРАГ АПОКАЛИПСИСА

2.1. *Зверь, призрак или человек?* Пятнистый монстр со странным «гребнем» на голове и коронованный царь на троне, семиглавый зверь и маленький уродливый человечек. На множестве изображений эти совершенно разные образы обозначают одного персонажа. Антихрист — ключевая фигура Апокалипсиса, воплощение зла, «сын сатаны», выдающий себя за Христа, в средневековой иконографии предстает во множестве личин. Впрочем, такое многообразие прослеживается не только в христианском искусстве, но и в текстах, где и внешний облик, и природа Антихриста описывались совершенно по-разному. Экзегетические трактовки и апокалиптические пророчества, известные на Руси, рисуют сложную картину.

147 См.: Журавель 1996; Юрганов 2006; Антонов 2009. Экскурс II (С. 225–258).

148 Как в Русском хронографе (первая треть XVI в.): ПСРА 22. С. 173. Другая трактовка, предложенная Ефремом Сириным и отразившаяся в популярной на Руси «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова, связывала последнего зверя с разделившимся царством Александра Македонского. См. подробнее: Нерсесян 2003.

149 «Я пришел во имя Отца Моего, и не принимает Меня; а если кто иной придет во имя свое, его примите». Эти слова истолковали как пророчество об Антихристе многие богословы и Отцы Церкви (Ириней Лионский, Иоанн Златоуст, Иоанн Дамаскин и др.). См.: Деревенский 2007. С. 116.

150 О библейском и постбиблейском «досье» Антихриста см.: Poesch 1970. P. 44; Toorn, Becking, Horst 1999. P. 62–64.

151 См.: Деревенский 2007. С. 147–154.

В ветхозаветной Книге пророка Даниила рассказано о видении четырех зверей, вышедших из моря: первый был подобен льву с орлиными крыльями, второй — медведю, третий — четырехглавому крылатому барсу, и последний, с ужасным обликом, имел железные зубы и десять рогов. Из этих рогов вышел новый, небольшой рог с человеческими глазами и устами и говорил высокомерно до тех пор, пока зверь не был убит и сожжен (Дан. 7:1–11). Видение Даниила стало прообразом для многих эсхатологических пророчеств. Образы четырех зверей вошли в русскую иконографию Страшного суда: здесь они символизировали четыре грешных царства, последнее из которых часто отождествлялось с царством Антихриста (как в росписях Снетогорского монастыря или Успенского собора во Владимире). Эта традиция восходит к трактовке видения Ипполитом Римским (II в.), который соотносил четвертого зверя с Римской империей, а империю связывал с грядущим Антихристом¹⁴⁸.

В Новом Завете содержится много свидетельств об апокалиптическом враге и прельстителе. Явление «лжехристов и лжепророков» в последние дни предрекал ученикам Христос в проповеди на Елеонской горе (Мф. 24:5, 24; Мк. 13:22; ср.: Ин. 5:43)¹⁴⁹. Впоследствии апостол Павел во Втором послании Фессалоникийцам говорил о беззаконнике, «сыне погибели», который явится со знамениями и чудесами по действию сатаны и которого убьет Господь (2 Фесс. 2:3–10). «Антихрист» в единственном и во множественном числе упоминается в посланиях апостола Иоанна (1 Ин. 2:18–22; 4:3; 2 Ин. 1:7). Но главным источником сведений о погибельном сыне стало Откровение Иоанна Богослова, символическое пророчество о судьбах Церкви и конце времен, единственный канонический Апокалипсис. Здесь рассказано о семиглавом звере, который выйдет из моря: Змей — сатана даст ему свою силу и власть, а второй зверь, который выйдет из земли и будет иметь два рога, подобных рогам агнца, сотворит чудеса, обольщая людей, и заставит их поклониться ставленнику дьявола (Откр. 13:1–2, 11–17). В христианской мысли первый зверь был отождествлен с Антихристом, а второй с Лжепророком¹⁵⁰.

Апокалипсис говорит на языке образов, многие из которых восходят к библейским видениям и иудейским пророчествам о лжемессии, враге, осквернителе, беззаконнике последних времен. Так, облик зверя, вышедшего из моря, вобрал в себя признаки всех зверей из видения Даниила: он подобен барсу, у него ноги медведя и пасть льва, семь его голов увенчаны десятью рогами, на которых высятся диадемы. Близкий образ появляется в Апокалипсисе еще раз — в видении вавилонской блудницы, которая едет на багряном семиглавом звере с десятью рогами (Откр. 17:3–7).

Зооморфный облик врага, описанный в Откровении, стал основой для более поздних рассказов о сыне погибели, и для разветвленной иконографии Апокалипсиса. Однако раннехристианские тексты в первую очередь развивали другую идею — о том, что Антихрист придет «во имя свое» (Ин. 5:43) и будет выдавать себя за Спасителя. Так как в земной жизни Христос творил чудеса, а его Второе Пришествие должно произойти с великой славой, подобно молнии, осветившей небеса, Антихрист будет обольщать людей, симулируя чудеса и знамения. Враг явится в образе великого царя-чудотворца, называющего себя Мессией. Такую картину рисует «Учение двенадцати апостолов» (II в.) и «Вознесение Исаяи» (ок. II в.)¹⁵¹.

Уже во II в. Ириней Лионский (135 — ок. 202 г.) собрал воедино все свидетельства об Антихристе, которые встречаются в Священном Писании. В его трактате «Против ересей» можно найти рассказ о нечестивом правителе, богохульнике, гонителе христиан, который произойдет из колена Данова и воцарится на 3,5 года. Младший современник (и, возможно, ученик) Иринея, первый антипапа, мученик Ипполит († ок. 235 г.), тоже представил сына погибели человеком — евреем из колена Данова¹⁵², императором, преследующим христиан. Антихрист совершит все деяния, предсказанные в Откровении, но зверем будет не по внешнему облику, а скорее по существу.

В богословской традиции следующих веков представления об Антихристе были разработаны подробнее. На первый план вышла мысль о том, что подобие дьявольского правителя-чудотворца Христу будет иллюзорным. Смирение и кротость, которые он покажет в начале жизни, сменятся мучительством и тиранством, когда он станет императором. Чудеса, которыми он прельстит людей, окажутся ложными — Антихрист сможет лишь колдовать и насылать видения. Об этом писал в «Слове на Пришествие Господне, на скончание мира и на пришествие Антихриста» Ефрем Сирийский (306–372 гг.), те же идеи высказывали Кирилл Иерусалимский (315–386 гг.), Феодорит Кирский (387 или 393–457 гг.), Иоанн Дамаскин (ок. 675 — ок. 753 или 780 г.), Андрей Кесарийский (VI–VII вв.) и др.¹⁵³. Исключением оказалось мнение Августина Блаженного о том, что Антихристу, как и сатане, будет попущено творить чудеса не в видениях, а наяву¹⁵⁴.

152 Об этом, а также других идеях, которые связывали евреев и Антихриста в средневековой европейской (прежде всего, немецкой) традиции, см.: Gow 1995. P. 93–130.

153 Деревенский 2007. С. 289, 295–296, 305–307, 317, 319, 346, 352, 357, 366–367; Alexander 1985. P. 201–203.

154 Деревенский 2000. С. 182–183; Деревенский 2007. С. 567–568; Махов 2006. С. 56; Махов 2007а. С. 46.

155 Образ Антихриста-тирана связывался иногда с Нероном, императором-мучителем, чья внезапная смерть породила слухи о его бегстве и скором возвращении с Востока. Впоследствии эта идея была забыта. См.: Alexander 1985. P. 151–184.

156 Деревенский 2007. С. 317, 318–319; ср.: Кириллова книга. Л. 49 об.

157 Деревенский 2000. С. 128–134, 182–183; Alexander 1985. P. 193–200; Hughes 2005. P. 58, 70, 77, 154, 232.

158 Срезневский 1874. С. 39 (третьей пагинации). См. также: Сахаров 1879. С. 119.

159 Молдован 2000. С. 419.

160 Alexander 1985. P. 200–201; McGinn 1988. P. 1–2.

161 Срезневский 1874. С. 24 (третьей пагинации).

162 Иоанн Златоуст 1624. Л. 2333–2334.

163 См. Слово Иоанна Дамаскина об Антихристе: Срезневский 1874. С. 58 (третьей пагинации). Глава об Антихристе из «Богословия» Иоанна Дамаскина была переведена Иоанном, экзархом Болгарским. См.: Рыков 1976. С. 238.

164 Цит. по сборнику XVI в.: РГБ. Ф. 113. № 464. Л. 410. См. в современных переводах «Слова»: «Действительно, от оскверненной девы родится его орудие, — но сие не значит, что он воплотится; придет же скверный, как тать, в таком образе...» (Ефрем Сирийский 2003. С. 256–257).

165 Деревенский 2007. С. 473–474. Под именем пророка Даниила бытовало много апокрифических текстов византийского происхождения.

Кем на самом деле будет Антихрист — нечестивый император и одновременно дьявольский зверь? Ириной Лионский и Ипполит Римский видели в нем правителя-тирана, подобного Нерону¹⁵⁵. Многие утверждали, что он станет «вместилищем» дьявола: так, Кирилл Иерусалимский писал, что Антихристом будет некий волхв, которого сатана использует в качестве орудия, действуя в его теле¹⁵⁶. Некоторые богословы, прежде всего Василий Великий и Григорий Богослов, склонялись к мысли, что погибельный сын — личина самого дьявола¹⁵⁷. Слова Иоанна Богослова о том, что Змей-сатана передаст свою силу и власть Зверю-Антихристу, сближали фигуры Люцифера и его земного ставленника.

В V–VIII вв. появилось «Сказание о скончании мира и Антихристе», сочинение неизвестного греческого автора, приписанное в книжной традиции Ипполиту Римскому. В нем тоже утверждалось, что Антихрист — прозрачная «маска» сатаны. Такая мысль позволила автору четко противопоставить Рождество Иисуса Христа рождению сына погибели: Антихрист тоже появится на свет от девы, но, так как дьявол, в отличие от Бога, не способен сотворить плоть для своего сына, это будет не реальное создание, а некий мираж: «Родит же ся *по привиденцу* от девицу», «диавол же аще и плоть примет, ну и ту *въ привидени* како бо я же не създа плоть». В Антихристе сатана «*мъчтателень* плъти своему существу восприимет съсуд»¹⁵⁸. Такая концепция по-своему отразила идею о том, что дьявол и антихрист не способны творить и изменять земную материю.

Еще одна оригинальная мысль встречается в Житии Андрея Юродивого: по утверждению автора, плоть для Антихриста создал сам Господь. До конца времен «скарденая и скверная» оболочка хранится связанной в аду, и лишь перед концом света, когда придет время исполнения древних пророчеств, сын погибели войдет в нее и воцарится на земле¹⁵⁹.

Однако все эти трактовки противоречили мнению большинства богословов. В Церкви быстро утвердилась идея о том, что сын погибели будет настоящим человеком, которого родит женщина и который вместит все зло падшего с Небес Люцифера¹⁶⁰. В «Сказании о Христе и Антихристе» Ипполита Римского он называется «сыном дьявола» и «сосудом сатаны»¹⁶¹. «Кто же есть сей; оубо ли сатана; никакже: но человек некий всякое егово приемляя действие», — писал Иоанн Златоуст¹⁶². Мысль о «вочеловечении» дьявола категорически отвергал Иоанн Дамаскин¹⁶³. В «Слове на Пришествие Господне» Ефрем Сирин специально подчеркивал: «родит же ся воистину от скверны жены съсуд емоу. Не сам же ся ражает, нъ образ его придет прескверным яко тать»¹⁶⁴. Погибельный сын, один из ключевых персонажей истории последних дней, станет «вместилищем» для сатанинской злобы, но не личиной дьявола.

Об Антихристе рассуждали не только авторитетные богословы, но и неизвестные авторы апокрифов. В их текстах апокалиптический зверь превращался в удивительное мифологическое создание. Здесь эклектично соединялись фрагменты Святого Писания и «сказочные» сюжеты. Так, в одном из сочинений, приписанных пророку Даниилу («Видение» псевдо-Даниила) сказано, что враг поднимется из преисподней в виде рыбки, которую поймает человек по имени Иуда и продаст за 30 сребреников. Голову рыбы съест нечестивая девица, которая и родит Антихриста¹⁶⁵.

Эти идеи были хорошо известны на Руси. Во многих списках бытовали не только переводы «Слова» Ефрема Сирина, творений Ипполита Римского или Иоанна Златоуста, но и «Сказание» псевдо-Ипполита, «Слово» Кирилла Иерусалимского (в конце XVI в. оно было откомментировано Стефаном Зизанием и вошло в знаменитую Кириллову книгу 1644 г.) и Житие Андрея Юродивого. Одна из редакций популярного «Откровения о последних временах» Псевдо-Методия Патарского утверждала, что погибельный сын будет зачат в граде Хоразине, когда птица расшибется о лицо некоей черницы¹⁶⁶. Но сами русские авторы не часто рассуждали об Антихристе и обычно лишь упоминали его как одного из демонических персонажей¹⁶⁷.

Ситуация изменилась в XVII в., на фоне общего нарастания эсхатологических ожиданий. Именно тогда фигура зловещего врага стала появляться на страницах исторических хроник. Чем выше поднимался градус апокалиптических настроений в обществе, тем чаще Откровение Иоанна Богослова, евангельская проповедь на Елеонской горе и другие пророчества о конце света привлекались для объяснения актуальных событий настоящего и их возможных последствий. Уже в сочинениях первой четверти — середины XVII в., посвященных Смутному времени, книжники описывают Лжедмитрия I, воцарившегося еретика, как «сосуд дьявола», человека, в котором мог воплотиться погибельный сын. Келарь Троице-Сергиева монастыря Авраамий Палицын связывает его с римским папой, а самого папу уподобляет Змею Апокалипсиса. По его словам, замученные в Москве праведники называли самозванца «образом Антихриста»¹⁶⁸. Неизвестный автор «Плача о пленении и конечном разорении Московского Государства» осторожно именует Лжедмитрия «сродником» погибели и предтечей Антихриста¹⁶⁹. Другие прямо называют самозванца сыном погибели, Антихристом и сосудом дьявола, сыном сатаны и лжехристом. В некоторых текстах Отрепьев косвенно уподобляется «беззаконнику» и зверю Апокалипсиса с помощью различных цитат и реминисценций¹⁷⁰.

166 Тихонравов 1863 II. С. 262.

167 К примеру, в Повести временных лет язычники-волхвы говорят, что веруют «антихрѣсту», который «седить въ бездне». Янь Вышатичь возражает: «то есть бесъ» (БЛДР I. С. 216). Имя «антихрист» часто употреблялось в Средние века как нарицательное наименование врагов, отступников и т.п. Эти примеры мы выносим за скобки.

168 Сказание Авраамия Палицына 1955. С. 113, 115.

169 БЛДР 14. С. 186.

170 См. об этом: Антонов 2009. С. 72–100.

171 Державина 1951. С. 83, 84.

172 Сказание Авраамия Палицына 1955. С. 115.

173 Рассказ о «летающем змие» интересно представлен в разных редакциях Повести о Петре и Февронии Муромских. В трактате «Мир с Богом человеку» (1669 г.) Иннокентий Гизель указывал на самый тяжкий вид плотского греха: «смешение телесное съ дьяволом, сиесть съ Летавцемъ». Подробнее об этих сюжетах: Юрганов 2006. С. 311, 367–373. О летающем змее-любовнике в славянских культурах: Славянские древности 1. С. 330–333. См. заговор от огненного змея, летающего к женщинам: Майков 1966. С. 162.

174 Древлехранилище Пушкинского Дома 1990. С. 90.

175 McGinn 1988. P. 3–9, 26.

Пожалуй, самую впечатляющую картину представил читателям дьяк Иван Тимофеев. В его рассказе самозванец — зримое воплощение сатаны, материализация сил зла: «По сем воста от ложа своего скимен лют, враг же обаче, а не человек бывая словеснаго существа, оболкся в плоть Антихрист; и яко темен облак возвлекся от несветимыя тмы...»; «весь сатана и Антихрист во плоти явлься, себе самого бесом жертву принес»¹⁷¹.

Идея о том, что дьявол наполнил своей злобой смертного человека и привел его к власти, мечтая «затушить» веру в последнем богохранимом царстве, вполне соответствует тем представлениям о природе погибельного сына, которые разделяло большинство Отцов Церкви. Исходя из этого, Авраамий Палицын заключал, что самозванец не стал «конечным» Антихристом только потому, что еще не исполнилось «время времен и полвремени», отмеренное до Конца света (Дан. 12:7; Откр. 12:14–15)¹⁷². Эмоциональный рассказ Ивана Тимофеева уже сближает Антихриста-Отрепьева с личиной или материальным воплощением сатаны.

Еще более оригинальные версии во второй половине XVII века актуализировали старообрядцы. Так, протопоп Аввакум полагал, что сын погибели будет лишь наполовину человеком — он родится от соития женщины с дьяволом. Мысль Ирины Лионского о еврейском происхождении Антихриста объединилась у Аввакума с архаическим представлением о летающем змее (которое встречалось и в русской агиографии, и в переводных памятниках)¹⁷³: «...а противник, еже есть Антихрист, зачнетя от блуда, от жены жидовки, от колена Данова. Мнит ми ся, сам сатана зблудит с нею сим подобием, якоже змеи ныне летают к женам, дьявольской же дух»¹⁷⁴. Сын погибели — демоническое существо, зачатое Люцифером.

Интересно, что представления об истинной сущности Антихриста ярче всего проявились не в описаниях его действий, а (что особенно ценно для нас) в рассказах о его внешнем облике. «Словесные портреты» позволяли увидеть не только личину, которая будет открыта людям, но и подлинное «лицо» беззаконника. Более того, описания могли совмещать внешнюю и внутреннюю перспективы, обнажая перед читателем одновременно истинный и мнимый облик врага. Как мы увидим, точно такой же прием широко применялся в средневековой иконографии Апокалипсиса.

2.2. *«Око льва», или как описать Антихриста.* Во многих ранних богословских сочинениях и комментариях внешний вид грядущего тирана не упоминался. Оставалось предположить, что если Антихрист — человек, значит он будет выглядеть как человек, по крайней мере во время прихода к власти, когда станет выдавать себя за Мессию. Однако образ зверя из Откровения Иоанна Богослова и мысль о сатанинской силе врага заставляли многих авторов видеть в нем не прельстителя, а демона или звероподобное чудовище. Апокрифы наполнялись причудливыми подробностями. Сирийские, эфиопские, греческие и латинские тексты III–V вв. утверждают, что от головы Антихриста будут лететь искры либо его волосы окажутся «острыми». У врага будут два зрачка в синем глазу, огромные ступни, зубы, подобные серпам, и т.п.¹⁷⁵. В «Видении» псевдо-Даниила можно прочесть, что Антихрист, рожденный из съеденной рыбы, будет трехглавым

монстром огромного роста, с волосами до пят и глазами, сияющими, как утренняя звезда¹⁷⁶, с железными зубами и стальными щеками. Несмотря на столь ужасный облик, это создание покажется добрым и прельстит людей¹⁷⁷. В армянской версии «Видения» у сына погибели «острая голова», а в одной из славянских редакций его волосы оказываются длиной в 12 локтей¹⁷⁸.

Облик Антихриста часто конструировался из элементов, свойственных иконографии дьявола, с добавлением архаичных мифологических мотивов. Их сочетание могло быть самым разнообразным. В «Откровении» псевдо-Иоанна (в русском переводе — «Вопросы Иоанна Богослова Господу на горе Фаворской»)¹⁷⁹ сказано, что волосы на голове Антихриста будут «остри, яко стрелы», правое око — как восходящая утренняя звезда, а левое — как у льва; его когти подобны серпам, уста длиной в локоть, а зубы — в пядь¹⁸⁰. Та же картина была динамично развернута в Интерполированной редакции «Откровения» Псевдо-Мефодия Патарского, созданной на Руси в XV в.¹⁸¹. Здесь сказано, что в первый год Антихрист будет выглядеть как человек. Метаморфозы начнутся позднее: на второй год правления, когда его волосы заострятся, а правое око засияет, и на третий год, когда его зубы и ногти превратятся в серпы, а второе око уподобится львиному¹⁸². По всей вероятности, русский автор использовал здесь апокрифические «Вопросы Иоанна Богослова» (совпадение оказывается почти полным, а в греческих редакциях «Откровения» эти устрашающие детали не упомянуты).

Во второй половине XVII в. облик Антихриста привлек внимание авторов старообрядцев. Одними из первых о видении погибельного сына поведали дьякон Федор и протопоп Аввакум. Федор писал о «пестроте» Зверя-Антихриста и его царства¹⁸³. Аввакум рассказывал о «личной встрече» с врагом: «А я, братия моя,

176 Отсылка к Ис. 14:12, где говорится о падшей утренней звезде. Эти слова традиционно связывались с падением Люцифера.

177 Деревенский 2007. С. 473–474.

178 Истрин 1897. С. 161–162, 213.

179 Болгарские списки — с XIII в., русские — с XV в.

180 Тихонравов 1863 II. С. 176, 183 (по спискам XV–XVI вв.).

181 Судя по цитатам в Повести временных лет, текст «Откровения» (VI–VII вв.) был известен на Руси уже к началу XII в. Известно два славянских перевода памятника. Однако самое большое распространение на Руси получила т.н. Интерполированная редакция, дополнившая первоначальный текст многочисленными апокрифическими деталями (в частности, об Антихристе). См.: Мильков 1999. С. 256–264, 652–653.

182 Тихонравов 1863 II. С. 264 (список XVIII в.); Истрин 1897. С. 129 (список XVI–XVII вв.); Мильков 1999. С. 684 (список XVI–XVII вв.). О портрете Антихриста в «Откровении» и его источниках см.: Истрин 1897. С. 213–214.

183 См. выше: глава III, раздел 1.3, пункт б.

184 См. в «Книге бесед»: ПЛДР 1989. С. 423.

185 По контексту можно предположить, что в «подметном письме» имелось в виду «воскрешает из мертвых».

186 Иов 1707. Л. 1–6, 12.

187 Там же. С. 6. Пятнистым изображали барса-Антихриста и на Западе (Махов 2011. С. 76).

видал Антихриста тово, собаку бешеную ... Я подперся посохом двоерогим своим, протопопским, стал бодро, ано ведут ко мне двое в белых ризах нагова человека — плоть-та у него вся смраду и зело дурна, огнем дышетъ, изо рта, изъ ушей и из ноздрей пламя смрадное исходит»¹⁸⁴. Нагой человек, объятый пламенем, напоминает иконографические образы сатаны или грешника, широко распространенные в XVII в. Антихрист является в человеческом облике, но зловонная плоть и огонь символизируют уготованные ему смерть и адские муки.

Один из самых любопытных русских памятников, где подробно описан Антихрист, был опубликован в 1707 г. Это знаменитый «Ответ краткий, на подметное письмо о рождении сими времени Антихриста» митрополита Иова. Новгородский владыка вступил в полемику с неизвестным старообрядческим автором, который утверждал, что погибельный сын уже явился в мире, причем в весьма своеобразном облике. Из «Ответа» можно узнать, что на свет появился ребенок, который, будучи 8 дней отроду, начал ходить и говорить, выдавая себя за Мессию. Он исцелял слепых, хромых и прочих больных, а кроме того «воскрес от мертвых»¹⁸⁵. Митрополит опровергал эти сообщения, взывая к здравой логике читателей (что значит — и родился, и воскрес?) и ссылаясь на труды богословов (по Иоанну Дамаскину, Антихрист будет воспитываться в тайне, а не говорить и проповедовать в восьмидневном возрасте; по Ипполиту Римскому и Андрею Кесарийскому он сотворит только ложные чудеса, а мнимую временную смерть примет уже после того, как воцарится). Однако самые интересные подробности касаются облика страшного «ребенка». Он более черен, нежели бел, имеет «востристую» голову, лоб с «рябинами», короткую шею, большие уши, кривой рот, плоский нос и острые зубы. Передав рассказ своего оппонента, митрополит немедленно возражает, что это не прельститель, которого примут за Мессию, а «страшилище въ образе человека». Являться людям в таком виде бессмысленно: «мудрее тебе сатана, оумееть онъ злобу свою и коварство таити». Наконец, странно, что это «страшило дьявольское» исцеляет других, но не исправляет собственный кривой рот и прочие уродства¹⁸⁶.

Как может заметить внимательный читатель, этот «портрет» — отнюдь не произвол фантазии неизвестного автора. Подобно мозаике, он собран воедино из целого ряда хорошо известных примет. Острая голова и черное лицо — визуальные признаки сатаны и бесов. Большие уши, зубы и нос, кривой рот отражают безобразие, свойственное демонам. Каждый из этих элементов легко найти в поздней русской иконографии. Наконец, «рябины» на лбу не просто уродливые пятна или изъязны. Это прямая отсылка к древнерусскому тексту «Откровения», где говорилось, что зверь, вышедший из моря, будет подобен рыси. В изобразительной традиции основным признаком апокалиптического монстра оказались пятна: Зверь-Антихрист традиционно предстал пятнистым, пестрым, «рябым» (каким описывал его дьякон Федор). Митрополит Иов верно считал эту аллюзию и, перефразируя автора «подметного письма», указал, что страшный ребенок «рябинами *рысь*»¹⁸⁷.

Как видим, во многих сочинениях и природа, и облик Антихриста балансировали на грани человеческого и демонического. Это происходило не только на

Руси, но и на Западе, и вполне соответствовало неоднозначным христианским представлениям о погибельном сыне. Иконография по-своему отразила эту двойственность: средневековые художники представляли зрителям множество различных «ипостасей» врага. Неудивительно, что самую богатую «коллекцию» таких образов содержат лицевые Апокалипсисы.

2.3. *Прельститель и зверь в европейской иконографии.* В западно-христианском мире циклы миниатюр, иллюстрирующих Откровение Иоанна Богослова, возникли, вероятно, уже в V–VI вв., однако памятники того времени не сохранились¹⁸⁸. До нас дошел ряд лицевых Апокалипсисов каролингской эпохи, знаменитый Бамбергский Апокалипсис (1001–1002 гг.), созданный в Священной Римской империи, двадцать четыре испанских «Беата» (X–XIII вв.) — Апокалипсиса с толкованиями бенедиктинца Беата из Лиобаны (VIII в.), богатая традиция англо-нормандских Апокалипсисов XIII–XIV вв., печатные Апокалипсисы с гравюрами на дереве XV в. и т.д. Помимо лицевых Откровений Иоанна Богослова, изображения Антихриста встречались и в других текстах: от иллюминированной

188 О визуальной традиции Апокалипсиса на средневековом Западе см., например: Christie 1977; Apocalypse de Jean 1979; Klein 1992; McGinn 2000.

189 Подробнее о возникновении и развитии этих образов см.: McGinn 1988. P. 13–17 и далее.

190 McGinn 1988. P. 20.

191 Besançon. BM. Ms. 579.

192 Как, например, во французской рукописи XIII в.: London. BL. Ms. Royal 20 D VI. Fol. 232v (человек с ножом, убивающий святых) или в итальянской рукописи XVI в.: Oxford. Bodl. Lib. Ms. Barocci 170. Fol. 25v (младенец), 26v (император).

193 Как в английских Апокалипсисах XIII в.: Oxford. Bodl. Lib. Ms. Auct. D. 4. 17. Fol. 7r, 7v; Paris. BNF. Ms. Français 403. Fol. 17, 18. Оубл.: Lewis 1990. Fig. 23, 24.

194 На миниатюре из энциклопедии «Liber Floridus» (ок. 1120 г.) Ламберта Сент-Омерского царственный Антихрист восседает на библейском Левиафане (его поза, вероятно, пародирует изображения Христа во славе). На другой миниатюре сатана оседлал чудовищного Бегемота. Игра экзегетических параллелей между этими четырьмя персонажами (дьявол, Антихрист, Бегемот, Левиафан) сближает и отождествляет их друг с другом. См.: Poesch 1970.

195 См., к примеру: Махов 2006. С. 48, 54; Махов 2007а. С. 39, 45. Ср.: С. 50. Жаба, выходящая из уст Антихриста-человека в Сен-Северском Апокалипсисе XI в.: Paris. BNF. Ms. Latin 8878. Fol. 184v.

196 Махов 2006. С. 58; Махов 2007а. С. 47.

197 Paris. BNF. Ms. Français 160. Fol. 470.

198 Oxford. Bodl. Lib. Ms. Douce 134. (XV в.). Fol. 4. На следующих миниатюрах Антихрист изображен в образе римского папы: он въезжает в Иерусалим на коне (Fol. 6), сидит на престоле, наблюдая казни христиан (Fol. 30), и погибает от огня из уст Христа (Fol. 36). Во всех случаях красная тиара на его голове явно перекликается с красной головой демона на первой миниатюре, как будто это все та же бесовская морда, превратившаяся в головной убор.

199 Как в одной из рукописей знаменитого визионерского трактата «Scivias» Хильдегарды Бингенской (XII в.). См.: Emmerson 2002.

200 См. об этом выше: глава III, раздел 1.3, пункт в.

Библии или «Откровения» Псевдо-Мefeldия Патарского до различных сочинений с эсхатологической тематикой. Уже к XI в. в европейской традиции сосуществовали самые разные образы погибельного сына: человек, зверь с тремя или семью головами, антропоморфный монстр с устрашающими звериными элементами¹⁸⁹. Его история была представлена во всех подробностях: изображались даже чудеса, которыми враг будет прельщать людей (несет по воздуху замок, извлекает воина из яйца и т.п.)¹⁹⁰. Пожалуй, самый впечатляющий визуальный рассказ был создан во Франции в 1330-х гг.: это развернутый цикл иллюстраций к пьесе «Судный день», где подробнейшим образом, на 89 миниатюрах, отражена вся «биография» грядущего тирана: от рождения и обучения до многочисленных чудес, от вознесения на вершины власти до смерти¹⁹¹.

Иконография Антихриста строилась на взаимодействии двух его основных личин: человека (прельстителя, императора, псевдо-Христа) и апокалиптического зверя. Между этими «полюсами» возникало множество синкретичных образов. Кроме того, особые знаки позволяли распознать демонического врага и в человеке, и в звероподобном чудовище.

Если Антихрист изображался в человеческом облике, он мог быть младенцем (рождение), воином, императором, юношей в шеголевой одежде и при этом не иметь никаких отличительных признаков¹⁹². Иногда на его шее даже висит крест¹⁹³. Это прельститель, который соблазнит людей в последние дни. Часто его можно узнать лишь благодаря сюжетной канве: рядом с ним притаились демоны, сам «император» восседает на чудовищном Левиафане¹⁹⁴ или на перевернутом корабле дураков, из уст кудрявого человека вылезает огромная жаба¹⁹⁵ (Откр. 16:13).

Очень часто иллюминаторы стремились зрительно обнажить «двойную» (человеческую и сатанинскую) природу Антихриста. Это можно было сделать с помощью самых разных маркеров. На немецкой гравюре XV в. юноша-Антихрист, увлекаемый бесами, летит в пасть ада. Его волосы поднялись дыбом и напоминают классическую прическу демонов¹⁹⁶. Во французской рукописи XIV в. многоликий враг показан как человек с козлиными рогами¹⁹⁷. В другом французском манускрипте это юноша в модной одежде («камзоле», чулках) и со скипетром. На его голове — вздыбленные волосы, на которых вдобавок стоит красная рогатая голова демона: она высунула язык и смотрит прямо на зрителя¹⁹⁸. Порой Антихрист сам предстает в виде чудовищной головы, которая появляется на теле Жены-Церкви, взлетает на Небеса и, пораженная, падает на землю¹⁹⁹.

В некоторых случаях иконография Антихриста приближается к демоническим моделям. В его антропоморфном облике часто возникает своеобразное утроение, которое, с одной стороны, указывает на попытки лже-Мессии выдать себя за Бога, а с другой — роднит его образ с известными в романском и готическом искусстве личинами дьявола²⁰⁰. К примеру, в английской рукописи XIV в. Антихрист сидит на радуге, а справа и слева от него расположились две такие же фигуры поменьше. Это не только «перевернутая копия» изображений Бога на радуге, но и сатанинская «Троица». Утраиваются не только фигуры, но и другие



*Илл. 39.
Антихрист
в виде трехглазого человека,
восседающего на радуге.
Английская миниатюра XIV в.*

элементы: на лице у Антихриста и его двойников изображено по три глаза²⁰¹. (Илл. 39).

Во французской Библии XIII в. «сын дьявола» выглядит как человек, одетый в тунику, с короной и «рогами», а на его голове совмещаются три лица. Затем его облик приобретает все больше дьявольских черт: он чернеет, сереет, у него возникает козлиное копыто, но он неизменно изображается трехликим²⁰². Эта модель явно соотносит его с трехликим сатаной.

Обратившись к лицевым Апокалипсисам, где история Антихриста следовала за текстом Откровения, мы убедимся, что систематизировать и вписать в четкие рамки все богатство существующих здесь образов попросту невозможно. Во французских, английских, испанских, немецких манускриптах (даже если не брать позднюю «полемическую» традицию эпохи Реформации) слишком велико количество вариаций и уникальных, авторских решений.

²⁰¹ London. BL. Ms. Royal 6 E VI. Fol. 100v. Такой же трехглазый Антихрист: Fol. 102.

²⁰² Oxford. Bodl. Lib. Ms. Bodl. 270b. Fol. 106, 112, 196. Антихрист с тремя «сросшимися» лицами: London. BL. Ms. Harley 1527. Fol. 127, 128v.

²⁰³ См., например, зверя с головами, похожими на обезьяны, в английском Апокалипсисе XIV в. (Oxford. Bodl. Lib. Ms. Canon. Bibl. Lat. 62. Fol. 17v, 18v, 19, 34, 34v), или волосатого зверя в Апокалипсисе XIII в. (Oxford. Bodl. Lib. Ms. Douce 180. Fol. 48, 49, 50, 51, 68) и т.п.

²⁰⁴ См. типичные примеры в английском Апокалипсисе XIII в. (Oxford. Bodl. Lib. Ms. Auct. D. 4. 17. Fol. 10, 10v, 11, 11v); Апокалипсисе королевы Марии XIV в. (London. BL. Ms. Royal 19 B XV. Fol. 23, 23v, 24v, 30v) или другом Апокалипсисе XIV в. (Oxford. Bodl. Lib. Ms. Auct. D. 4. 14. Fol. 28, 35).

²⁰⁵ Как в английских рукописях XIII–XIV вв.: Oxford. Bodl. Lib. Ms. Douce 180. Fol. 48, 49, 68, 50, 51; Ms. Selden Supra 38, pt. 2. Fol. 86v, 87, 94v, 102v, 114v.

²⁰⁶ Как во французских рукописях XV в.: Paris. BNF. Ms. Français 10. Fol. 595v; Paris. BNF. Ms. Français 4. Fol. 565v. Головы в коронах: Paris. BNF. Ms. Français 152. Fol. 520.

²⁰⁷ Как во французской Библии XV в.: Paris. BNF. Ms. Arsenal 5058. Fol. 565v.

Антихрист-Зверь чаще предстает в виде апокалиптического семиглавого чудовища. Разнообразие этих образов огромно: на миниатюрах можно увидеть самых удивительных зверей, семиглавых змей, гибридных монстров или внешне «безобидных» маленьких тварей²⁰³. Тело зверя покрыто шерстью, перьями или чешуей, оно полосатое, разноцветное и т.п. На головах Антихриста, в соответствии с текстом Откровения, — рога и короны²⁰⁴. В некоторых случаях они похожи на те, которые впоследствии изображались в русских лицевых Апокалипсисах: короткие рога увенчаны маленькими золотыми шариками, образуя некое подобие венца на голове²⁰⁵. Вместо корон на рога могут быть «надеты» дополнительные маленькие головы, коронованные или насаженные на рога, как на кол²⁰⁶. Нередко сами рога принимают необычные формы: они длинные, как иглы дикобраза²⁰⁷, раскидистые, как у оленя, а короны «развешаны» на них, словно на



Илл. 40. Антихрист в образе зверя с одной большой и шестью маленькими головами, с рогами оленя и семью коронами. Французская миниатюра XIV в.

дереве²⁰⁸ (Илл. 40). На одной французской миниатюре XIV в. зверь похож на льва, на его огромных оленьих рогах висят короны, а из ушей и гривы выходят шесть «дополнительных» рогов со звериными головами на концах²⁰⁹. В цикле миниатюр шесть голов зверя нередко «исчезают», и он становится одноглавым²¹⁰.

Наконец, зверя могли наделять теми или иными знаками, которые подчеркивали его связь с Люцифером и высокое положение в демонической иерархии. На некоторых изображениях головы зверя и Змея-дьявола венчают нимбы. Этот прием используется в английских рукописях XIII-XIV вв.²¹¹, но его можно встретить и в более поздних манускриптах (например, в немецких Апокалипсисах XV в.)²¹². (Илл. 41)

Как видно уже из такого краткого обзора, в европейской традиции образы Антихриста многочисленны и очень разнообразны. Они подробно иллюстрируют основные деяния, которые должен совершить погибельный сын. Антихрист предстает и обольстительным юношей, и грозным императором, и зверем. Художники одновременно демонстрируют зрителю и попытки врага выдать себя за Господа, и его истинную демоническую сущность. История Антихриста разворачивается в детальное повествование, и вариативность образов — следствие глубокой сюжетной проработки.

В странах византийского круга ситуация была совершенно иной.

2.4. Головы, рога и венцы: образы Откровения. Откровение Иоанна Богослова не использовалось во время богослужений православной Церкви (в отличие от католической, где оно читалось между Пасхой и Пятидесятницей). Византийские иконописцы не демонстрировали историю погибельного сына в таких подробностях, как их западные коллеги²¹³. Образы последних дней кратко отразились лишь в иконографии Второго Пришествия. Поэтому неудивительно, что на Руси в первые века после принятия христианства мы практически не встречаем изображений со сценами из Апокалипсиса. Их нет и в композициях Страшного суда, где основные эсхатологические персонажи: Лжепророк, Змей-сатана, пружи, Вавилонская блудница и сам Антихрист — обычно не появляются. Дьявол изображался здесь как антропоморфная фи-

208 См. во французских рукописях XIV в.: London. BL. Ms. Royal 19 C II. Fol. 5; Paris. Bibl. Mazarine. Ms. 870. Fol. 8.

209 Paris. BNF. Ms. Français 152. Fol. 520v. Ср.: Fol. 520.

210 Как в немецком Апокалипсисе XII в.: Oxford. Bodl. Lib. Ms. Bodl. 352. Fol. 8v (одноглавый зверь убивает пророков), 9 (семиглавый зверь с рогами) или во французском Апокалипсисе XIV в.: London. BL. Ms. Yates Thompson 10. Fol. 21 (семиглавый зверь, в коронах), Fol. 27v (одноглавый). В некоторых случаях, как в Уэльском Апокалипсисе XIV в., Антихрист на всех миниатюрах предстает как одноглавый зверь: London. BL. Ms. Royal 15 D II. Fol. 157v, 158, 174v, 193.

211 Paris. BNF. Ms. Français 403. Fol. 20–25; Oxford. Bodl. Lib. Ms. Tanner 184. Fol. 23. Ср.: 47. Нимб зачастую изображался над головой Иуды, обозначая утраченную святость. Иногда нимб оказывался черным, как на фресках Беато Анджелико (Мифы народов мира 1. С. 581) или на иллюстрации к «Житиям святых» Якоба Ворагинского (Аугсбург, 1471; Репрод.: Махов 2006. С. 302).

212 Oxford. Bodl. Lib. Ms. Auct. M 3.14. Fol. 16 (plate H2), 17 (plate I1). Fol. 40 (plate V2). См. также: Wright 1995. P. 167.

213 См. подробнее: Долгодрова, Гусева, Анисимова 1995. С. 13.

Илл. I–IV – Змей-искуситель как гибридное создание с туловищем змеи и женским торсом. Фрагменты древнерусских и европейских миниатюр



I. Синодик
XVIII в.
(БАН. Арханг.
Д. 399. Л. 4)



II. Джованни
Боккаччо.
О несчастьях
знаменитых
людей. Англия,
ок. 1450–1460 гг.



III. Зерцало
человеческого
спасения.
Германия, XIV в.



IV. «Христианская
топография»
Козьмы
Индикоплова,
с дополнениями,
XVII в.
(БАН. П. I. А.
№ 68. Л. 165об.)



Илл. V. Бесы-эйдолоны с хохлами и бесы, преобразившиеся в людей, с крыльями и в высоких шапках. Фрагменты миниатюр из Жития Сергия Радонежского XVII–XVIII вв. (БАН. П. I. А. № 38. Л. 94 об., 97)



Илл. VI. Антихрист в виде пятнистого семиглавого зверя на троне. Миниатюра из Апокалипсиса XVIII в. (БАН. 1.1.36. л. 81)



Илл. VII. Антихрист-Зверь на троне и Змей-сатана в виде гибридов с человеческими и змеиными головами. Миниатюра из Апокалипсиса XVI в. (РГБ. Ф. 98. № 1591. Л. 117)



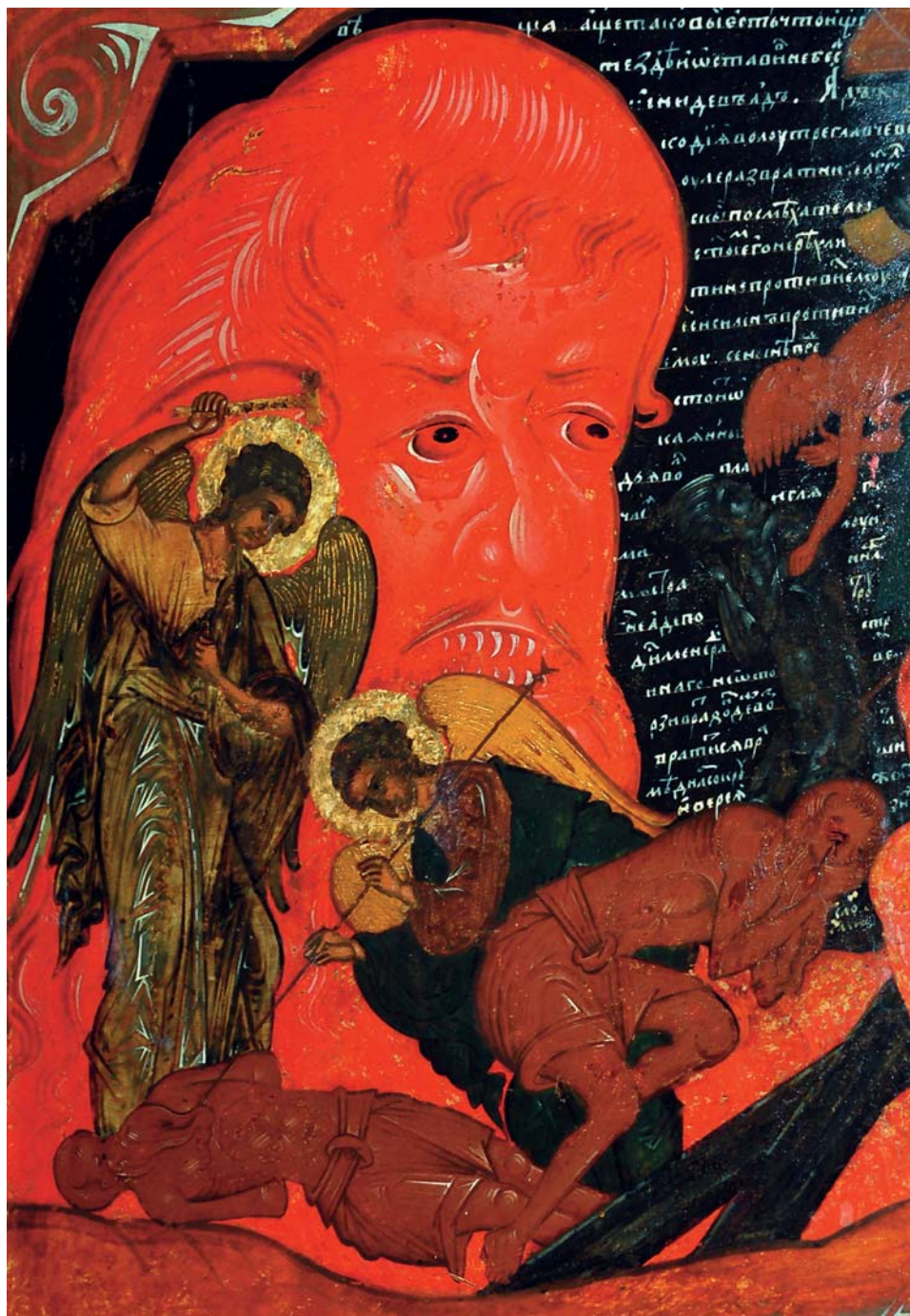
Илл. VIII. Смерть-мертвец и Ад со звериной головой в сцене снятия четвертой печати (Откр. 6:8). Миниатюра из Апокалипсиса XVII в. (РНБ. Ф. 85. Л. 47 об.)



Илл. IX. Смерть, развернутая фронтально и доминирующая на изображении. Миниатюра из Цветника XVIII в. (РНБ. ОЛДП. Q. 487. Л. 106.)



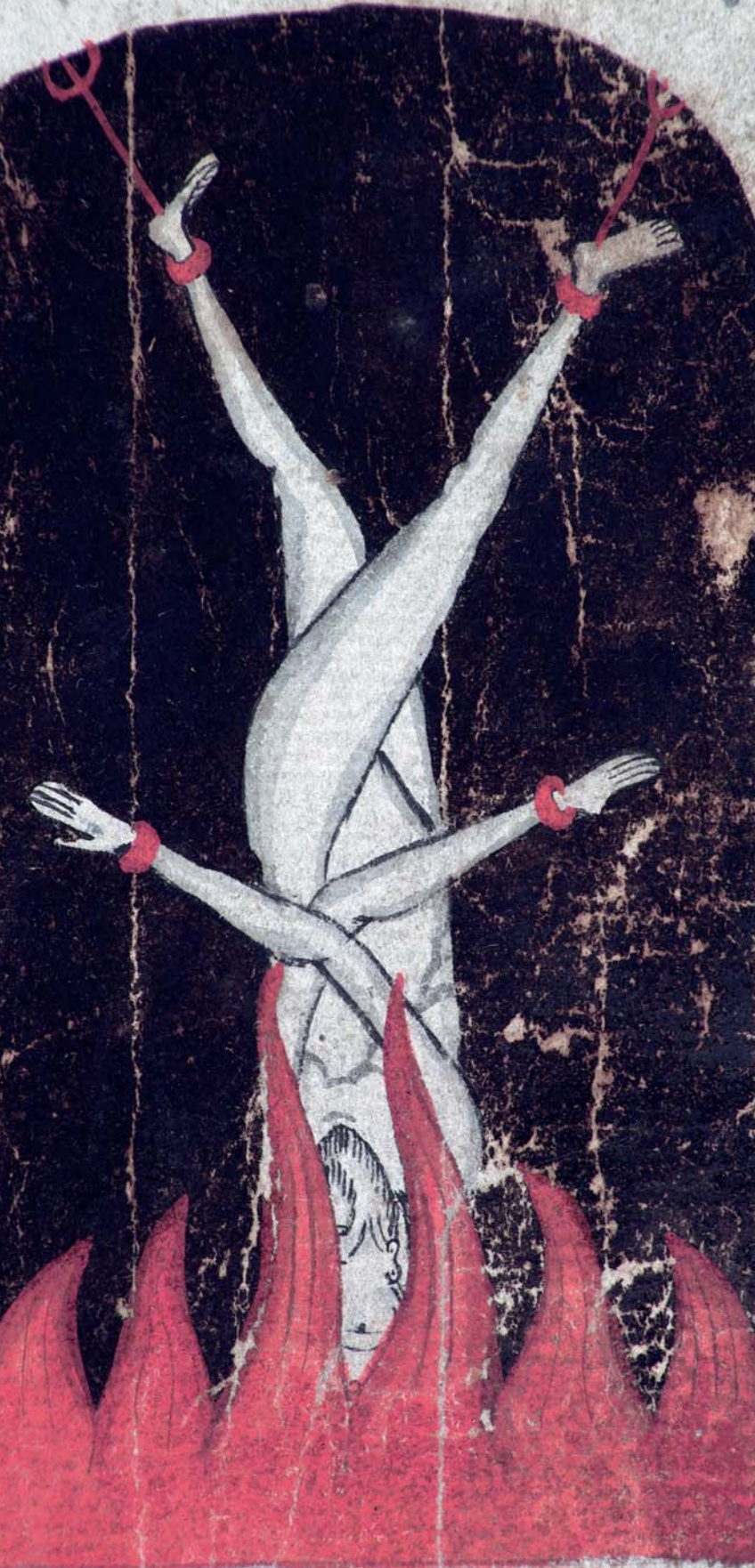
Илл. X. Грешники и сатана в развернутой, словно котел, пасти ада с множеством глаз. Стекающая в нее огненная река одновременно служит «языком» чудовища. Миниатюра из Цветника 1780-х гг. (БАН. Плюшк. № 112. Л. 518)



Илл. XI. Ангелы заковывают сатану на фоне огромной красной головы Ада. Фрагмент иконы «Воскресение – Сошествие во ад» третьей четверти XVI в. из церкви Николы Мокрого в Ярославле (ЯГИАХМЗ. Инв № ЯМЗ 40949, ИК 145)



Илл. XII – Сатанинская «троица»: красный великан, олицетворяющий ад, держит на коленях сатану, а тот – Иуду. Фрагмент иконы «Воскресение – Сошествие во ад» второй половины XVI в. (ВСМЗ. Инв. № В-6300/2755)



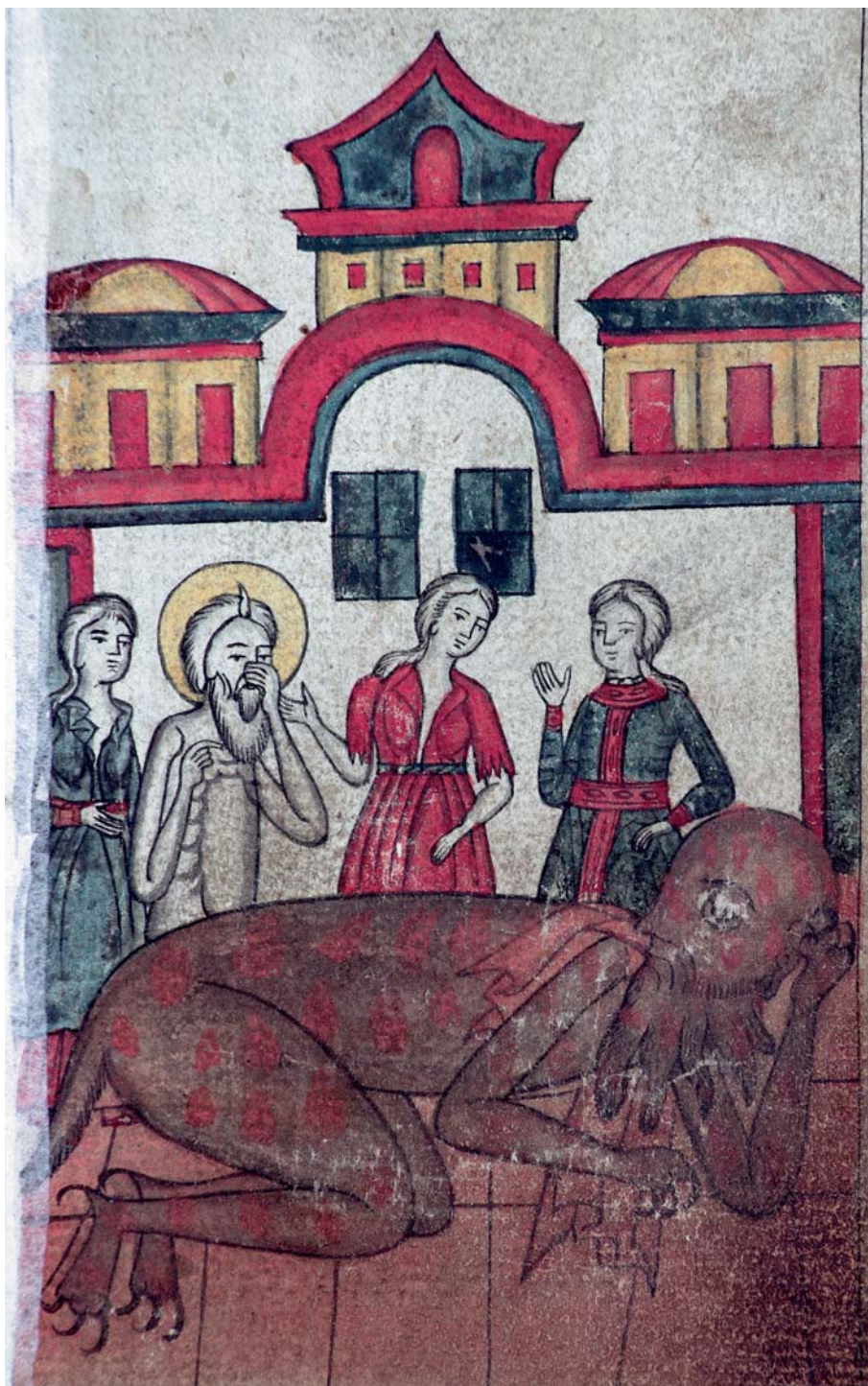
Илл. XIII. Мучение грешника в аду. Миниатюра из Цветника XVIII в. (БАН. Плюшк. № 42. Л. 82)



Илл. XIV – «Портрет» чудовищного Иуды в преисподней. Миниатюра из Цветника 1780-х гг. (БАН. Плюшк. № 112. Л. 447 об.)



Илл. XV. Сатана и многоликое войско бесов, помещенное в разноцветные «клейма». Фрагмент миниатюры из Жития Нифонта Константинопольского середины XVI в. (БАН. П. I. А. № 60. Л. 152)

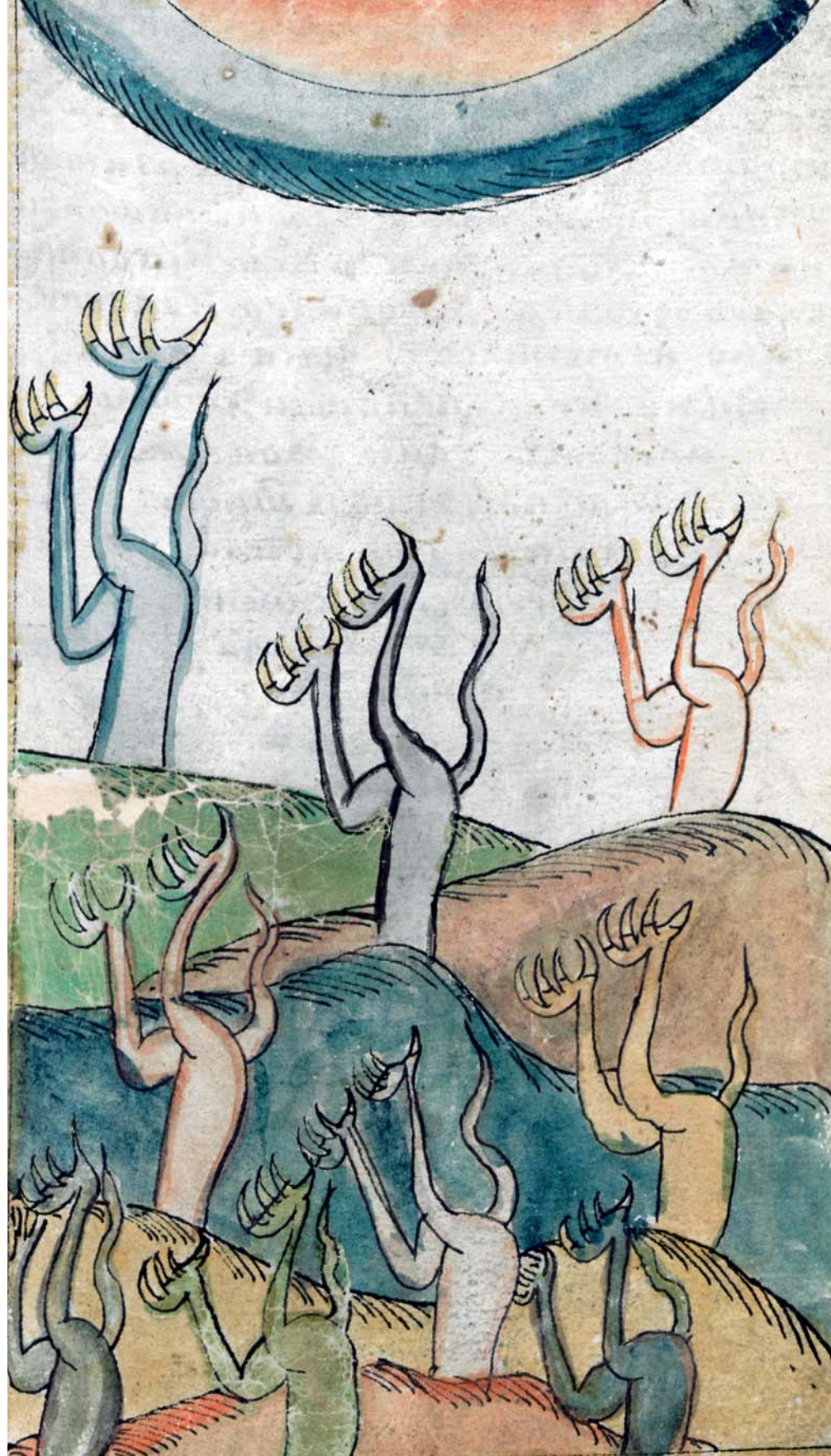


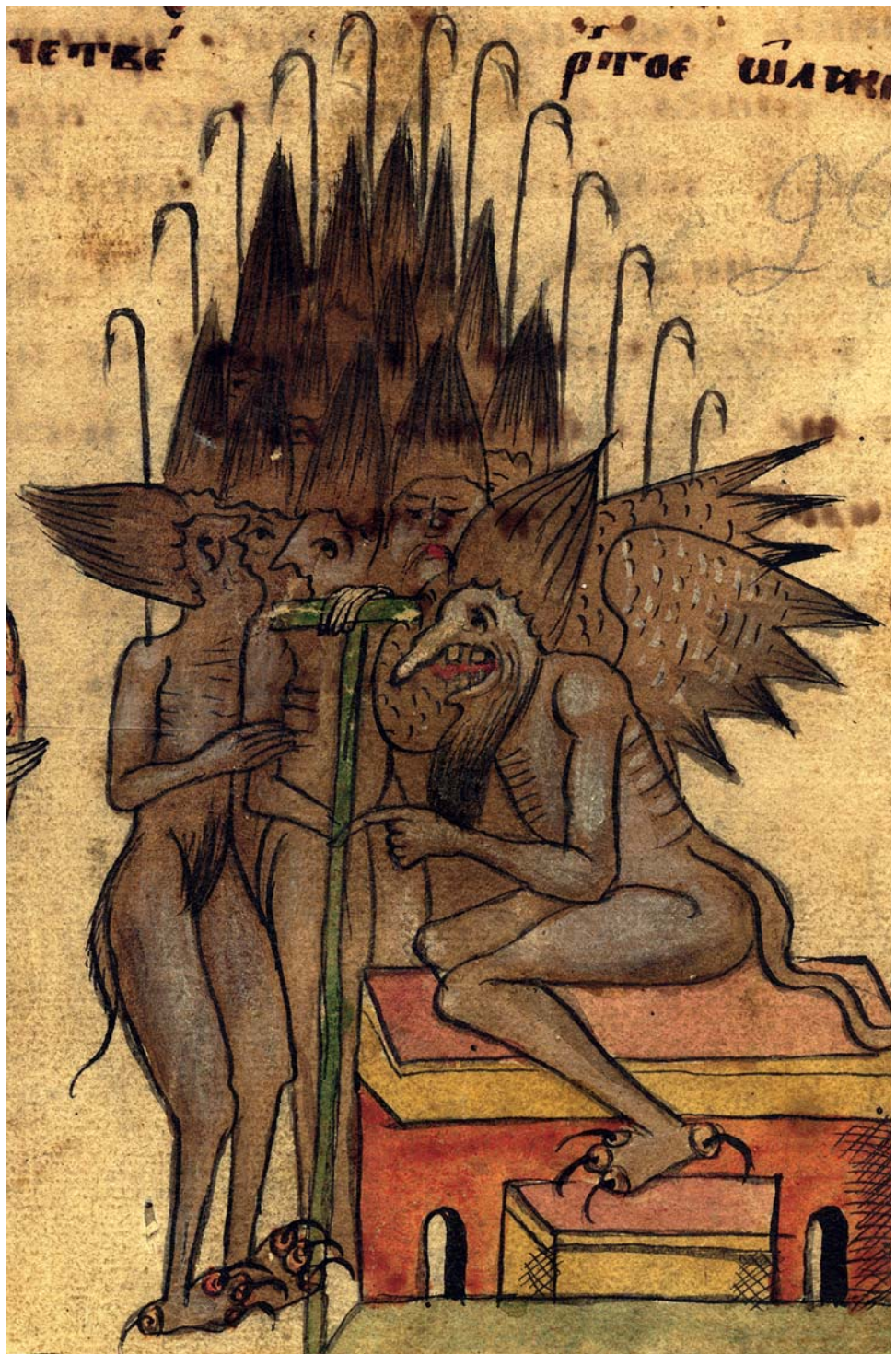
Илл. XVI – Андрей Юродивый и блудный бес в виде огромной лежащей фигуры. Миниатюра из Цветника XVIII в. (БАН. Плюшк. № 42. Л. 22)



Илл. XVII. Испытание монаха, задумавшего вернуться из пустыни в город. Демон-искуситель в образе двуполого гиганта тычет в него своим чудовищным фаллосом. Миниатюра из Цветника XVII–XVIII вв. (РГБ. Ф. 37. № 42. Л. 23)

Илл. XVIII – Бесы, «воткнутые» в горки. Миниатюра из Жития Василия Нового второй половины XVIII в. (РГБ. Ф. 344. № 182. Л. 47)





Илл. XIX – Бесовской «князь» в образе беззубого старика. Фрагмент миниатюры из Жития Василия Нового XVII в. (РНБ. Ф. I. 725. Л. 32)

гура, сидящая в геенне, а змей, возникший в центре композиции во второй половине XV в., символизировал мытарства, а не апокалиптического Дракона.

Русская иконография Откровения, по-видимому, сложилась лишь в XV столетии: в конце века была создана икона «Апокалипсис» из Успенского собора, на которой



Илл. 41. Антихрист-зверь с нимбами и Змей-дьявол в коронах. Немецкая гравюра XV в.

можно увидеть Блудницу, Аваддону, пружей, Зверья-Антихриста, убивающего пророков, и т.д. (созданные в 1405 г. фрески Благовещенского собора на сюжет Апокалипсиса были утрачены)²¹⁴. На этом основании исследователи предполагают, что русский цикл миниатюр, сопровождающий Откровение Иоанна Богослова, восходит к тому же времени²¹⁵. Тем не менее, самые ранние из известных лицевых Апокалипсисов да-

214 ГММК. Инв. 3226 соб. Опубл.: Попов 1975. С. 64–66, Илл. 93–97; Алпатов 1978. С. 317, №159–162; Лазарев 2000. С. 116, Илл. VI–26.

215 См. об этом: Долгодрова, Гусева, Анисимова 1995. С. 32. Среди росписей Золотой полаты (после 1547 г.) фигурировал «семиглавый дьявол» (Змей Апокалипсиса?) (ЧОИДР 1858. С. 27). См. семиглавого зверя из видения пророка Даниила на росписи Благовещенского собора Московского Кремля (1547–1551 гг. Репрод.: Сарабянов, Смирнова 2007. С. 618, Илл. 584). В другом варианте у последнего зверя изображалась одна голова и семь рогов (что соответствует тексту видения), как на росписях Снетогорского монастыря (1313 г.). Репрод.: Там же. С. 296, Илл. 290.

216 Мы сознательно не затрагиваем здесь обширную проблему разделения и классификации редакций русских лицевых Апокалипсисов. См. об этом: Буслаев 1884 I; Алексеев, Лихачева 1987; Подковырова 2001; Подковырова 2005.

217 В такой позе на миниатюрах часто изображаются ангелы, скорбящие о погибающих душах. См., например, в рукописях XVII в.: РГБ. Ф. 344. № 284. Л. 7; ГИМ. Барс. № 977. Л. 39об.; ГИМ. Воскр. Бум. № 66. Л. 30; и др. См. также: Буслаев 1884 I. С. 246–247.

218 См.: Буслаев 1884 II.2. Илл. 195, 200. Ср.: ИРАИ. Колл. Д.Н. Першина. №13. Л.143об., 147об.

219 Буслаев 1884 II.2. Илл. 195; РГБ. Ф. 344. № 180. Л. 103об.; ГИМ. Муз. № 138. Л. 101об.; ГИМ. Муз. № 354. Л. 107об.; ГИМ. Муз. № 388. Л. 48.

220 Буслаев 1884 II.2. Илл. 195 (фигура царя подписана «антихрист», одноглавый монстр подписан «зверь»); РГБ. Ф. 98. № 1252. Л. 56об.; РГБ. Ф. 344. № 219. Л. 138об.

221 ГИМ. Син. № 5. Л. 73.

222 Буслаев 1884 II.2. Илл. 208; ГИМ. Муз. № 354. Л. 107об.

223 РГБ. Ф. 98. № 1252. Л. 56об. Здесь образ утраивается: мы видим, что на пророков нападает змей, из бездны выходит крылатый лев, а Антихрист-царь восседает на троне.

224 Как в сборнике XVII в. (ГИМ. Муз. № 58. Л. 138) или в Апокалипсисах XVIII в. (ГИМ. Хлуд. № 358. Л. 86об.; ИРАИ. Колл. В.Н. Перетца. № 363. Л. 101об.). Интересно, что на миниатюрах этого старообрядческого сборника (ГИМ. Муз. № 58) к антихристову царству был отнесен не только папа Римский, но и православные «никониане». На голове грешника, поклонившегося сатане, можно увидеть корону с тремя четырехконечными крестами, введенными в церковный обиход Никоном (Л. 180). Всего двумя листами раньше читатель (или создатель) рукописи написал на полях: «Ныне сбысться Андреемъ святымъ разумное» (Л. 177об.).

225 ГИМ. Щук. № 23. Л. 53; РГБ. Ф. 173. I. № 16. Л. 45.

226 В некоторых толкованиях были приведены разные точки зрения, в том числе и такие, которые связывали Антихриста не с первым, а со вторым зверем, но предпочтение отдавалось традиционному «разделению»: Змей — сатана, первый зверь — Антихрист, второй — Ажепророк. См.: Буслаев 1884 I. С. 37–38.

227 Как в Апокалипсисе 1690-х гг.: Сакович I. Илл. 81. См. также: Буслаев 1884 II. Илл. 177, 179.

228 См. разные варианты «раскраски» Антихриста: ГИМ. Муз. № 354. Л. 124об.; ГИМ. Щук. № 23. Л. 62; ГИМ. Син. № 5. Л. 85; РГБ. Ф. 98. № 1252. Л. 66об.; РГБ. Ф. 344 № 180. Л. 123об.; РГБ. Ф. 344. № 219. Л. 158об.; РГБ. Ф. 98 № 668. Л. 139об., 146об.

229 Буслаев 1884 I. С. 21.

тируются серединой XVI в. Большинство из них содержит текст с комментарием Андрея Кесарийского (впоследствии появились двух- и трехтоловые Апокалипсисы)²¹⁶. В некоторых редакциях очевидно влияние гравированных листов Альбрехта Дюрера (1498 г.) и гравюр Лукаса Кранаха Старшего к Библии Лютера (1534 г.).

Антихрист появляется на страницах иллюминированных Апокалипсисов много раз. Крупные изображения (почти во всю миниатюру) чередуются здесь с мелкими (иногда внизу листа видна только голова Антихриста). Впервые мы видим его сидящим на троне — он слушает обличения пророков (их соотносят с Енохом и Илией: Откр. 11:3–12). Последние образы — низвержение в геенну (Откр. 19:17–21). На этом пути апокалиптический враг сменяет целый ряд личин.

Композиция, на которой Илия и Енох стоят перед Антихристом, очень часто оказывается единственной, где сын погибели представлен в человеческом облике. Это правитель в царских одеждах, с короной на голове. Он печально смотрит на пророков, словно огорченный происходящим. Чаще всего мы видим здесь традиционный иконографический знак скорби: царь прижал руку к щеке²¹⁷. Это Антихрист-прельститель, он еще не обнажил свою дьявольскую сущность. Однако за плечами царя обычно стоят не только люди, но и бесы с высокими хохлами²¹⁸. Одновременно Еноха и Илию сзади атакует зверь²¹⁹ (в другом варианте сцена с убийством пророков отделена от сцены обличения²²⁰).

Скорбная фигура, восседающая на троне, иногда подписана («Антихрист сидит во граде своемъ на судище»)²²¹. Зверь, нападающий на пророков, в некоторых случаях именуется «зверь Антихрист»²²². Андрей Кесарийский отождествляет его с сыном погибели. В результате Антихрист на одной миниатюре не только «раздваивается», но и преобразуется: он слушает пророков в человеческой личине и набрасывается на них сзади в облике одноглавого зверя (чаще всего он похож на льва с конской гривой на длинной шее, реже наделен крыльями²²³, а иногда на его голове возвышается папская тиара — очевидная рецепция протестантской иконографии)²²⁴. Эти совершенно непохожие образы демонстрируют две ипостаси погибельного сына: лже-Мессия и демонический монстр. Впрочем, такой прием действовал не всегда — в некоторых редакциях лицевого Апокалипсиса образ царя отсутствует. На троне сидит пятнистый зверь с семью головами, а на пророков набрасывается одноглавое чудовище²²⁵.

Следующее «явление» Антихриста на страницах Апокалипсиса относится к рассказу о семиглавом звере, вышедшем из моря (Откр. 13:2), — в толкованиях он отождествлялся с погибельным сыном²²⁶. Чаще всего первый зверь изображается на миниатюре дважды: он выходит из воды или из черного провала и сидит на престоле. У него семь голов на длинных шеях, десять рогов (по одному или по два на каждой голове), а светлое или белое тело покрыто пятнами: черными, красными, коричневыми или разноцветными. (Цв. илл. VI). Эти пятна могут превращаться в узоры, похожие на звезды или цветы с круглыми лепестками²²⁷, а иногда тело зверя покрывают мелкие разноцветные штрихи, которые делают его по-настоящему пестрым²²⁸.

Восседающий на престоле семиглавый зверь иногда облачен в одежду, причем пятна часто переносятся и на нее²²⁹. Царственный зверь соседствует с другими монстрами Апокалипсиса: Лжепророком (чаще всего — мохнатый одноглавый зверь,

стоящий на задних лапах, с изгибающимися «рогами агнца») и сатаной-Змеем (семиглавый дракон, часто увенчанный коронами). Два семиглавых монстра — дракон и зверь — часто изображаются друг напротив друга: зверь сидит на престоле, дракон стоит перед ним, их головы сближены, образуя почти зеркальное отражение²³⁰.

Кажется, что с этого момента миниатюры начинают точно следовать за текстом Откровения: зверь наделен семью головами и десятью рогами, на которых чаще всего видны небольшие короны. Этот образ может повторяться еще на одной или нескольких миниатюрах. Однако, как ни странно, вскоре облик Антихриста начинает меняться. На одном из следующих изображений семиглавый зверь трансформируется в одноглавого, его рога превращаются в своеобразный «венец», пятна исчезают и т.п. В результате мы видим совершенно другие личины того же персонажа. По воле художника Антихрист не удерживает надолго одну форму, меняясь через каждые несколько листов или на каждом листе рукописи. Это тем более заметно, что его постоянные спутники — сатана-Змей и Ажепорок — почти никогда не преобразуются.

В Апокалипсисе XVII в. из собрания ГИМ пятнистый зверь быстро «теряет» шесть голов и становится одноглавым. Одновременно его рога превращаются в характерный венец, состоящий из тонких палочек, на концах которых расположены небольшие круги (красные «шарики»). (См. один из вариантов такой короны: Илл. 42). На следующих миниатюрах он сидит на троне, в окружении бесов, и низвергается в геенну: у него по-прежнему одна голова, но уже нет ни рогов, ни венца²³¹. В другом Апокалипсисе, конца XVII в., Антихрист сперва теряет короны на рогах, а затем пятна. Он становится одноглавым, крылатым, его тело синеет. Наконец мы видим сидящего на престоле красного «льва» с гривой, рядом с которым стоят семиглавый рогатый монстр без пятен и красный дракон²³². В третьей рукописи XVII в. Антихрист превращается в итоге в красного зверя с конским хвостом²³³. Образы мелькают, как кадры хаотичной кинохроники, главный герой которой постоянно меняет костюмы.

Изучая сборник XVIII в. с образцами миниатюр для лицевых житий Василия Нового, Е.К. Братчикова отметила удивительное разнообразие шапок и других

230 См., к примеру: ГИМ. Син. № 5. Л. 88; ГИМ. Муз. № 388. Л. 57; ГИМ. Муз. № 354. Л. 124об.; РГБ. Ф. 344. № 219. Л. 158об.

231 ГИМ. Син. № 5. Л. 94об., 105об., 107об., 131. См. также: ИРАИ. ОП. Оп. 23. № 183. Л. 43–57.

232 ГИМ. Щук. № 23. Л. 62, 64, 69об., 80, 81об.

233 ГИМ. Муз. № 335. Л. 132об., 142об., 150об., 155об., 164об., 166об., 194об.

234 Братчикова 2004. С. 552–553.

235 См., например: РГБ. Ф. 173. I. № 16. Л. 52. Ср.: Буслаев 1884 II. Илл. 18.

236 ГИМ. Муз. № 335. Л. 132об. и далее. Ср.: ИРАИ. Карельское собр. № 247. Л. 64–92об.

237 ГИМ. Муз. № 388. Л. 60об., 67, 71, 79, 80об., 95об., 102; ГИМ. Вахр. № 14. Л. 161об., 170об., 224; РГБ. Ф. 344 № 180. Л. 123об., 141об., 152об., 157об., 167об., 170об., 200об.

238 РГБ. Ф. 344. № 219. Л. 167об., 177об., 191об., 200об., 204об.

239 См.: Буслаев 1884 II. Илл. 87, 116. Огромные рога Антихриста: РНБ. Q. I. 1139. Л. 205об.

240 См. Апокалипсис XVII в., где на протяжении всего цикла миниатюр Антихрист «теряет» пятна на теле, головы, рога, короны: РГБ. Ф. 173. I. № 14. Л. 91об., 95, 102об., 120, 121об., 144об. Ср., к примеру, с Цветником XVII в.: ГИМ. Муз. № 354. Л. 132об., 142об., 150об., 155об., 166об.

241 См.: Буслаев 1884 II. Илл. 212.

Илл. 42.
Антихрист в венце.
Фрагмент миниатюры
из Апокалипсиса XVIII в.
(БАН. 1.1.36. Л. 116об.)



головных уборов демонов²³⁴. В поздней иконографии хохлы, колпаки, рога и уши бесов действительно принимают самые неожиданные формы. Любопытно, что в лицевых Апокалипсисах одним из самых подвижных элементов тоже оказывается «головной убор» зверя — десять рогов, упомянутых в Откровении. Чаще всего эти рога увенчаны небольшими коронами (что соответствует тексту пророчества), но в некоторых случаях короны не изображаются²³⁵. В цикле миниатюр рога перемещаются с семи на одну голову²³⁶, а затем превращаются в венец с кружками-«шариками»²³⁷ или в обычную корону²³⁸. У этих царственных «шапок» бывает ровно десять зубцов, которые напоминают о десяти рогах зверя, но часто их оказывается больше или меньше²³⁹. На заключительных миниатюрах Антихрист нередко лишается и короны, и рогов, и венца.

Постоянные метаморфозы изменяют облик погибельного сына от миниатюры к миниатюре²⁴⁰, а иногда еще более динамично — в рамках одной сцены, на одном листе²⁴¹. В качестве примера можно рассмотреть интересный Апокалипсис XVII в. из собрания РГБ. После композиции со скорбным царем и атакую-

шим монстром мы увидим Антихриста в облике маленького семиглавого зверя с черными рогами, похожими на уши. Его хвост оканчивается змеиной головой. Вскоре этот зверь, наделенный уже конским хвостом, восседает на троне, лицом к лицу с семиглавым драконом. При этом в верхней части той же миниатюры он выходит из моря, покрытый пятнами, без рогов и с хвостом-змеей. В отличие от фигуры, сидящей на троне, его головы венчают короны. Наконец, на следующих композициях погибельный сын превращается в красного одноглавого зверя с венцом из золотых «шариков»²⁴².

Поражение от Небесного воинства и низвержение в геенну дьявольских сил — последние сцены, на которых появляется Антихрист (рядом с сатаной и Лжепророком, иногда — бесами, грешниками и народами Гога и Магога). (См. редкое визуальное решение этой сцены, где вместо огненного озера изображена пасть ада: Илл. 52). Во многих рукописях его облик вновь трансформируется. Во главе сатанинского войска стоит коронованный царь, а в огненное озеро падает монстр-псоглавец²⁴³. В этой композиции фигурируют многие демонические существа, и не всегда понятно, кого из них миниатюрист соотносит с Антихристом. Иногда опознать погибельного сына позволяет иерархия фигур или соответствующие подписи. Так, в Апокалипсисе последней четверти XVIII в. мы видим, как Христос поражает царя, возглавляющего войско. Надпись гласит: «Антихрист и вои его духом оуст Божиих оубиены будут»²⁴⁴. Это еще один случай, когда апокалиптический враг предстает в цикле миниатюр в человеческом облике.

Очень интересная композиция встречается в Апокалипсисе 1708 г. Антихрист в венце (именно так он выглядит на предыдущих и следующих миниатюрах) стоит над геенной, а рядом с ним такая же фигура летит в огонь вместе с Лжепророком. Бок о бок со стоящим погибельным сыном изображен царь в короне, которого подпись идентифицирует как Антихриста. Внизу такой же царь, с такой же подписью,

242 РГБ. Ф. 98. № 1252. Л. 64об., 68, 70, 75, 79, 81, 85, 85об., 103. Ср., к примеру: РГБ. Ф. 344 № 180. Л. 123об.; РГБ. Ф. 173. I. № 14. Л. 91об.

243 РГБ. Ф. 344 № 180. Л. 200об. Ср.: РНБ. ОЛДП. Q.717. Л. 101об.; РГБ. Ф. 98. № 1225. Л. 103об.

244 РГБ. Ф. 344. № 219. Л. 231об.

245 ГИМ. Худ. № 358. Л. 172об.

246 ГИМ. Муз. № 351. Л. 58об.—64об. и далее; ГИМ. Муз. № 355. Л. 91; РГБ. Ф. 218. № 1109. Л. 55об., 67.

247 РГБ. Ф. 218. № 1109. Л. 55об., 67об.

248 Буслаев 1884 II. Илл. 69, 208; Ср.: 209б.

249 Как в рукописи 1731–1736 гг.: Буслаев 1884 II. Илл. 200.

250 ГИМ. Муз. № 322. Л. 391об. По тексту «Видения» Антихрист «отрыгнул» всю свою злобу.

251 РГБ. Ф. 299. № 460. Л. 96, 124об., 141; Буслаев 1884 II. Илл. 85, 97б. См. обратную ситуацию на миниатюре, опубликованной Ф.И. Буслаевым (Буслаев 1884 II. Илл. 90): здесь изображена Вавилонская блудница на семиглавом звере, одна голова которого змеиная, а другие человеческие — с бородами, в коронах. Ср.: РНБ. Q. I. 1139. Л. 256.

252 РГБ. Ф. 98. № 1612. Л. 131. Ср.: Л. 112, 163.

253 Буслаев 1884 I. С. 412, 446.

254 РГБ. Ф. 98. № 1591. Л. 107, 110, 112об., 116об., 117, 121об., 147, 150, 155, 188об. Четыре миниатюры опубликованы: Долгодрова, Гусева, Анисимова 1995. С. 56.

горит в гееннском пламени²⁴⁵. Изображение выстроено по принципу симультанности — одна фигура показана в два последовательных момента времени. При этом сам образ Антихриста раздваивается (зверь и царь), а каждая из его личин в свою очередь удваивается (над гееннским озером и внутри него), создавая необходимую динамику. В итоге на одной миниатюре фигурируют четыре Антихриста. Это прекрасное завершение для всего цикла, в котором погибельный сын менял свои маски едва ли не на каждом листе.

Как правило, в лицевых Апокалипсисах основные личины врага проходят в заранее известной последовательности: царь — одноглавый зверь-«лев», семиглавый пятнистый зверь — одноглавый зверь в короне или «венце» — царь. Но это не жесткая, а очень подвижная система: в ней существует немало вариаций, дополнительных образов и нетипичных решений. Со временем их становится все больше.

В конце XVII–XVIII вв., когда иконография книжных миниатюр стала гораздо более индивидуальной и авторской, оригинальные решения начали появляться и в лицевых Апокалипсисах. Теперь Антихрист бывает представлен в облике царя не на одной или двух, а на многих миниатюрах²⁴⁶. Его голову может венчать корона с извивающимися зубцами, похожими на языки огня²⁴⁷. Он становится похожим на собаку или на толстую свинью с крыльями; на его голове возвышается «пирамида» из венцов²⁴⁸. В других рукописях пророков Еноха и Илию убивает двуглавый коронованный зверь с треугольным рогом²⁴⁹, и т.п.

Антихрист появляется на миниатюрах «Григориева видения». Так, в одном из сборников XVIII в. помещена крупная фигура императора в разноцветной короне. За его плечами расправлены большие крылья. Царь склонился и изрыгает изо рта нечто, похожее на камни, на стоящих внизу бесов. За его спиной ангел поднимает обнаженный меч, а подпись разъясняет читателю, что «ангелъ Господень повелениемъ Божиимъ хошетъ Антихристу главу отсеци»²⁵⁰. (Илл. 43).

В некоторых лицевых Апокалипсисах человеческие и звериные элементы объединяются в разнообразные гибридные формы. Уже с XVI в. на отдельных миниатюрах встречается семиглавый монстр, у которого между «змеиными» мордами притаилась одна человеческая голова с рогами²⁵¹. Иногда Антихрист несколько раз представлен в виде семиглавого зверя, но лишь один раз его верхняя голова оказывается человеческой — с рогами и бородой²⁵². Ф.И. Буслаев указывал даже на примеры, когда среди звериных изображалась женская голова с распущенными волосами²⁵³. Впоследствии такой прием был разработан в еще более интересных формах.

В одном из лицевых Апокалипсисов XVI в. семиглавые Антихрист и сатана-Змей действуют на многих листах: у обоих монстров несколько голов оказываются змеиными, а несколько — человеческими²⁵⁴. Высунутые языки и рога — демонические знаки, свойственные поздней иконографии — устанавливают между ними явную визуальную связь. При этом в цикле миниатюр можно заметить одно любопытное отличие: если у Змея-дьявола «главная» (верхняя) голова — человеческая (в короне, с бородой и рогами), то у Зверя-Антихриста она всегда остается звериной. Человеческая голова с бородой, которая могла бы

претендовать на иерархическое главенство²⁵⁵, помещена ниже, среди прочих голов. (Цв. илл. VII). Таким образом, дьявол принимает облик Змея, но обнажает и свой более привычный по иконографии лик — бородатого царя преисподней. Антихрист, наоборот, предстает в звериной ипостаси и более «скромно» демонстрирует человеческий образ.

Еще один интересный гибрид обнаруживается среди изображений Антихриста — одноглавого зверя, убивающего пророков. На некоторых миниатюрах мы увидим не обычное создание, похожее на льва или собаку, а вертикальную фигуру со звериной мордой, с дубиной в руках и с человеческой головой на животе²⁵⁶. Она скорее похожа на беса, каким его нередко изображали в конце XVI – XVII в.

Все эти гибридные типы строятся по тем же принципам, что иконография сатаны и демонов: падшие духи с XVI в. часто «конструировались» из отдельных элементов человека и зверя. В отличие от них, Антихриста традиционно представляли либо зверем, либо человеком. Когда совмещение этих образов все же происходило, здесь немедленно возникали общие маркеры демонического: борода и рога. При этом рога уже не только иллюстрировали текст Откровения, но и символизировали демоническую природу монстра — так же, как и рога Змея-сатаны.

В русских лицевых Апокалипсисах многообразие личин подчеркивало изменчивость, непостоянство, иллюзорность и «пестроту» Антихриста и его царства²⁵⁷. Целый ряд сменяющихся образов наглядно демонстрировал лживую природу существа, выдающего себя за Мессию. Однако за пределами книжной миниатюры, в иконописи и фресковой живописи, где художники могли создать не десятки, а, чаще всего, один или несколько образов, эта динамика была попросту невозможна. Здесь складывалась совсем иная картина.

2.5. *В лоне сатаны: Антихрист или Иуда?* Образы семиглавого зверя Откровения часто встречаются в настенной росписи храмов XVI–XVII вв.: именно тогда, с нарастанием эсхатологических ожиданий и широким распространением апокалиптических мотивов, они появились во многих церквях. Помимо

255 О значении бороды в иконографии демонических существ см. выше: глава II, раздел 1.4.

256 РГБ. Ф. 173. I. № 14. Л. 79.

257 Столь же вариативной была иконография Авадоны, ангела бездны, поставленного над демонической саранчой, вышедшей из кладезя (Откр. 9:1–11). Этот явно демонический персонаж часто представлялся без всяких демонических (и вообще нечеловеческих) черт: как бородатый человек в царской короне (РГБ. Ф. 173. I. № 14. Л. 68). В других случаях у него возникают крылья, он получает в руки серп — частый атрибут Смерти и Ада (ГИМ. Муз. № 355. Л. 56). Наконец, еще два варианта облика однозначно помещают его в царство тьмы. Он изображается как черный человек с черной сферой в руках (светлая сфера — один из атрибутов ангелов, черная сфера становится атрибутом бесов. См.: Долгодрова, Гусева, Анисимова 1995. Илл. С. 74; ГИМ. Вахр. № 14. Л. 109об.), или же просто как демон (Буслаев 1884 I. С. 234; РНБ. Q. I. 1140. Л. 82об.). Интересно, что в одной рукописи Апокалипсиса последней четверти XVII в. «прузи» и «скорпии» тоже подписаны «демоны» (РГБ. Ф. 344. № 182. Л. 69).



Илл. 43.

Антихрист в виде крылатого царя.

Миниатюра из Цветника XVIII в. (ГИМ. Муз. № 322. Л. 391об.)

сына погибели, здесь можно увидеть дракона, Вавилонскую блудницу и других персонажей, как будто сошедших со страниц лицевых Апокалипсисов. На фреске XVII в., хранящейся в Калязинском краеведческом музее, из моря выходит белый пятнистый зверь с коронами на головах. Похожие росписи хорошо сохранились на фресках Троицкого собора Данилова монастыря в Переславле-Залесском (1668 г.) и во многих других храмах. Эти образы развиваются в русле той же традиции, что и миниатюры рукописей, но по сравнению с циклами книжных изображений последовательность рассказа здесь ужата и, следовательно, нет такого многообразия.

Еще одна композиция, в которой теоретически было возможно присутствие Антихриста, существовала на Руси задолго до появления лицевых Апокалипсисов. Это «Второе Пришествие — Страшный суд». Как уже говорилось, в числе демонических персонажей там традиционно изображались сатана и бесы, но отсутствовали главные демонические фигуры из Откровения Иоанна Богослова. Единственный из них — Антихрист мог появляться в этой композиции, восседая на коленях своего «отца»-сатаны (как на множестве других изображений — Иуда). Это соотносится с эпитетом «сыном погибели», который ему дал апостол Павел (2 Фесс. 2:3). Широко известный пример — изображение Люцифера с Антихристом на коленях в энциклопедии «Сад утех» аббатисы Геррады Ландсбергской (XII в.)²⁵⁸. Сын погибели предстает в виде обнаженного человека: он прижимает руки к груди и ничем не обнаруживает свою демоническую природу. Отличить главного врага Церкви от обычных грешников, мучимых в аду справа и слева от сатаны, можно лишь благодаря подписи²⁵⁹.

Однако Антихрист — не единственный персонаж, который в Священном Писании называется «сыном погибели». В Евангелии от Иоанна эти слова отнесены

258 Оpubл.: Гуревич 1989. Илл. 64; Махов 2007а. С. 171.

259 Необходимо, впрочем, отметить, что рукопись погибла во время пожара в 1870 г. и сохранилась лишь копия начала XIX в.

260 Покровский 1887а. С. 19; Russell 1984. P. 133; McGinn 1988. P. 10; Baschet 1993а. P. 193, n. 160; Link 1995. P. 114. В «Божественной комедии» Данте Иуда с другими известными предателями Брутом и Кассием, страдает в зубах сатаны. См. выше: глава III, раздел 1.3, пункт в.

261 Это можно увидеть и в специальных работах, посвященных иконографии Страшного суда, и в иконографических комментариях. См., к примеру: Антонова, Мнева 1. С. 122, 123; Цодикович 1995. С. 5, 7, 13, 17, 18; Лазарев 2000. С. 242; Иконы Мурома 2004. С. 296 (авторы комментария Л.В. Нерсесян, О.А. Сухова); Вахрина 2006. С. 412; Погребняк 2008; и др.

262 Покровский 1887а. С. 15.

263 Датируется концом XIV — началом XV в. (ГММК. Инв № 3225 соб.; Ж-277; Оpubл.: Попов 1975. С. 63, илл. 62–67; Иконы Успенского собора 2007. № 17. С. 166–175).

264 См.: Остащенко 1998. С. 270, сноска. Судя по контексту, Е.Я. Остащенко не знакома с традиционной интерпретацией этого иконографического сюжета.

265 Как на итальянской фреске XI в. (Baschet 1993а. P. 200) или на вологодской иконе «Воскресение Христово, с клеймами земной жизни Христа» конца XVI в. (Рыбаков 1995. Илл. 68).

266 См., например: ГИМ. Муз. № 1315. Л. 147об.; БАН. Плюшк. № 112. Л. 448об. (Описание рукописи: Бубнов, Братчикова, Подковырова 2010. № 74).

к Иуде (Ин. 17:12). Когда фигура не подписана и не обозначена при помощи каких-то особых маркеров, искусствоведы иногда колеблются между различными версиями. Яркий пример — мозаика конца XI в. в базилике Санта-Мария Ассунта на острове Торчелло, где на коленях Гадеса-сатаны сидит человек в белых одеждах, чья поза копирует позу сатаны. Некоторые исследователи полагают, что это образ Антихриста, другие утверждают, что здесь представлен Иуда²⁶⁰.

На русских композициях Страшного суда почти всегда видна маленькая фигурка, сидящая в «лоне» сатаны, *in sinu diaboli* (подробнее об этом мотиве см. ниже). Кого же изображали русские иконописцы — апокалиптического врага или апостола-предателя?

Традиционно искусствоведы отождествляют этого персонажа с Иудой²⁶¹. Для такого вывода, в самом деле, есть масса оснований. Н.В. Покровский даже утверждал, что на упомянутой нами миниатюре из «Сада утех» изображен именно Иуда (хотя здесь имеется надпись «Антихрист»)²⁶². Однако встречается и обратное мнение: комментируя икону Страшного суда из Успенского собора Московского Кремля²⁶³, Е.Я. Остащенко указала, что на коленях сатаны сидит Антихрист. У этой едва различимой красной фигурки нет отличительных признаков или подписи — отождествить ее с сыном погибели можно только по аналогии с другими изображениями. Остащенко не смогла найти убедительные примеры. Она ссылается на ту же самую миниатюру из рукописи Геррады Ландсбергской (приписав ее Гонорию Августодунскому), что, конечно, не помогает интерпретировать древнерусские композиции. Второй пример взят из русского источника, но он не имеет никакой связи ни с конкретным сюжетом, ни с иконографией Страшного суда — это одна из типичных миниатюр лицевого Апокалипсиса, где Антихрист восседает на троне²⁶⁴. Подтвердить идею, таким образом, не удалось. Напротив, случаи, когда это изображение обозначает именно Иуду, многочисленны и очевидны.

Знаком, который помогает отличить апостола-предателя, традиционно выступает небольшой белый мешочек. Этот сверток наглядно свидетельствует о грехе, совершенном при жизни: Иуда даже в преисподней вынужден держать свои тридцать сребреников. Часто рядом с фигуркой можно увидеть надпись «Июда» — она встречается на русских и западных храмовых фресках²⁶⁵ и на многочисленных миниатюрах²⁶⁶. (См. илл. 61; Цв. илл. XII).

Сценка с Иудой на коленях сатаны появляется не только в иконографии Страшного суда. Это сквозной мотив, который включен в разные композиции, а в рукописях порой играет самостоятельную роль, иллюстрируя те или иные тексты, посвященные адским мукам. Более того, из средневековых текстов и изображений этот мотив перешел в народную культуру, пополнив там богатый корпус легенд на библейские темы.

Дьявол с Иудой практически всегда соседствуют на изображениях с третьим персонажем — Адам. Иконописцы подчеркивают идею о том, что повелитель демонов и главный грешник вместе заключены в глубинах преисподней. При этом, в отличие от относительно единообразных фигур падшего ангела и падшего апо-

стола, фигура Ада варьируется от композиции к композиции, привнося динамику в этот многократно повторяющийся мотив.

В иконографии Страшного суда дьявол сидит на адском звере: вытянутое тело Ада служит ему треном. Фигурка Иуды располагается в центре этой микрокомпозиции. Сам предатель чаще всего изображен мелко, а мешочек в его руках бывает длинным, вытягиваясь вниз и напоминая большой, завязанный узлом платок²⁶⁷.

Другое решение встречается в иконографии «Плоды страданий Христовых». Она сложилась в конце XVII в. и быстро распространилась на иконах и миниатюрах, завоевав популярность у старообрядцев. Дьявол сидит здесь в пасти ада. В его руках — фигурка Иуды (с традиционным мешочком или без него)²⁶⁸. В отличие от композиций Страшного суда, здесь на первый план выступает идея наказания: ад служит не престолом, а зубастой «темницей» дьявола и Иуды.

Похожее решение можно увидеть и на других композициях. Так, на одной из миниатюр в рукописи XVII в. развернута широкая пасть ада — она напоминает огромную чашу. В ней сидит дьявол со вздыбленными волосами. Он скован тремя цепями: две из них привязывают его к адским челюстям, а третью держит ангел, замахвающийся на него мечем. Фигурка на коленях сатаны изображена без мешочка, а надпись поясняет: «сатана со Иудою»²⁶⁹. Тут идея наказания выражена предельно ярко.

267 Как на иконе XVI в. из собрания Эрмитажа (Инв. №ЭРИ-230; Оpubл.: Синай. Византия. Русь 2000. R-32). Мешочки держат и мытарственные бесы сребролюбия (БАН. Стрган. № 63. Л. 96).

268 См.: Кузнецова 2008. № 1–38; Иконы Муромы 2004. № 65.

269 ГИМ. Муз. №. 1315. Л. 147об. В старообрядческих рукописях XVIII – начала XX вв. часто встречаются раскладывающиеся вклейки с изображением огромного сатаны с Иудой на коленях (БАН. Чуван. № 244. Л. 38; БАН. 1.1.38. Л. 40; ИРАИ. ОП. Оп. 24. № 13. Л. 219).

270 ВМЧ 1899. Стб. 1897; Милюков 1999. С. 800.

271 ВСМЗ. Инв. № В-6300/2755; Оpubл.: Иконы Владимира и Суздаля 2008. № 48. Илл. С. 282. Ср., например, с миниатюрой из лицевой Библии начала XVII в.: ГИМ. Вахр. № 1. Л. 914об.

272 Как на иконе конца XVI в.: ЯГИАХМЗ. Инв. № И-1754, КП-21119 (Иконы Ярослава 1. № 83).

273 Подробнее об этом мотиве см. ниже: глава III, раздел 4.

274 Буслаев 1910. С. 136. (По двум спискам XVIII в.).

275 Как на иконе «Страшный суд» конца XIV — начала XV в. из кремлевского Успенского собора (ГММК. Инв № 3225 соб.; Ж-277; Оpubл.: Попов 1975. С. 63, илл.62–67; Иконы Успенского собора 2007. № 17); на новгородской иконе третьей четверти XV в. (ГТГ. Инв. № 12874; Оpubл.: Антонова, Мнева 1. № 64; Алпатов 1978. №113, 115; Лазарев 2000. С. 61–62, 242, № 48).

276 Покровский 1887а. С. 91.

277 РГБ. Ф. 98. № 375. Л. 194об. На Л. 193об. — миниатюра, отразившая этот сюжет: ариане со звериными головами летят в огненное море, где расположены пять голов с оскаленными зубами и вздыбленными волосами; у левой видно крыло, подобное ангельскому. Это сатана и бесы, упомянутые в тексте. Иуда в данном случае не изображен.

278 Другие редакции этого сочинения — «Повесть, како отомсти всевидящее око Христос Борису Годунову пролитие неповинной крови нового страсотерпца благоверного царевича Дмитрия Угличского» и «Повесть 1606 года». См. подробнее: СККДР 1998. С. 52–55; 247–249.

Интересно, что эту миниатюру сопровождает текст из апокрифического «Евангелия Никодима». В пространной редакции апокрифа Ад прогоняет сатану, говоря ему: «вон иди от моих седал»²⁷⁰. Миниатюра помещает дьявола не на «седалах», а в гортани адского монстра. Однако еще одна модификация сцены с сатаной и Иудой вполне соответствует такому описанию.

Третий вариант расположения фигур представлен в иконографии Сошествия во ад. Самый лучший пример — икона второй половины XVI в. из собрания Владимиро-Суздальского музея. Здесь сатанинские персонажи выстроены по модели, напоминающей иконографию новозаветной Троицы: красный великан — Ад держит на коленях крылатого дьявола, а на его коленях, завершая «пирамиду», расположился Иуда. Маленькая нагая фигура с приподнятыми бровями смотрит прямо на зрителей. На ее лице нет ни ужаса, ни отчаяния; она напоминает не взрослого человека, а скорее ребенка. В левой руке «сын погибели» сжимает белый мешочек со сребрениками, а рядом читается надпись: «Июда»²⁷¹. (Цв. илл. XII). Такое решение можно встретить и на других иконах «Воскресения»²⁷². Здесь Ад — не престол и не темница, а скорее «отец» сатаны, который держит его в своем «лоне». Визуальная иерархия персонажей — от огромного многоглазого монстра-великана к маленькому обнаженному грешнику — превращает Иуду в последнее звено адской «лестницы»²⁷³.

Не только в иконографии, но и в текстах есть множество указаний о том, что именно сидит в «лоне» дьявола. Описывая адский сегмент на иконах Страшного суда, толковые Подлинники снабжали иконописцев четкой инструкцией: у дьявола «Иуда на коленяхъ, огненный»²⁷⁴. Фигурка в «лоне» сатаны действительно чаще всего изображалась красным цветом²⁷⁵. Еще один ценный источник — развернутые подписи, которые «расшифровывают» представленный на иконе или миниатюре сюжет. Такое разъяснение содержится в одной из рукописей, описанных Н.В. Покровским: «сатана съ Иудою предателемъ мучатся во веки»²⁷⁶.

Мотив такого сатанинского «отечества» родился, скорее всего, не только из евангельских слов об Иуде-«сыне погибели», но и благодаря разным христианским сочинениям, в которых упоминается загробная участь бывшего апостола. Краткое описание можно найти, к примеру, в видении Григория из Жития Василия Нового — визионерском рассказе о каре грешников после Страшного суда. Важный для нас фрагмент содержится в конце рассказа об участии еретиков-ариан: вместе со своим наставником они ввергнуты «в лютыя муки, идеже бе дияволъ съ бесы его, и предатель Июда»²⁷⁷.

Наконец, существуют и косвенные, но еще более интересные указания. О том, что на Руси в «лоне» дьявола привыкли видеть именно Иуду, свидетельствуют довольно неожиданные тесты. Один из них датируется началом XVII в. — это пассаж из «Повести, како восхити неправдою на Москве царский престол Борис Годунов...», созданной вскоре после воцарения Василия Шуйского²⁷⁸. Описание связано с демонизированной фигурой Лжедмитрия. Порицая самозванца за пачеестественную гордыню, автор утверждает, что еретик «подщався быти еще и самого сотоны в пропастьх адовых превысочайши» и захотел пребывать «в недрах»

дьявола *вместо Иуды*²⁷⁹. Ориентируясь на широкие круги читателей, книжник почти наверняка апеллировал не к отдельному фрагменту того или иного сочинения, а к общедоступным визуальным образам.

В старообрядческом памятнике 1680-х гг., «Слове о некоем муже именем Тимофее», встречается еще один любопытный рассказ. Визионер утверждает, что своими глазами видел преисподнюю, огненную реку, «и узрехъ в рече оной дьявола, мучима со Иудею»²⁸⁰.

Однако самые интересные ходы в этом сюжете возникают в народной культуре. Здесь широко известно, что Иуда сидит на коленях у сатаны²⁸¹. Некоторые информанты уверяют, что дьявол уже в детстве качал его на своих коленях²⁸². Другие полагают, что все грешники, не прощенные Богом, обретаются, вместе с Иудой, на коленях дьявола²⁸³. Наконец, существует и особая «этиологическая» легенда, которая не объяснит, почему Иуда оказался в столь необычном месте, но показывает, почему его участь не изменилась после Воскресения Христа. Когда Спаситель выводил людей из ада, он спросил Иуду, хорошо ли ему. Дьявол начал толкать бывшего апостола под бока, веля говорить «хорошо». Так повторялось трижды, и в результате Иуда остался в аду — сидеть там, где его изображали на многочисленных иконах, фресках и миниатюрах²⁸⁴.

Можно ли выделить какие-то случаи, когда фигурка в «лоне» дьявола соотносилась не с Иудой, а с Антихристом? На некоторых изображениях вместо мешочка или подписи мы видим у нее зооморфные или демонические черты: когтистые лапы, хохол, шерсть²⁸⁵. К примеру, в Толковом Апокалипсисе последней четверти XVII в. из собрания РГБ сатана держит на руках маленького человека со вздыбленными волосами²⁸⁶. На северной иконе начала XVIII в. во рту красного монстра-дьявола изображена такая же красная фигурка с высоким хохлом²⁸⁷... Несмотря на всю экспрессию, такие вариации не разрушают общую модель. Перед нами все тот же Иуда: хохол традиционно маркировал и демонов, и грешников,

279 Памятники 1909. Стб. 166. Ср. с аналогичным фрагментом в Хронографе 3-й редакции (Попов 1869. С. 238, 274, 417) и в «Сказании о Гришке Отрепьеве» (Памятники 1909. Стб. 741).

280 Пигин 2006. С. 252. О «Слове» см.: С. 208–217.

281 Белова 2004. С. 346, 308, 402.

282 Такое представление встречается у лемков — в западной Украине, Польше и Словакии. См.: Там же. С. 337.

283 Там же. С. 402.

284 Там же. С. 308.

285 См. звероподобную фигуру на упоминавшейся иконе Страшного суда из Александровской слободы.

286 РГБ. Ф. 299. № 460. Л. 14.

287 ЕМИИ. Инв. № 1121 ЖР; Оpubл.: Кузнецова 2008. № 9. С. 60–63.

288 См. об этом ниже: глава IV, раздел 1.

289 АОММИ. Инв. № 818–ДРЖ; Оpubл.: Иконы русского Севера 1. № 45.

290 ПГХГ. Инв. № И-117.

291 К такому же выводу пришел Дж.-П. Химка, исследовавший русинские (карпатские) иконы Страшного суда. Впрочем, здесь этот вывод не был обоснован. См.: Himka 2009. P. 34, 104, 152.

а в поздней иконографии узников ада нередко наделяли звериными чертами²⁸⁸. (См. илл. 57, 58; Иуду на цв. илл. XIV). Наконец, красный цвет соответствует указанию толкового Подлинника об «огненном» Иуде, но не соотносится ни с одним изображением Антихриста в лицевых Апокалипсисах.

Возможно, наконец, что Антихриста обозначала фигурка, которую, прямо на руках у сатаны, поражает копьем ангел. Такой сюжет представлен на иконе «Воскресение — Сшествие во ад, с праздника и избранными святыми» первой половины XVI в. из собрания Архангельского музея²⁸⁹ или на иконе «Страшный суд» начала XVII в. из собрания Пермской художественной галереи²⁹⁰. Однако фигуры не подписаны, и, следовательно, это рискованное предположение нельзя подтвердить. Если Антихриста и помещали «в лоно» дьявола, эти примеры в русской иконографии явно были маргинальными: человек на руках сатаны всегда или практически всегда обозначал именно Иуду²⁹¹.

* * *

Хотя на Руси Антихрист появляется в более узком круге сюжетов, чем на Западе, он остается одним из самых «емких» в иконографическом плане персонажей. Коварный враг с легкостью вмещает в себя звериные и человеческие черты, жесты печали, умиротворения и ярости, образы триумфа и падения. Он многолик, как дьявол, но, в отличие от сатаны, более «историчен». Рассказ о нем строится по заранее известному сценарию, а не на основе бесчисленного множества сюжетов. И все же многообразие форм и причудливость визуальных комбинаций с легкостью раздвигает эти строгие рамки. В лицевых рукописях Антихрист — истинный *сын погибели*: он настолько же изменчив и «пестр», каким предстает в христианской мысли его «отец» — сатана. Именно поэтому на его примере хорошо видно, как средневековые иконописцы использовали переключку форм и игру элементов для того, чтобы «сконденсировать» книжный сюжет в одну композицию или создать обширное визуальное повествование, развернутое в цикл изображений.

3. СМЕРТЬ: ОЖИВШАЯ МЕТАФОРА

Иногда, транскрибируя древнерусские тексты и встречая там слово «смерть», не знаешь, написать ли его со строчной или с прописной буквы. «И засим смерть явится...». Что означает это «явление»: метафору последнего вздоха или приход особого существа (Смерти), которое пресекает жизнь человека? Само лексическое поле терминов, которые используются для описания исхода души, способствует таким сомнениям: смерть является, приходит, наступает... Эта неопределенность еще больше заметна в иконографии.

Казалось бы, Смерть в христианском искусстве — лишь визуальная метафора. Однако ее иконографическая судьба отличается от судеб многих других персонификаций, действующих в византийской и древнерусской иконографии, —

Земли, Моря, Иордана, Пустыни, Ветров и т.д. В отличие от большинства из них, она легко отрывается от породивших ее текстов, кочует из композиции в композицию, взаимодействует со множеством персонажей и примеряет на себя новые роли (например, вместо ангелов или демонов пресекает жизнь человека). Средневековому зрителю, вероятно, было не так сложно (почти) позабыть о том, что Смерть не «существует» на тех же правах, что и ангелы с демонами.

3.1. *Многоликая иконография Смерти.* На миниатюре, открывающей болгарскую Псалтирь Томича середины XIV в., изображены последние мгновения умирающего. Человек лежит на одре. Вокруг рыдают родные. У его изголовья стоит ангел, а правее, ровно по центральной оси композиции, — черный ангел без нимба, которого подпись идентифицирует как «Смерть». Смерть замахивается на умирающего кривой саблей и протягивает ему «чашу смертную»²⁹². В Сербской псалтири последней четверти XIV в. вместо темного ангела роль убийцы в той же сцене играет бес с саблей и чашей²⁹³. На русской иконе «Сошествие во ад» второй половины XIV в. из деревни Пёлтасы в глубине преисподней прячется красная фигура с корзиной за спиной. Подпись ясно указывает, что это «Смерть»²⁹⁴. На иконе «Сошествие во ад» 1502 г. подпись «Смерть» стоит у одного из многочисленных бесов, которых ангелы из мандорлы Христа поражают длинными копьями²⁹⁵. На иконе «Апокалипсис» конца XV в. из кремлевского Успенского собора Смерть уже не темный ангел, не бес и не красное существо с корзиной, а белый безоружный мертвец, который плетется на чухлом коне вслед за первыми тремя всадниками Апокалипсиса²⁹⁶. В одной из композиций знаменитой «Четырехчастной иконы» XVI в. Смерть — тоже всадник-мертвец, но уже гораздо более устрашающий: он восседает не на коне, а на льве, попирающем гору трупов. В руках у него коса, поднятая вверх словно знамя, а за спиной — колчан со стрелами²⁹⁷. Наконец, в старообрядческом Цветнике 1780-х гг. громадная Смерть-скелет, на виду у застывшей толпы рассекающая косой человека, изображена с красными крыльями, словно грозный ангел или устрашающий демон²⁹⁸. (Илл. 44).

292 ГИМ. Муз. № 2752. Л. 3. Опубл.: Velmans 2009. P. 123–125. Fig. 52. Как отмечает Т. Вельманс, эта сцена воспроизводит композицию Успения Богородицы, только вместо Христа по центру изображения стоит ангел смерти (Velmans 2009. P. 124).

293 München. BSB. Slav. 4. Fol. 1. См.: Velmans 2009. P. 125. Вокруг одра теснятся другие бесы.

294 Смерть, чье лицо не сохранилось из-за выпадения грунта, прячется за спиной огромного Вельзевула (Кочетков 1999. Илл. С. 219, 228; Шедевры иконописи 2009. № 4). На почти идентичной иконе из тех же Пёлтас, которую датируют более ранним временем (вторая четверть — середина XIV в.), Смерть — красное существо с крючковатым носом — стоит в противоположном от Вельзевула углу (Кочетков 1999. Илл. С. 220, 228; Шедевры иконописи 2009. № 3). Характерно, что «Вельзевул» оказывается не одним из имен Сатаны, как в тексте «Евангелия Никодима», а самостоятельным персонажем (Кочетков 1999. С. 230; Ср.: Лаурина 1966. С. 178, 181).

295 ГРМ. Инв. ДРЖ-3094. См.: Лаурина 1966. Рис. 1.

296 ГММК. Инв. 3226 соб. Опубл.: Алпатов 1964. Табл. 58, 60; Попов 1975. С. 64–66, илл. 93–97; Алпатов 1978. С. 317, №159–162; Лазарев 2000. С. 116, илл. VI–26.

297 Качалова, Маясова, Щенникова 1990. Илл. 182, 185.

298 БАН. Плющк. № 112. Л. 432об.



Илл. 44. Крылатая Смерть рассекает тело человека.
Миниатюра из Цветника 1780-х гг. (БАН. Плюшк. № 112. Л. 432об.)

Это затянувшееся перечисление нужно лишь для того, чтобы показать, сколь разнообразны обличья, которые в восточно-христианской и древнерусской иконографии мог принимать персонаж по имени «Смерть», и сколь подвижна была его идентичность. Темный ангел, чей силуэт вторит стоящему рядом Небесному духу; бес, едва отличающийся от остальных демонов; красное существо, явно принадлежащее к миру тьмы, но совсем не напоминающее падших ангелов; ссохшийся мертвец, безоружный или вооруженный, без каких-либо демонических признаков или похожий на демона... Идентичность Смерти настолько вариативна, что мы явно имеем дело не с одним героем, тасующим разные маски, а с различными персонажами, носящими одно имя²⁹⁹.

Основные образы смерти, известные в древнерусской иконографии, не были унаследованы из Византии, а сформировались из разных источников уже на русской почве. Поэтому их история позволяет лучше понять, как метафоры «мате-

299 На сегодняшний день самое полное исследование древнерусской иконографии Смерти было предпринято Т.Б. Вилинбаховой (Vilinbachova 2000), чьи выводы хотелось бы развить, а кое-где скорректировать. Ср.: Портянкина 1997; Кочетков 1999. С. 223, 229–231; Бережная 2003. С. 464–466; Пигин 2006. С. 87–92.

300 Мы сознательно выносим за рамки рассмотрения «статичные» символы смерти (как череп Адама у подножия Голгофы) или аллегорические образы, привязанные к конкретным сюжетам (как единорог, олицетворяющий смерть в «Повести о Варлааме и Иоасафе»). Здесь будут рассмотрены только «активные» персонификации, со своим набором «ролей». Среди «статичных» образов смерти, известных в древнерусском искусстве, можно вспомнить еще личину с трехстворчатого серебряного складня мастера Лукиана (1412 г.) из ризницы кремлевского Благовещенского собора (ГММК. Инв. 228 БА. См.: Николаева, Чернецов 1991. С. 44, Табл. XXI.2. Общий вид складня: Качалова, Маясова, Щенникова 1990. Илл. 247–248). На нем изображены две личины, подписанные «жизнь» и «смерть». Они объединены узлом-плетенкой, что иногда дает повод связывать это изображение с символикой амулетов-змеевиков и отождествлять Смерть с демонической «истерой».

301 ВМЧ 1899. Стб. 1898–1899; Мильков 1999. С. 801, 803. См.: Рязановский 1915. С. 143–144. Сам сатана (он же Вельзевул) называется в апокрифе «диаволом смертным» (Мильков 1999. С. 798). В латинской версии: «princeps et dux mortis» (ВМЧ 1899. Стб. 1895–1896).

302 Кочетков 1999. Илл. С. 219, 220, 228; Шедевры иконописи 2009. № 3, 4. О смерти-демоне см.: Vilinbachova 2000. Р. 253–255. Иконы из Пёлтас Т.Б. Вилинбаховой не упоминаются. Если брать памятники южнославянского круга, то антропоморфная фигура Смерти, навзничь лежащая на дне преисподней, сохранилась на фреске Сошествия во ад в сербском монастыре Грачаница (ок. 1320 г.). См.: Смирнова 1998. С. 235, Илл. С. 233; Кочетков 1999. С. 231.

303 Луарина 1966. Рис. 1; Рыбаков 1995. № 35; Vilinbachova 2000. Р. 253–254, III. 202. Извод с ангелами-добродетелями, поражающими бесов-пороков, появляется уже на иконе Сошествия во ад из Коломны конца XIV — начала XV в. (ГТГ. Инв. 22950. См.: Антонова, Мнева 1. № 212, Илл. 160–161; ГТГ 1995. № 60. С. 138–140; Смирнова 1998. Илл. С. 231; Кочетков 1999. Илл. С. 227; Цодикович 1995. С. 40–42). Только там из списка пороков сохранились лишь подписи «ярость» и «сребролюбие» (Смирнова 1998. С. 232). Подобный тип иконографии не встречается на византийских памятниках, а в южнославянском мире параллелью может служить только фреска из Грачаниц, на которой, помимо «Смерти», до сих пор видна фигура «Тления», а также подписи к несохранившимся персонажам — «Уныние» и «Печаль» (Смирнова 1998. С. 235, Илл. С. 233).

риализуются» в самостоятельных персонажей и как в русской визуальной демонологии конструируются новые образы³⁰⁰.

3.2. *Смерть и другие демоны.* Начнем с того, что значение всех персонификаций смерти, которые мы встречаем в искусстве русского Средневековья, колеблется между двумя полюсами. В зависимости от контекста изображения, персонаж, который зовется «Смерть», может воплощать особую силу, которая убивает людей, а затем отдает их души ангелам или бесам (как на многих миниатюрах Синодиков), а может символизировать силы греха и ада, ведущие к гибели души, — «вторую смерть» (как в композиции «Сошествие во ад»). Для краткости мы назовем их Смертью-убийцей и Смертью-грехом. Смерть-убийца напоминает о том, что в результате грехопадения человек утратил бессмертие, его земные дни кратки, а тело подвержено тлению. В иконографии эта фигура обычно действует в рамках «малой», индивидуальной, эсхатологии. Смерть-грех, одно из воплощений или один из союзников сатаны, участвует в космической драме «великой» эсхатологии.

Само собой, в христианской культуре физическая и духовная смерть связаны друг с другом через фигуру дьявола, который, искусив Адама и Еву, лишил человека физического бессмертия и ввел в мир грех, угрожающий вечной гибелью. Однако использование метафоры «смерти» в разных контекстах не ведет к смешению значений. Смерть-грех чаще функционирует на уровне аллегории, тогда как Смерть-убийца порой заставляет забыть о своем аллегорическом прошлом и превращается в самостоятельную фигуру, не менее реальную, чем ангелы или демоны. При этом обе функции Смерти не исключают друг друга и могут соединяться в одном персонаже, а один персонаж, в зависимости от контекста, способен обозначать то Смерть-убийцу, то Смерть-грех.

Древнейшие примеры персонификации смерти в древнерусском искусстве связаны с темой Сошествия во ад, когда Христос, «смертию смерть поправ», вывел из преисподней ветхозаветных праведников. Апокрифическое «Евангелие Никодима», один из источников иконографии Сошествия, представляет Смерть как особого персонажа, который вместе с Адом и Сатаной заправляет в преисподней³⁰¹. Поэтому на двух иконах XIV в. из села Пёлтасы Смерть, олицетворявшая силу греха, в рабстве у которого человек пребывал до Искупления, изображена в облике странного красного демона с корзиной или колчаном за спиной³⁰².

На известной иконе «Сошествие во ад» 1502 г. из Ферапонтова монастыря, созданной в мастерской Дионисия, преисподнюю заполняет толпа бесов, олицетворяющих пороки: «истление», «горесть», «отчаяние», «ненависть», «спадение», «скверность», «неразумие», «кривость», «вражду», «величание», «скорбь»³⁰³. Их поражают копьями ангелы, в руках которых — державы с именами добродетелей. Внизу два ангела связывают сатану. Рядом с одним из бесов видна подпись «Смерть», а один из ангелов подписан «Живот» («Жизнь»). Демон-Смерть сидит прямо под разбитыми воротами преисподней. Ангельский трезубец, который его поражает, исходит от фигуры самого Христа. Более того, Голгофский крест, Христос, разбитые ворота ада, смертный бес и архангел, повергающий наземь сатану, образуют цен-

- 304 См.: Аурина 1966. Рис. 1; Рыбаков 1995. № 35; Vilinbachova 2000. P. 253–254, III. 202.
- 305 О списках бесов-грехов на иконах Сошествия во ад см.: Аурина 1966.
- 306 Тарноградский 2006. № 8. В комментарии к этой иконе И.А. Бусева-Давыдова ошибочно идентифицировала его как сатану и поэтому была вынуждена оговориться, что обычно его писали не под дверьми ада, а в его глубине (Тарноградский 2006. С. 24). См. также вологодскую икону второй половины XVI в. из ГРМ, где в углу преисподней тоже сидит бес с саркофагом. Подпись называет его не «Смертью», а «Гробом» (Аурина 1966. С. 178, Рис. 4; Vilinbachova 2000. III. 203).
- 307 Иконы Русского Севера 1. № 45.
- 308 В этом плане миниатюра болгарской Псалтири Томича, насколько мы можем судить, не имеет аналогов на Руси. Смерть в облике демона или самого дьявола часто встречается в западной иконографии. Например, в англосаксонском сборнике, известном как «Миссал Леофрика», на листах, датируемых X в., изображена прогностическая таблица («Сфера Апулея»), предназначенная для предсказания благоприятного или летального исхода болезни. Она сопровождается двумя аллегорическими фигурами, подписанными «Жизнь» (*Vita*) и «Смерть» (*Mors*). Если Жизнь олицетворяет Христос, то Смерть здесь — бес с человеческим телом и звериной головой, козлиными рогами, одетый в набедренную повязку (Oxford. Bodl. Lib. Ms. Bodl. 579. Fol. 50; Репрод.: Neimann 1966. Pl. 7a). Об иконографии Смерти-Дьявола см.: Jordan 1980. P. 39–40.
- 309 Алпатов 1964. С. 49–50, 81, Табл. 58, 60. См.: Vilinbachova 2000. P. 255–256. Т.Б. Вилинбахова считает белый цвет Смерти символом чистоты и святости, объясняя, что Смерть на иконе лишена демонических черт и предстает как орудие Божьего правосудия. Однако более вероятно, что белый здесь — цвет костей. На множестве икон XVI–XVII вв., где Смерть скорее принадлежит к войску дьявола, она также изображалась белой.
- 310 Неизвестный образец мог быть похож на гравюру из кельнской Библии 1478 г. (Vilinbachova 2000. Fig. 207). Изображения четырех всадников Апокалипсиса на многочисленных фресках XVII в. (в Москве, Ярославле, Костроме, Калязине, Переславле-Залесском, Кирилло-Белозерском монастыре и пр.) также восходят к западным моделям, прежде всего к изображению четырех всадников в Библии Пискатора, которое, в свою очередь, ориентируется на образец, заданный знаменитой гравюрой Дюрера 1498 г. (Vilinbachova 2000. P. 264–267. Fig. 215).
- 311 О вооружении Смерти в лицевых Апокалипсисах см.: Буслаев 1884 I. С. 235–237, 344, 410–411. Вероятно, в древнейших лицевых Апокалипсисах Смерть представлялась безоружной (Буслаев 1884 I. С. 236).
- 312 Это орудие появляется у нее на фреске «Апокалипсис» (1547–1551 гг.) кремлевского Благовещенского собора (Качалова, Маясова, Щенникова 1990. Илл. 67).
- 313 Как во многих композициях «Едиnorodный Сыне», например на «Четырехчастной иконе» (Качалова, Маясова, Щенникова 1990. Илл. 182).
- 314 Как на композициях «Плоды страданий Христовых» конца XVII–XVIII вв., где коса Смерти, летящей в пропасть, всегда опущена. См. примеры: Кузнецова 2008.
- 315 См. примеры, на которых Смерть длинной косой, протянувшейся через всю миниатюру, цепляет человека, сидящего в доме: ГИМ. Барс. № 977. 70об.; ГИМ. Воскр. Бум. № 66. Л. 39.
- 316 БАН. Плюшк. № 112. Л. 432об.
- 317 Как на иконе «Едиnorodный Сыне» из церкви Покрова в Кижях, ок. 1759 г. (Брюсова 1984. Ч/б Илл. 170, 174). С таким же серпом периодически представляются звероподобные или антропоморфные персонификации ада (РНБ. Q. I. 441. Л. 10об.). В европейской иконографии серп — древнее орудие Смерти, восходящее к серпу Сатурна, постепенно был заменен косой (Буслаев 1884 I. С. 344, 410; Панофски 2009).

тральную ось композиции. Эта вертикаль зримо воплощает идею Воскресения, икупительной жертвы, сокрушившей «вторую смерть» и открывшей людям дорогу к спасению. Смертный бес по своему обличью ничем не отличается от остальных нечистых духов: темная крылатая фигура с копной вздыбленных волос. Однако в руках, словно знак своего ремесла, он держит открытый гроб³⁰⁴.

В дальнейшем аналогичная фигура Смерти появляется на иконах Сошествия во ад лишь эпизодически и композиционно смещается из-под ног Христа на периферию преисподней. По сравнению с иконами из Пёлтас, где действует всего три персонажа, на более поздних изображениях роль Смерти неуклонно снижается, и она растворяется в толпе прочих демонов³⁰⁵. Если на вологодской иконе середины XVI в. смертный бес с гробом отличается от остальных красным цветом³⁰⁶, то на сольвычегодской иконе первой половины столетия Смерть обходится без каких-либо атрибутов и может быть идентифицирована лишь благодаря подписи³⁰⁷.

Смерть в облике демона всегда предстает в позе бессилия. Ее царству пришел конец после того, как Христос сокрушил врата ада. Этот иконографический тип действует только в композициях Сошествия во ад, а демоны, являющиеся за душами умерших в других сюжетах, «Смертью» прямо не называются³⁰⁸.

3.3. Древнерусский макабр? В конце XV в. на иконе «Апокалипсис» из Успенского собора Московского Кремля появляется новое обличие Смерти — четвертый всадник Апокалипсиса, «имя ему смерть», скачущий на бледном коне (Откр. 6:8). Это ссохшийся белый мертвец или скелет, обтянутый кожей, сидящий на чахлой лошади. Он не вооружен, и у него нет никаких демонических атрибутов. Позади него шествует черная фигура Ада. Впереди — три зверя, похожие на львов, которые гонят людей в пропасть преисподней³⁰⁹. Сам облик Смерти — костлявый мертвец — и иконографическая схема апокалиптической кавалькады явно демонстрируют влияние западных образцов, например, гравированных Библий или отдельных гравюр на сюжет Апокалипсиса³¹⁰.

В течение двух следующих веков новый образ Смерти-мертвеца становится вездесущим и, в зависимости от сюжета, исполняет функции то Смерти-убийцы, то Смерти-греха. Если в композиции «Единородный Сыне», появляющейся в середине XVI в., он олицетворяет силы тьмы, поверженные Христом, и смерть как наказание, ожидающее грешников, то на миниатюрах, иллюстрирующих «Прение Живота и Смерти» или Житие Василия Нового, он изображает убийцу, который неизбежно явится за всяким человеком, напоминая о скоротечности жизни. Эти контексты не изолированы друг от друга и часто пересекаются, образуя дополнительные смысловые связи.

На иконе «Апокалипсис» Смерть еще безоружна. Однако вскоре она становится гораздо более агрессивной и обзаводится целым арсеналом орудий, которые держит в руках или, чаще, несет в корзине за спиной³¹¹. Самый частый ее атрибут — коса³¹². Смерть несет ее как штандарт, подняв лезвием вверх³¹³, или, наоборот, в бессилии тащит по земле³¹⁴, внезапно подцепляет ею людей, которые за минуту до того и не думали оставлять этот мир³¹⁵, или использует ее «по назначению», рассекая тела своих жертв³¹⁶. Иногда место косы занимает серп³¹⁷. Кроме

того, в ее арсенале — лук со стрелами, сабли, мечи, копья, палицы, различные пилы, а иногда и огнестрельное оружие. На многих изображениях ее главным инструментом служит трезубец, который она вонзает в грудь жертве. В другой руке

318 Как в: БАН. Плюшк. № 42. Л. 27.

319 ГИМ. Муз. № 738. Л. 22об. См. горбатую Смерть с топором, похожую скорее на демона, в Житии Василия Нового второй половины XVIII в.: РГБ. Ф. 344. № 182. Л. 79.

320 На иконе из церкви Пророка Ильи села Великая Губа (КМИИ. Инв. И-28) справа от центра изображены души праведников в раю и грешников в преисподней, ожидающие Страшного суда. В левой части иконы находится символическая фигура «Красоты человеческой», которая рыдает над прахом в гробу. Этот образ был навеян «Сказанием о некоем человеке богобоязливом», создание которого Р.П. Дмитриева датирует первой половиной XVI в. (Дмитриева 1964. С. 41–51). Вся композиция венчается фигурой Спасителя, а низ иконной доски занят текстом «Прения Живота и Смерти» шестой редакции по классификации Р.П. Дмитриевой (Платонов 2000. С. 122–125). См. также икону из часовни св. Георгия из деревни Усть-Яндома рубежа XVII–XVIII вв. (КМИИ. Инв. И-481) и из церкви Вознесения в Типиницах конца XVII в. (Опубл.: Брюсова 1984. С. 164, Ч/б илл. 170, Цв. илл. 87, 203; Соколов 2000. Илл. 1).

321 См. такой же язык у Смерти на лубочной картинке первой половины XVIII в.: Vilinbachova 2000. Fig. 210.

322 Vilinbachova 2000. P. 262.

323 См., например, Апокалипсис последней четверти XVIII в.: ИРАИ. ОП. Описание № 25, № 29. Л. 68об. (Репрод.: Маркелов, Бильдюг 2008. Илл. 13). Миниатюры Синодиком с участием Смерти часто по-разному обыгрывают форму и функции ее косы. Например, в Синодике второй половины XVII в. мы видим крестьянина за покосом. Прямо позади него возвышается Смерть, чье тело по пояс скрыто косцом. Однако видно, что положение ее ног точно воспроизводит его позу. Если коса крестьянина опущена вниз, то ее орудие убийства поднято вверх, а ручки обеих кос перекрещиваются друг с другом, образуя своеобразный андреевский крест. Смерть подражает человеку и таится у него за спиной, готовая пресечь его жизнь (Vilinbachova 2000. Fig. 209).

324 О влиянии западных «макабрических» тем на древнерусскую иконографию см.: Дмитриева 1964. С. 11–19; Бережная 2003. С. 463, 465–466.

325 См. мертвеца, который увлекает за собой Папу римского, из французского Часослова конца XV в. (Clermont-Ferrand. VM. Ms. 1508. Fol. 99) или мертвеца с копьем, восстающего из гроба, на миниатюре другого Часослова 1480–1490-х гг. (Dijon. VM. Ms. 2968. Fol. 111). Религиозное искусство и церковная проповедь эпохи макабра как никогда ранее драматично противопоставляли радости земной жизни и ужас расставания с ними, телесную красоту и мерзость гниения, земное могущество и бессилие человека хоть на миг продлить свою жизнь. В это время страх перед фатальной неизбежностью расставания с миром воплотился в новом образе Смерти — полуразложившемся мертвече, который приходит за каждым из людей и утаскивает их в свое царство (см. популярную тему «пляски смерти» — *danse macabre*).

326 В тексте «Прения» Живот видит Смерть как страшного зверя, полного «червей и змиев» (как вариант: «крови змиевы») (Дмитриева 1964. С. 141, 143, 145, 149, 152, 154, 158). Это явный отголосок западных изображений Смерти или мертвецов с разверстым животом, в котором бурлят черви (Vovelle 1983. III. 11). Однако ни на одном древнерусском изображении Смерти, даже иллюстрирующем текст «Прения», никаких червей или вскрытой брюшины мы не увидим. Единственная физиологическая тема, которая периодически отражается здесь с помощью жестов персонажей, — это нестерпимый запах, идущий от трупа.

она держит топор, на рукоятке которого висит колокольчик³¹⁸. Иногда она пускает этот топор в дело, а потом заставляет умирающего выпить из смертной чаши³¹⁹.

Отдельно в этом ряду стоит серия заонежских икон второй половины XVII — начала XVIII в. на сюжет «Двоесловия Живота и Смерти»³²⁰. На них Смерть предстает как голый коренастый человек с чрезвычайно короткими ногами, выпирающими суставами, косой в руке и неестественно длинным торчащим изо рта языком³²¹. Фигура словно вдавлена в землю. На иконе из Типиниц на рукоятки косы у нее висит короб с холодным оружием. При этом лезвие косы, которым Смерть обычно рассекает толпы смертных, опущено вниз и превращается в своего рода лодку, в которой она уносит на тот свет дюжину запеленатых в саваны и одетых в царские одежды фигур, символизирующих души умерших³²². На миниатюрах лицевых Апокалипсисов Всадник-Смерть, которому была дана власть над четвертой частью земли умерщвлять мечом, голодом, мором и зверями земными, тоже часто «зачерпывает» мертвецов в свою гигантскую косу, опущенную лезвием вниз³²³. Орудие убийства и погребальная ладья сливаются друг с другом.

Персонификация Смерти в облике костлявого мертвеца — результат синтеза нескольких традиций, в разное время пришедших на Русь. Главный источник этого образа — европейская культура «осени Средневековья», которая была проникнута темой бренности всего сущего и одержима зрелищем распада мертвого тела³²⁴. Смерть-мертвец с русских икон или миниатюр напоминает очоженевший труп (*transi*), который хорошо известен по западной иконографии эпохи макабра XIV–XVI вв. Именно тогда в европейском искусстве главным олицетворением смерти становится полуразложившийся мертвец или скелет³²⁵. На этот образ в Московской Руси накладывается более древняя традиция, идущая из византийского Жития Василия Нового (см. ниже).

Помимо иконографии Апокалипсиса, особая роль в экспансии образов Смерти принадлежит немецкому стихотворному диалогу, известному на Руси как «Двоесловие [Прение] Живота и Смерти». Он был переведен в Новгороде в конце XV в., а в XVI–XVII вв. стал одним из «бестселлеров» древнерусской эсхатологической библиотеки и неоднократно перерабатывался. Главная мысль, которую должно было внушить «Прение», — бессилие человека перед лицом смерти и необходимость своевременного покаяния, которое одно может уберечь от мук ада. Единственная гарантия от страха — упование на Бога и неустанные мысли о будущем конце (тогда смерть не застанет врасплох).

Однако, если Смерть-мертвец — бесспорный отголосок европейского макабра, в древнерусской иконографии мы не найдем ни натуралистического зрелища гниения плоти, ни вариаций на тему «пляски смерти»³²⁶. Самый яркий, пусть и не во всех деталях соответствующий иконографической традиции, портрет Смерти можно отыскать в «Сказании о смерти некоего мистра философа», которое в XVI в. было переведено с польского (*De morte prologus*): «...узрел человека нагаго образом велми шкаредна, худа, бледа, жолта лица, лщисть акы медница, конець носа ей отпало, изо очию пловет кровава роса, тело ся на ней сморщило, превязала главу рубишем, крива уста, мешет очима закалающе грозно, косу в руке

имея...»³²⁷. Тем не менее, русские иконописцы никогда не изображали «кровавую росу» в глазах, сгнивший нос и прочие физиологические детали.

На Руси, как и на Западе, костлявая Смерть по своему обличью — «оживший» мертвец. Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить четвертого всадника Апокалипсиса или Смерть, подкрадывающуюся к своей жертве, с изображением мертвого тела в композиции «Три царства» из «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова. Ее нижний регистр представляет преисподнюю, где на черном

327 Дмитриева 1964. С. 198.

328 РГБ. Ф. 173. I. № 75. Л. 216; РГБ. Ф. 173. I. № 102. Л. 151.

329 Обычно изображение надгробного рыдания помещали на воротах диаконника, который, согласно постановлениям Стоглавого собора 1551 г., служил местом заупокойных служб. Однако в северных землях его можно было встретить и на дверях в жертвенник, где во время литургии совершалось поминовение душ усопших (Иконы Вологды 2007. С. 742–747). Об иконографии боковых алтарных дверей XVI–XVII вв. см.: Дьяченко 2008а. В XVI в. сюжет надгробного рыдания был представлен и в греческом мире. См. фреску из трапезной Лавры св. Афанасия на Афоне: Кондаков 1902. С. 82–83, Илл. 39.

330 См. нижние клейма на пономарских дверях жертвенника из церкви Иоанна Предтечи в Рощенье из Вологды (последняя треть XVI в.): Рыбаков 1995. № 84/85; Иконы Вологды 2007. № 112 или Воскресенской Лещевской церкви Кадниковского уезда (последняя треть XVI в.): Рыбаков 1995. № 162/163; Иконы Вологды 2007. № 121. Этот сюжет представлен также на дверях в жертвенник начала XVII в. из собрания Музея древнерусского искусства им. Андрея Рублева. Однако в этом случае в гробу лежит не голый мертвец, а бородатый инок в саване. Надпись над изображением говорит о горестной участи всех людей, которые обречены на смерть («долг общедателный») и горестно взывает к ней: «Ох, ох, смерть, кто ты можешь избежать...» (Салтыков 1981. Илл. 157).

331 См. икону XVII в. из Музея икон в Реклингхаузене (Германия): Bentschev 2002. S. 86–87. Этот сюжет известен и в XVIII в.: Тарасов 1995. С. 346. Табл. 8. См. также аналогичную икону XIX в.: Бенчев 2005. С. 126. А.С. Уваров в XIX в. описал икону XVII в. из своего собрания, которую он назвал «Образ ангела-хранителя с похождениями». Ее иконография, возможно, восходит к XVI в. Внизу иконной доски под изображением Троицы и поучительных сцен из жизни человека была помещена могила с человеческим скелетом, который рассматривали двое людей. Один из них в отвращении зажимал нос, и рядом была надпись: «Кал человека растлен» (Уваров 1864; Соколова 2003. С. 368).

332 Первые две редакции «Прения» не описывают внешнего вида Смерти, говоря лишь о том, сколь ее (в тексте — *его*) облик ужасен. См. ниже.

333 О влиянии Жития Василия Нового на текст «Прения»: Дмитриева 1964. С. 11, 25, 28–30, 34, 40, 51–55, 60, 64–65.

334 Хотя древнейший полный список первой русской редакции датируется серединой XVI в., когда Житие было включено в состав «Великих Миней Четых» митрополита Макария (под 26 марта), а вторая редакция южнославянского происхождения стала известна на Руси в XIV в., первый перевод Жития на славянский язык, вероятно, восходит к XI–XII вв. Об этом говорят цитаты из Жития в тексте Пролога и в Повести временных лет (под 941 г.). См.: СККДР 1987. С. 142–143; Дергачева 2003. С. 22–23; Дергачева 2004. С. 72, 74.

335 Conostas 2001.

336 БЛДР 8. С. 498.

337 Дергачева 2004. С. 218.

338 БЛДР. Т. 8. С. 498; Дергачева 2004. С. 218–219.

фоне лежат запеленатые тела умерших и один или несколько голых ссохшихся мертвецов, еще покрытых кожей³²⁸.

В середине XVI в. образ мертвого тела, как и в искусстве макабра, становится на Руси орудием *temento mori*. В храмах на вратах диаконника или жертвенника появляются сцены т.н. надгробного рыдания («Зрю тя, гробе, и ужасаюся»)³²⁹. Мы видим гроб, а в нем белый труп с обтянутым кожей черепом. Над ним стоят склоненные фигуры нескольких монахов³³⁰. В XVI–XVII вв. изображения мертвого тела появляются также на иконах «Судьба праведника и грешника», которые напоминают человеку о неустанной борьбе ангелов и демонов за его душу и неизбежности смерти³³¹.

3.4. *Юноша, лев и старуха*. Древнерусские художники, изображавшие Смерть-мертвеца, явно ориентировались не на первые две редакции «Прения», сохранившие верность немецкому оригиналу и дошедшие до нас в малом числе списков, а на его последующие переработки, созданные в XVI в.³³². В них лапидарный портрет Смерти из немецкого оригинала был расширен деталями из Жития Василия Нового, которое подробно описывает тяжело вооруженную Смерть, явившуюся за старицей Феодорой³³³.

Житие Василия Нового было написано в X в. его учеником монахом Григорием и известно в двух славянских переводах, которые восходят к двум греческим редакциям³³⁴. Оно было чрезвычайно популярно благодаря пространному рассказу о загробной участи Феодоры, а также видению Страшного суда. Описание 21 мытарства, которые проходят души умерших, и видение Григория о последних временах оказали огромное влияние на древнерусскую иконографию. В обеих редакциях Жития мы читаем рассказ об агонии и кончине старицы. Помимо мотива противостояния ангелов и бесов за душу умирающего, (который к X в. уже стал топосом византийской книжности)³³⁵, здесь появляется дополнительный элемент — персонифицированный образ Смерти. По словам Феодоры, сначала к ее одру явилась стая звероподобных и громогласных бесов с записями ее грехов. На помощь умирающей пришли два светлых юноши. Ангелы отогнали демонов-обвинителей, но те продолжили свои обличения, вспоминая грехи ее молодости. Прения шли до тех пор, пока не явилась Смерть.

В первой редакции Жития этот персонаж описан как страшное существо, похожее одновременно на льва и на бесноватого юношу³³⁶. Во второй редакции Смерть сравнивается только с рыкающим львом, и текст не уточняет, была ли она человекообразна³³⁷. В обоих случаях чудовище, которое увидела Феодора, было тяжело вооружено мечами, ножами, серпами, пилами, секирами, стрелами и копьями. Это разнообразие орудий убийства, как объясняет сама старица, отражает разнообразие видов смерти, поскольку Смерть для всех одна, но каждый умирает по-своему. В рассказе Феодоры Смерть лишена самостоятельного голоса и приступает к своему жестокому ремеслу только по приказанию ангела. Она вырывает у Феодоры ногти, рассекает ее суставы, отнимает руки, ноги и голову, а затем дает ей выпить чашу, которая была столь горька, что душа умирающей сразу же «изскочила» из тела и была принята добрыми ангелами. Феодора описывает, как внезапно очутилась вне плоти и увидела ее со стороны, неподвижную и бесчувственную³³⁸.

Этот рассказ проводит читателя через все этапы агонии и устанавливает причинно-следственную связь между необратимыми процессами в теле умирающей и действиями Смерти. Сначала Феодора перестает чувствовать руки и ноги. Это происходит потому, что Смерть раздробляет ее суставы и вырывает все ногти. Потом она отсекает Феодоре голову, и старлица окончательно теряет контроль над своим телом. Последний этап агонии заканчивается, когда Смерть заставляет ее выпить из смертной чаши. Тогда приходит конец³³⁹.

Все эти детали из Жития Василия Нового были спроецированы на Смерть-мертвеца из редакций «Прения», составленных в XVI в. В ранних версиях «Прения» Смерть, в соответствии с западной традицией XV в., была вооружена лишь косою³⁴⁰. В третьей редакции она уже заимствует у Смерти, убившей Феодору, весь ее палаческий арсенал: «мечи, пилы, сечива, серпы, оскорды, рожны, теслы, бритвы и иная незнаемая оружия» — и так же убивает Живот, рассеча его «соузы телесныя»³⁴¹. Бесконечное разнообразие орудий убийства символизирует и одновременно объясняет причины многоликости смерти (и Смерти) и разнообразия тех обликов, в которых она настигает человека³⁴².

Интересно проследить, как в различных редакциях «Прения» облик Смерти постепенно меняется от звериного к человеческому. Сначала весь ее «портрет» сводится к упоминанию кишаших червей и сравнению с хищником: «Кто ты еси, страшный зверю? Ты реवेशи поистине яко пантер, ты полн еси червей и змиев»³⁴³. Составители третьей редакции, не ограничившись этим уподоблением,

339 Рассказ об агонии Феодоры, приходе Смерти и хождении души умершей по мытарствам бытовал в древнерусской рукописной традиции не только в составе Жития Василия Нового, но и в виде отдельных статей. Имя Феодоры убиралось, и откровение Григория о загробной участи умершей старлицы превращалось в поучение об исходе души каждого христианина: «Придет оубо внезапно смерть. Бе же видение ея, яко левь рыкая, железа всякая нося...» (РГБ. Ф. 304. I. № 804. Л. 293об.–294).

340 Дмитриева 1964. С. 141 (1-я ред.); 143 (2-я ред.).

341 Там же. С. 146, 151, 153–154, 157–158; См. дальнейшие редакции: С. 161 (ред. Синодика); 167, 170 (4-я ред.); 172, 176 (5-я ред.); 179, 184–185 (6-я ред.).

342 Там же. С. 168–169 (4-я ред.): «...оскорды, рожны, копия и иная незнаема, ими же она кознодействует вся человеки различными образы». Ср.: С. 172, 176 (5-я ред.); 179 (6-я ред.).

343 Там же. С. 141 (1-я ред.); 143 (2-я ред.).

344 Там же. С. 145, 149, 152, 154. Ср.: С. 158 (ред. Синодика). Одним из истоков этого мотива, вероятно, были традиционные сравнения со львом дьявола («Трезвитесь, бодрствуйте, зане супостат ваш диавол, яко лев рыкая, ходит, иский кого поглотити»: 1 Пет. 5:8; и др.). О символическом соотношении льва с дьяволом см.: Лихачева 2003. С. 133–136; Jakubowska 1991.

345 Смерть является к Феодоре верхом на льве: РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 119об., 152; ГИМ. Муз. № 322. Л. 328об.

346 Дмитриева 1964. С. 164.

347 Там же. С. 168. «Подобие у тебя человеческое, а хождение звериное»: С. 164, 169.

348 Там же. С. 172, 175–176. Сравнение со львом сохранено в шестой редакции: С. 179–180.

349 СЛРЯ 25. С. 172–174.

350 О гендере Смерти в европейской культуре см.: Guthke 1999.

351 БАН. П. I. А. № 62. Л. 251. Репрод.: Корогодина 2006. Илл. 7.

Илл. 45.

Смерть с длинными женскими
волосами

у одра умирающего

(«Смерть грешникам люта»).

Миниатюра из Синодика XVII в.

(БАН. П. I. А. № 62. Л. 251)



заимствовали из Жития Василия Нового еще одну звериную метафору: «Видение твое яко лва страшна»³⁴⁴. Постепенно из аморфного чудовища Смерть превращается в человека с повадками зверя, а затем в человека, восседающего на звере (как Смерть на льве в иконографии «Единородный Сыне» или на некоторых миниатюрах Жития Василия Нового³⁴⁵). Если в одном списке четвертой редакции говорится, что «бе видение ея страшно яко лев ревый и всяческий страшна от человека устроения...»³⁴⁶, то в другом уже: «бе видением явися страшна зело, яко лев рыкая...седя на звере лютом»³⁴⁷. В пятой редакции звериный компонент вообще исчезает: «...прииде к нему Смерть, образ имея страшен, а обличие имея человеческо...». Смерть не зверь, но она страшнее любого зверя³⁴⁸.

Как и в современном русском языке, в древнерусском слово «смерть» было женского рода³⁴⁹. Тем не менее, иконографическая традиция почти всегда придает ей мужское обличье или представляет бесполое существо с короткими волосами или лысым черепом³⁵⁰. Лишь время от времени она изображалась с длинными распущенными волосами и больше напоминала женщину, как на миниатюре «Смерть грешникам люта» из Синодика последней четверти XVII в.³⁵¹ (Илл. 45). Иногда исследователи приписывают женский пол красной Смерти с двух икон

«Сошествие во ад» XIV в. из деревни Пёлтасы³⁵², однако ее внешность слишком неопределенна, чтобы об этом можно было судить однозначно.

Расхождение между текстуальной и визуальной традициями хорошо видно на примере текста «Прения». В немецком языке, с которого был переведен диалог, слово «смерть» (*Tod*) мужского рода. Поэтому в двух старших и во многих списках третьей редакции «Прения» Живот зовет Смерть «страшный зверю... полон есть червей и змиев»³⁵³. Но уже некоторые рукописи третьей редакции, адаптируя текст к строю русского языка, меняют пол Смерти на женский («страшный зверю... полна еси крови змиевы»³⁵⁴), а в дальнейшем она окончательно превращается в «женщину»³⁵⁵. В более поздней пятой редакции Воин описывает свою противницу как старуху на тощей кобыле и зовет ее «злообразной бабой»³⁵⁶. Однако все эти гендерные различия почти не нашли отражения в иконографии, где Смерть, вопреки языковому обиходу, так и осталась «мужчиной».

3.5. *Смерть торжествующая и поверженная*. Настоящая экспансия темы Смерти начинается в искусстве Московской Руси в середине — второй половине XVI в.³⁵⁷. Этим временем датируются первые дошедшие до нас иллюминированные рукописи Апокалипсиса. После 1547 г. фрески на сюжет Откровения со скачущей на

352 Вероятно, потому что она, в отличие от Вельзевула и Сатаны, изображена безбородой (Кочетков 1999. С. 231).

353 Дмитриева 1964. С. 141 (1-я ред.); 143 (2-я ред.); 145, 149, 154 (3-я ред.).

354 Там же. С. 152.

355 Там же. С. 36–37.

356 Там же. С. 65, 176.

357 Vilinbachova 2000. P. 258.

358 Качалова, Маясова, Щенникова 1990. Илл. 67. Программа росписей 1547–1551 гг. воспроизводит существовавшие там ранее фрески на сюжет Апокалипсиса. Они входили в состав первоначального убранства Благовещенского собора, который был расписан Феофаном Греком (1405 г.), а затем воссоздавались при перестройках храма в 1416 и 1484–1489 гг. (Качалова, Маясова, Щенникова 1990. С. 27–33; Долгодрова, Гусева, Анисимова 1995. С. 9). См. Смерть-скелет вместе с тремя первыми всадниками, несущуюся по телам людей, на фресках придела Иоанна Богослова церкви Троицы в Никитниках, 1653 г. (Брюсова 1982а. Илл. 8; Брюсова 1984. Цв. илл. 94; Vilinbachova 2000. Fig. 212), а также серию аналогичных примеров XVII в. (Vilinbachova 2000. Fig. 211, 214, 216).

359 О росписях Золотой палаты см. главу I, раздел 1.1.

360 Его жестокий конец противопоставляется милости, дарованной Богом иудейскому царю Езекии, которому Господь продлил дни жизни (2 Цар. 20: 1–6, Ис. 38:1–6).

361 Подобедова 1972. С. 40–58; Качалова, Маясова, Щенникова 1990. С. 61–64, Табл. 178–186; Vilinbachova 2000. Fig. 205, 206.

362 Подобедова 1972. С. 47; Бенчев 2005. С. 195–196.

363 На созданных в тот же период фресках Благовещенского собора коса Смерти, наоборот, опущена вниз как орудие боя, и у нее за спиной еще нет корзины с оружием, навешанной Житием Василия Нового (Качалова, Маясова, Щенникова 1990. Илл. 67). Ср. со Смертью-всадником с поднятой вверх косой, но без корзины в лицевом Апокалипсисе XVI в.: РГБ. Ф. 173. I. № 16. Л. 27.

364 Подобедова 1972. С. 50.

бледном коне Смертью покрывают стены кремлевского Благовещенского собора³⁵⁸. Фигура Смерти дважды была изображена на несохранившейся росписи кремлевской Золотой палаты, также созданной после пожара 1547 г.³⁵⁹. В первом случае ее образ связан с темой времени: она помещена рядом с фигурой Года и аллегориями четырех сезонов. Во втором — она играет роль убийцы и является за грешным византийским императором Анастасием³⁶⁰. В те же годы фигура Смерти (на этот раз в значении Смерти-греха) появляется на известной «Четырехчастной» иконе³⁶¹.

Оригинальный образный строй «Четырехчастной» иконы заметно выбивался из иконописных традиций XVI в., а отдельные новшества вызвали деятельное сомнение у дьяка Ивана Висковатого. Ее верхнюю правую четверть занимает сложная аллегорическая композиция «Единородный Сыне и Слове Божий». Эта тема восходит к гимну «Единородный Сыне и Слове Божий, Безсмертен сый, и изволивый спасения нашего ради воплотися... распныйся же Христе Боже, *смертию смерть поправый...*», исполняемому во время литургии Иоанна Златоуста, и к другим богослужебным текстам³⁶². Нижний регистр композиции «Единородный Сыне» разделен по вертикали на две половины. Справа в черной пещере царит Смерть: покрытый буграми белый мертвец с гигантской косой, которую он поднял лезвием вверх, словно знамя. За его спиной — колчан со стрелами³⁶³. Смерть восседает верхом на демоническом красном льве с высунутым языком, который вышагивает по груди мертвых тел: женщин и мужчин, юношей и старцев. На трупы уже накинулись хищные птицы и звери. Сверху к ним устремляется шестикрылый огненный серафим с обнаженным мечом. Его присутствие указывает на то, что кара была послана Богом. Надпись за спиной у Смерти («Ненавистнии доброу и работая злоу износя смерть, исходя в ад погибелный») изобличает убитых как грешников. Смерть — воздаяние за зло, а серафим — орудие Божьего гнева³⁶⁴. Слева в зияющей пропасти ада архангел Михаил поражает копьем сатану. Фигуру дьявола попирает крест, на верхней перекладине которого восседает Христос в облике воина в доспехах и с мечом в руке. Вся эта сцена символизирует победу Спасителя над силами ада.

Визуальное противопоставление Христа-Воина и Смерти на льве (они расположены на одной горизонтальной оси) зримо воплощает идею Искупления (так же, как на иконе Сошествия во ад мастерской Дионисия). Слева от Бога-Отца и Спасателя — царство Ветхого Закона. Справа — эпоха Евангелия. Смерть на льве помещена в нижнем левом углу, под символической фигурой Синагоги. Ее могущество осталось в прошлом. С правой стороны — под фигурой Церкви — архангел Михаил поражает сатану, а Христос повергает его наземь подножием креста.

Несмотря на то, что главная тема иконы — триумф Христа над силами тьмы, псковские мастера представляют Смерть не крошечной фигуркой под ногами Спасителя, а масштабной фигурой на одном уровне с Христом и Михаилом. Царство Смерти визуально противостоит царству Христа, а ее шествие по трупам зримо представляет ее всепобеждающую силу. Она повергает царей и простолюдинов, мужчин и женщин, взрослых и младенцев. Из бесплотной силы, аллегории греха или одного из бесов Смерть превращается в агрессивное антропоморфное чудовище. Эта сцена отчасти близка к знаменитой теме «Триумфа смерти», возникшей в итальянском

искусстве XIV в.³⁶⁵. Однако на «Четырехчастной» иконе этот «триумф» помещен в жесткие догматические (и композиционные) рамки и неизбежно оборачивается поражением Смерти и дьявола.

Если искать параллели в границах восточно-христианского мира, то грозную Смерть на льве можно сравнить с изображением торжествующей Смерти на фресках в трапезной Лавры св. Афанасия на Афоне (1530–1536 гг.)³⁶⁶. Там она гордо стоит на громадной сфере, зажатой между двумя скалами. В ее руке — коса. На земле под сферой лежит груда мертвых тел. В пещере у подножия одной из скал сидит отшельник, скорбно вззирающий на происходящее. Ангелы и бесы принимают души праведников и грешников. Эта сцена служит одним из элементов масштабной композиции Страшного суда, которая разбита на множество фрагментов

365 См. фрески Буонамико Буффальмакко на пизанском кладбище Кампо Санто (1330-е гг.): Tenenti 1952. P. 20–23, Fig. 2; Meiss 1971. P. 152–159; Vovelle 1983. P. 119–123.

366 Кондаков 1902. С. 79–84, Илл. 38 (С. 81).

367 Композиция «Единородный Сыне» с «Четырехчастной» иконы близка к иконе «Единородный Сыне» из Рогожского собрания, которая была создана в Новгороде. Ее датировка колеблется от XV в. (Древние иконы 1955. С. 43) до середины XVI в. (Подобедова 1972. С. 40). Поэтому трудно сказать, какая из них была создана раньше. См.: Белов 2000. С. 240–249.

368 ДРЖ-2067; Оpubл.: София 2000. С. 76–77, № 15. В конце XVI в. была написана также икона «Единородный Сыне» из Ярославля (ЯГИАХМЗ. Инв. № И-224; Оpubл.: Иконы Ярославля 2002. № 61, С. 176–181).

369 Это изображение частично перекликается с пятой редакцией «Прения», где в корзине Смерти, помимо орудий убийства, также лежат черепа: Дмитриева 1964. С. 176.

370 ГТГ. Инв. № 25542. См.: Антонова, Мнева 2. № 940. Оpubл.: Брюсова 1984. Ч/б илл. 114.

371 Об иконографии Смерти в лицевых Апокалипсисах см. краткие замечания Ф.И. Буслаева: Буслаев 1884 I. С. 235, 255, 279, 344, 377, 410.

372 На миниатюрах иллюминированных Псалтирей изображения Ада в человеческом облике «материализует» строки псалмов, где говорится о загробной участи грешников. Например, в Годуновской псалтири 1594 г., вслед за древними образцами, строки «да возвратятся грешницы во ад, вси языцы, забываящие Бога» (Пс. 9:18) сопровождается сцена, где ангел трезубцем гонит души умерших в сторону серой бескрылой фигуры с бородой и хохлом, олицетворяющей преисподнюю (РНБ. Кир.-Бел. 7/12. Л. 84об.). По тому же принципу буквальная визуализация деталей построенны, например, аллегорические изображения «Души чистой», известные с XVI в. (Дьяченко 2008б). См., например, настенную картинку конца XVIII в. из собрания ГИМ (Оpubл.: Ciofi degli Atti 1993. № 18). Если в тексте, идущем по правому краю, сказано, что она «постомъ льва связза», внизу на земле сидит присмиривший лев, привязанный за веревочку. «Слезами пламень огненный погаси. Дьяволь паде, не могии терпети доброты ея» — девица в царской короне заливает из сосуда с узким горлышком огонь, бушующий вокруг зада дьявола, вниз головой падающего вниз.

373 На миниатюрах голый мертвец с косой и корзиной холодного оружия за спиной убегает от «народов», протягивающих к нему руки (РГБ. Ф. 173. I. № 14. Л. 67об.). Ср.: Буслаев 1884 II. Илл. 82; РГБ. Ф. 37. № 408. Л. 98об.; РНБ. Ф. 85(61). Л. 75об.; ГИМ. Муз. № 355. Л. 56; ГИМ. Муз. № 2335. Л. 62об.; ГИМ. Муз. № 2652. Л. 70об.

374 ГИМ. Вахр. № 14. Л. 226об.; ГИМ. Муз. № 4173. Л. 94; ГИМ. Муз. № 3445. Л. 91; РНБ. Ф. 85(61). Л. 148; РНБ. Q. I. 441. Илл. 49.

и распределена по архитектурным объемам трапезной. Н.П. Кондаков сравнивает афонскую Смерть со Старухой-Смертью с пизанского кладбища Кампо Санто. На обеих композициях всемогущая Смерть вершит свою власть над человечеством, только на пизанской фреске она обрушивается на людей с небес, а на Афоне неподвижно наблюдает за происходящим внизу.

Многочисленные иконы «Единокродный Сыне», созданные во второй половине XVI и в XVII вв. воспроизводят композицию «Четырехчастной иконы» или ее прообраза³⁶⁷, допуская порой значимые вариации в трактовке фигуры Смерти. На иконе «Единокродный Сыне» конца XVI в., хранящейся в ГРМ, мертвецы, которых попирает чудовищный лев, изображены голыми³⁶⁸. Мы не знаем, кто из них царь, а кто — простолудин. Коса Смерти не поднята вверх как победоносный стяг, а опущена вниз как боевое оружие, а на ее лезвие, в совершенно макабрическом духе, нанизаны черепа³⁶⁹. Наконец, вся сцена со Смертью разворачивается не в черной пропасти ада, а на земле, на фоне из горок и стилизованных растений. Царство Смерти от мира сего.

Отдельно в этом ряду стоит икона, созданная после 1668 г. мастерами Оружейной палаты, на которой нет и следа от бывшего «триумфа» Смерти. Она не шествует на льве, попирая тела смертных, а бессильно летит в темную пещеру преисподней под ударом копья ангела. Прямо над ее головой, расположенной чуть левее центральной оси композиции, лежит череп Адама — древний символ смерти, а над ним возвышается крест с распятым Христом, чья смерть сокрушила власть тьмы³⁷⁰.

3.6. *Четвертый всадник Апокалипсиса.* Наверное самый лучший пример однородной серии изображений Смерти — миниатюры лицевых Апокалипсисов. Они позволяют проследить, как на протяжении двух веков в строго заданном текстуальном контексте трансформировались и обличье, и функции этого мрачного персонажа³⁷¹. Если воспользоваться фрейдистской терминологией анализа снов, то иконография Откровения воспроизводит явное содержание видений Иоанна Богослова, а не тот скрытый смысл, который должен быть выявлен в толковании. Один из ее основных приемов — персонификация метафор³⁷². Поэтому всякий раз, когда визионерский текст упоминает смерть как субъект действия, иконографическая традиция вводит в изображение костлявого мертвеца.

В лицевых Апокалипсисах XVI–XVII вв. изображение Смерти как самостоятельного персонажа появляется в иллюстрациях к нескольким фрагментам Откровения. Мы видим ее в сцене снятия четвертой печати: «И видех, и се, конь блед, и седяй на нем, имя ему смерть, и ад идяше в след его» (Откр. 6:8); в описании бедствий, которые постигнут людей, после того как вострубит пятый ангел и будет открыт кладезь бездны: «И в ты дни възыщут человецы смерти, и не обрящут ея, и вожделеют оумрети, и бежит от них смерть» (Откр. 9:6)³⁷³; в сцене всеобщего воскресения из мертвых перед Страшным судом: «И даст море мертвеца своя, и смерть и ад даша своя мертвеца, и суд приаща по делом своим» (Откр. 20:13). Наконец, Иоанн Богослов рисует триумфальную картину победы Христа над смертью и силами зла после Страшного суда: «И смерть и ад ввержена быста в езеро огненное. И се есть вторая смерть» (Откр. 20:14)³⁷⁴. Смерть плетется на тощем коне как четвертый всадник

Апокалипсиса, бежит от людей, мечтающих умереть, вместе с Адом отдает своих мертвецов перед Страшным судом и вместе с ним летит в геенну огненную³⁷⁵.

Самая сложная сцена, допускающая наибольшее количество значимых трансформаций, — явление Смерти на бледном коне после снятия четвертой печати (Откр. 6:8). Она включает несколько устойчивых персонажей, чье соотношение друг с другом значительно варьируется от одной редакции к другой. Не ограничиваясь загадочным указанием текста на то, что за смертью следовал ад, изобразительная традиция стремится прояснить их «взаимоотношения» и вводит в сцену дополнительные (сверхтекстовые) сюжетные элементы.

Так, в одних случаях Смерть едет на тощем коне, а позади нее из черного провала выходит (или просто движется за ней) человекообразный Ад со звериной головой. (Илл. 46. См. также: илл. 47, 48; Цв. илл. VIII). В другом варианте позади нее изображается огромная пасть без туловища или красный зверь, лежащий в черном провале. Под копытами лошади громоздятся поверженные людские фигуры, которые Смерть рассекает или «зачерпывает» своей огромной косой (в других случаях коса поднята вверх и служит скорее атрибутом наездницы, чем орудием убийства). Между Адом и Смертью нет никакого взаимодействия, но само расположение фигур объединяет их в одну зловещую дьявольскую кавалькаду³⁷⁶.

Напротив, в других рукописях уже в XVI в. Смерть не смотрит вперед, а разворачивается в сторону человекообразного или зооморфного Ада и стреляет ему из пищали в лицо или во вторую морду на животе³⁷⁷. Точно так же она может стрелять в Ад, изображенный в форме гигантской пасти. При этом соотношение двух фигур не сводится к конфронтации, т.к. конь Смерти выходит из рта Ада, т.е. Смерть представляется как его порождение³⁷⁸.

Четвертый всадник обычно вооружен: косой, серпом, иногда пищалью, а за спиной у него висит корзина со стрелами и холодным оружием, навеянная «экипировкой» Смерти-убийцы из Жития Василия Нового. Иногда Смерть выглядит безвредной и утомленной, иногда — агрессивной и кровожадной. Порой она не просто поворачивается назад, а изображается в невозможной, вывернутой позе, которая усиливает ее зловещий изломанный облик. Ее тело, как и тело ее издыхающего коня, покрывается буграми³⁷⁹. (Илл. 47). Иногда она даже не изво-

375 В некоторых Апокалипсисах фигура Смерти возникает также в сюжетах, связанных с семью Церквями (РГБ. Ф. 299. № 460. Л. 14, 23).

376 РГБ. Ф. 173. I. № 16. Л. 27. Эта иконографическая схема характерна для икон, начиная с «Апокалипсиса» конца XV в. из Успенского собора (Алпатов 1964. Табл. 58, 60), и фресок на сюжет Откровения (см. Смерть и плетущийся за ней Ад в росписи Благовещенского собора 1547–1551 гг.: Качалова, Маясова, Щенникова 1990. Илл. 67).

377 Буслаев 1884 II. Илл. 101. Ср.: НБУ. 1, 5486. Л. 45; РГБ. Ф. 173. I. № 14. Л. 44об.; РГБ. Ф. 37. № 408. Л. 71об.; РНБ. Ф. 85(61). Л. 47об.; ГИМ. Муз. № 4173. Л. 81; ГИМ. Муз. № 355. Л. 39; ГИМ. Муз. № 4146. Л. 52; ГИМ. Вахр. № 14. Л. 80об.

378 ГИМ. Муз. № 2652. Л. 51об. Ср.: ГИМ. Вахр. № 14. Л. 80об. См. аналогичное решение в многочисленных западных Апокалипсисах XIV–XV вв.: London. BL. Ms. Royal 15 D II. Fol. 129; London. BL. Ms. Yates Thompson 10. Fol. 10. Ср.: Baltrušaitis 2008. III. 3.

379 Киев. НБ. 1, 5486. Л. 45; ГИМ. Муз. № 355. Л. 39; ГИМ. Муз. № 4146. Л. 52.



Илл. 46.
Голова Ада с высунутым языком.
Фрагмент
миниатюры из Апокалипсиса XVII в.
(РНБ. Ф. 85. Л. 47об.)



Илл. 47. Смерть-мертвец стреляет в Ад со звериной головой в сцене снятия четвертой печати (Откр. 6:8). Миниатюра из Апокалипсиса конца XVII в.
(ГИМ. Муз. № 4146. Л. 52)

рачивается, а просто сидит на коне задом наперед, направив пищаль в сторону Ада³⁸⁰.

Смерть-наездница явно принадлежит к миру тьмы, однако ее точный статус не до конца ясен. Авторы миниатюр периодически находят различные визуальные ходы, чтобы подчеркнуть ее демоническую природу. Хотя чаще всего Смерть-мертвец представляется лысой, иногда у нее возникает хохол, как у демонов. В Апокалипсисе XVI в. из собрания ГИМ она изображена сперва как нагой человек с зеленым телом, не похожий на мертвеца, затем как бескрылый бес с острым бесовским хохлом, а в третий раз — как существо, скорее похожее на псоглавцев Гога и Магога³⁸¹. Если в сцене кавалькады четырех всадников Смерть либо не замечает Ад, либо стремится поразить его своим оружием, то на миниатюре Апокалипсиса XVII в. из РНБ она вместе с ним держит косу, рассекающую человеческие фигуры под копытами ее коня³⁸². (Илл. 48). Да и сам тощий конь порой превращается в очередного апокалиптического монстра с головой вола и огромным языком³⁸³. В сцене всеобщего воскресения Смерть с Адом часто держат один короб с мертвецами на двоих³⁸⁴. На миниатюрах, где показана финальная победа сил света над силами тьмы, они друг за другом летят в адское пекло. Однако иногда этого оказывается недостаточно, и мы видим, как в глубине преисподней сброшенная туда Смерть стоит на поверженном дьяволе³⁸⁵.

На миниатюрах конца XVII и XVIII вв. Смерть часто вообще теряет сходство с мертвецом и неразлично сливается с бесами, превращаясь в звероподобное

380 ИРЛИ. Карельское собрание. № 247. Л. 35 (Репрод.: Маркелов, Бильдюг 2008. Илл. 15). Ср. с изображением Смерти в Апокалипсисе с комментарием Хаймо Оксерского, изготовленном в Южной Германии в первой половине XII в. Там Смерть показана как черный демон с высунутым красным языком — она сидит в седле задом наперед и держит в руках змеиную голову, которой заканчивается хвост монструозного коня (Oxford. Bodl. Lib. Ms. Bodl. 352. Fol. 6v. См.: Jordan 1980. P. 41–42). Это визуальное решение следует в русле комментария, где сказано, что четвертый всадник означает дьявола (PL 117. Col. 1027).

381 ГИМ. Барс. № 138. Л. 131, 152, 244об. (Откр. 6:8; 9:6; 20:13).

382 РНБ. Q. I. 441. Илл. 8. Л. 10об. Такое же решение мы встречаем на миниатюре Жития Василия Нового, где Смерть, явившаяся за душой Феодоры, держит косу на пару с бесом, стоящим у нее за спиной (РГБ. Ф. 37. № 409. Л. 61).

383 РГБ. Ф. 299. № 460. Л. 41.

384 Это решение известно уже в XVI в.: Буслаев 1884 II. Илл. 94. См. варианты XVII в.: ГИМ. Муз. № 3445. Л. 91; Буслаев 1884 II. Илл. 58.

385 ГИМ. Вахр. № 14. Л. 226об.

386 Смерть: РГБ. Ф. 37. № 14. Л. 7, 16, 17, 18, 19, 20, 58; РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 59, 65, 119об., 152; РГБ. Ф. 344. № 182. Л. 79. Бесы: РГБ. Ф. 344. № 182. Л. 8. О горбах и прочих атрибутах демонов в поздней иконографии см. ниже. В рукописи РГБ. Ф. 344. № 181 Ад тоже визуально сливается с демонами. На миниатюре, иллюстрирующей Откр. 6:8, он изображается не только с традиционной второй мордой в паху, но и с птичьими когтями на ногах (Л. 65), что мы редко встретим в рукописях XVI–XVII вв.

387 Как в: РНБ. ОЛДП. F. 391. Л. 21; РНБ. ОЛДП. F. 391. Л. 21. Ср.: РНБ. F. I. 734. Л. 46.

388 РНБ. ОЛДП. F. 85(61). Л. 148.

существо с точно таким же, как у демонов, огромным горбом³⁸⁶. В некоторых Апокалипсисах читатели затирают ее лицо, как и лица бесов или прочих негативных персонажей³⁸⁷. При этом в других рукописях той же поры в ее облике может не быть вообще ничего демонического, и она представляется просто как человек с окладистой бородой, а не как мертвец или демон³⁸⁸.



Илл. 48. Смерть-скелет и Ад с головой пса держат косу, рассекая ей толпу людей. Сцена снятия четвертой печати (Откр. 6:8). Миниатюра из Апокалипсиса XVII в. (РНБ. Q. I. 441. Л. 10об.)

Несмотря на то что иконографическая традиция лицевых Апокалипсисов всегда «персонифицирует» Смерть, представляя ее в облике мертвеца или скелета, статус и значение этого персонажа далеко не очевидны. Интересно, что сам принцип персонификации вступает в противоречие с текстом самого авторитетного на Руси толкователя Откровения Андрея Кесарийского († 565 г.).

Византийский богослов предостерегает от буквального прочтения метафор и призывает не одушевлять безличные стихии, в том числе смерть и ад. Слово «смерть» означает гибель человека и по аналогии — силы зла, ведущие его к вечной гибели, или «второй смерти». Откровение Иоанна Богослова — это не только пророчество о последних временах, но и масштабная фреска всей истории Церкви. В этой перспективе четвертый всадник Апокалипсиса, «имя ему смерть», символизирует гонения на христиан во времена римского императора Максимиана (286–305 и 307–308 гг.)³⁸⁹, когда многие погибали от голода и эпидемий, а их тела доставались диким зверям, так как их некому было погребать³⁹⁰. Устрашающий образ всадника растворяется (и обретает смысл) в историческом толковании, а список апокалиптических казней, по мысли Андрея Кесарийского, указывает на конкретные трагические эпизоды христианской истории³⁹¹.

Следующее упоминание смерти в тексте Откровения связано с рассказом о бедствиях, которые постигнут грешное человечество после того, как вострубит пятый ангел. На людей обрушатся тучи саранчи («прузи»), и люди примутся искать смерти, но она бежит от них (Откр. 9:6). По словам Андрея Кесарийского, эти стихи Откровения тоже следует понимать как иносказание («прикладно»). Люди слабы и обычно готовы скорее умереть, чем испытывать тяжкие страдания. В

389 Андрей Кесарийский ссылается на рассказ о максимиановом гонении из «Церковной истории» Евсевия Кесарийского (263–340).

390 РГБ. Ф. 304. I. № 122. Л. 29об.; РГБ. Ф. 173. I. № 16. Л. 26об.; Андрей Кесарийский 1910. Л. 65–66. См. греческий текст и латинский перевод «Толкования»: PG. 106. Col. 270.

391 Помимо этого толкования, в некоторых Апокалипсисах встречается и альтернативное: конь бледный означает всех лицемеров и еретиков, на которых скачет смерть, а за ней идет ад — т.е. ожидающее их «вечное потопление» (РГБ. Ф. 299. № 460. Л. 41).

392 РГБ. Ф. 304. I. № 122. Л. 41–41об. Ср.: PG 106. Col. 298.

393 «Viva animalia» в латинском переводе «Толкования».

394 РГБ. Ф. 304. I. № 122. Л. 94об.–95; Ср.: PG. Т. 106. Col. 422.

395 РГБ. Ф. 304. I. № 122. Л. 95–95об.; Ср.: PG. Т. 106. Col. 422–423.

396 О персонификациях смерти в различных культурах Ближнего Востока, ангеле смерти в Библии и апокрифах см.: Delcor 1973. P. 57–59; Ludlow 2002. P. 95–118.

397 См.: Toorn, Becking, Horst 1999. P. 240–244.

398 Другое название — «Завещание Авраама». Об истории текста: Delcor 1973; Allison 2003. См. публикации славянских версий апокрифа: Тихонравов 1863 I. С. 79–90; Порфирьев 1877. С. 111–130. «Смерть Авраама» входит в цикл переводных сказаний о первом патриархе, которые дополняли известия Книги Бытия. В Сильвестровском сборнике XIV в. сохранилось также пространное «Откровение Авраама» (Тихонравов 1863 I. С. 32–53). Кроме того, существует еще небольшое «Сказание об Аврааме», или «Слово об Аврааме праведном» (РГБ. Ф. 304. I. № 794. Л. 227–230).

последние времена они будут в отчаянии призывать смерть, дабы избавиться от мучений. Но Господь не позволит им уйти от наказания, чтобы они познали всю тяжесть греха, который обрек их на эту муку³⁹².

Наконец, в Откровении говорится о том, как перед Страшным судом смерть и ад в один миг возвратят тела всех умерших. Здесь тоже не следует видеть живых существ, наделенных разумом: «Смерть и ад ни животней вещи еста, ни душевней»³⁹³. Смерть — это «разделение души и телеси», распад двусоставной человеческой природы. Ад — «место неявлено нам, сиречь несказанно, невидимо, еже приемлетъ душа отходящих отсюде»³⁹⁴. После всеобщего воскресения смерть и ад должны быть навсегда низвергнуты в огненное озеро вместе с теми, чьи имена не будут записаны в «книгах животных» (Откр. 20:14). В этом контексте слова «смерть» и «ад» означают «злые силы, повинныя смертному грехоу»³⁹⁵.

Образы, представленные на миниатюрах, мало соотносятся с такой трактовкой. Иконография лицевых Апокалипсисов производит отбор сюжетов в тексте и, как всякое изображение, неизбежно интерпретирует и комментирует их. На уровне замысла она не претендует на то, чтобы толковать символы Откровения. Она лишь переводит текст на язык визуальных образов, которые сами, точно так же, как текст, требуют экзегетической расшифровки. И все же абстрактные идеи, выраженные с помощью антропоморфной или зооморфной фигуры, часто задают слишком «реалистичный» путь для интерпретации, что периодически и происходило с образом Смерти.

3.7. Смерть у одра умирающего. Тяжело вооруженная Смерть на бледном коне, замыкающая кавалькаду всадников Апокалипсиса, или ее иконографический близнец — Смерть на льве, шествующая по груде тел на иконах «Единый Сыне», на самом общем уровне толкования — это персонификации сил зла, ведущих к вечной гибели. Эта Смерть не является к одру умирающего и не разлучает его душу с телом. Образ Смерти-убийцы, благодаря Житию Василия Нового, был известен в древнерусской книжности, вероятно, с XI–XII вв. Однако для того, чтобы он прорвался в иконографию и занял место рядом с ангелами и демонами, понадобился импульс, данный в XVI в. «Прением Жизни и Смерти».

Хотя христианское богословие не знает ни специального ангела смерти, ни тем более Смерти как особого персонажа, не имеющего отношения к ангелам, этот образ в Средневековье словно витает в воздухе. Многие стихи Библии говорят о смерти как о персоне или обращены к ней: «Где пря твоя, смерте?» (Ос. 13:14) и т.д.³⁹⁶. В Библии, а затем во многих христианских текстах упоминаются ангелы-каратели и разрушители, которые исполняют смертные приговоры, вынесенные Всевышним (Исх. 12:23; 2 Цар. 24:16; 1 Пар. 21:15, Пс. 77:49 и т.д.)³⁹⁷. В апокрифах души ветхозаветных патриархов забирает на тот свет персонаж по имени Смерть.

Один из таких текстов — «Смерть Авраама». Это сочинение, вероятно, было создано во II в. в иудейской среде либо в кругах ессеев или гностиков³⁹⁸. На

Руси оно фигурировало в перечнях «отреченных» книг, что, однако, не помешало включить его в состав Толковой Палеи³⁹⁹. Когда Авраам состарился, Господь отправил к нему архангела Михаила, который должен был, по одной версии, лишь возвестить патриарху, что его жизненный путь истек⁴⁰⁰, а по другой — еще и забрать с собой его душу⁴⁰¹. Тем не менее, в этом тексте Михаил ограничивается ролью вестника и проводника в мир иной, а функция убийцы Авраама возлагается на особого персонажа — Смерть. Это чудовище со множеством змеиных голов и обличей, которые символизируют множество видов смерти, уготованных людям. Чтобы не испугать праведника, Смерть сначала является Аврааму в прекрасной «маске», но он просит ее явить ему свой истинный («сущий») облик. Этого зрелища оказалось достаточно, чтобы его объял смертный сон. За душой Авраама пришли небесные ангелы и с хвалебными песнями отнесли ее на небеса⁴⁰².

Как видим, главная черта Смерти — изменчивость, многоликость ужасного. Апокриф ничего не говорит о том, кто она и какое место занимает в мироздании, однако, при всем ее демоническом обличи, она служит Богу, а не противоборствует его замыслам.

Образ Смерти или особого смертного ангела, несмотря на догматическую неопределенность, активно функционирует в древнерусской книжности, постоянно пытаясь прорваться из мира иносказания к самостоятельному бытию. Как уже было сказано, само лексическое поле терминов, которые описывали исход

399 В рукописи РГБ. Ф. 304. I. № 730 над заголовком апокрифа стоит показательная приписка: «Сии есть лжа» (Л. 2).

400 РГБ. Ф. 304. I. № 730. Л. 2; Тихонравов 1863 I. С. 79. О роли архангела Михаила в «Смерти Авраама» и апокрифической традиции: Delcor 1973. P. 52–57.

401 РГБ. ф. 304. I. № 794. Л. 240.

402 РГБ. Ф. 304. I. № 730. Л. 9–10; Тихонравов 1863 I. С. 89.

403 См. изображения, где ангел убивает человека: РНБ. ОЛДП. Q. 52. Л. 19; РГБ. Овчин. № 697. Л. 41 (репрод.: Мильков 1999. Цв. вкл. С. 192–193).

404 Как на миниатюре из «Канона на исход души» Андрея Критского XVII в., где архангел Михаил ударяет лежащего на одре монаха в грудь копьем: РНБ. ОЛДП Q. 52. Л. 19. Ср.: Синодик 1877. С. 27. О роли архангела Михаила как ангела смерти: Майзульс 2009. С. 134–137. На многих иконах ангелы-каратели убивают толпы нечестивцев. См. вологодскую икону «Димитрий Прилуцкий, с житием» конца XV — начала XVI вв. (ВГИАХМЗ. Инв. № 1593), на которой ангел поражает трезубцем напавших на Вологду вятчан (Иконы Вологды 2007. № 32. Илл. 32.13).

405 См. в «Слове Иоанна Златоустаго о исходе души от тела»: «И по речени сицевых словесь извергнут окаянную ту душу агтели, и приступят мрачнии мурины» (РГБ. Ф. 304. I. № 201. Л. 530–530об.). На иллюстрации из Лицевой Библии начала XVII в. у изголовья Лазаря сидит царь Давид с гусями. Душа нищего в виде крошечного младенца с нимбом сама исходит из его уст, и ее принимают стоящие вокруг ангелы. Смерть грешника сопровождается бесовским концертом. Черты играют на дудках и стучат в барабаны. Душа богача неволей выходит из тела. Грозный ангел в воинском доспехе и с мечом в левой руке поражает его копьем в голову. В это время крылатый бес вытаскивает его черную душу через рот с помощью крюка. См.: Буслаев 1861 II. Илл. С. 153. Подобная мизансцена и расстановка сил может в точности повторяться при изображении

души, подталкивало к персонификации: смерть является, приходит, наступает... Это многообразие глаголов действия неизбежно заставляет задуматься о том, кто является их субъектом: смерть или Смерть?

Если ненадолго абстрагироваться от хронологии и посмотреть на весь корпус древнерусских текстов и изображений, описывающих расставание души с телом, мы увидим, что вопрос о том, кто и как пресекает жизнь человека, решается в них совершенно различным образом. Несколько моделей, не вступая друг с другом в открытое противоречие, по-разному распределяют роли между ангелами, демонами и Смертью.

Одни источники утверждают, что за душой человека, будь то праведник или грешник, всегда являются Небесные духи⁴⁰³ или сам архистратиг Михаил — «смертоносный» ангел⁴⁰⁴. Они пресекают жизнь человека, и только после этого его душа, если он грешник, достается демонам⁴⁰⁵. При этом некоторые тексты говорят об особых («грозных» или «немилостивых») ангелах, которые наказывают и порой убивают грешников⁴⁰⁶. Популярны на Руси апокрифические Ответы Афанасия Александрийского на вопросы князя Антиоха даже выделяют «смертных» ангелов в особый «чин душам разлучительный»⁴⁰⁷. На многих иконах мы видим, как они исторгают души грешников⁴⁰⁸.

Другие источники, отталкиваясь от модели «психомахии» (борьбы ангелов и демонов за душу человека)⁴⁰⁹ доводят противопоставление мирной кончины и жестокого умирания до логического завершения, утверждая, что душу праведника

анонимных праведника и грешника, как на двери в жертвенник 1607 г. из Кирилло-Белозерского монастыря, где грешного монаха трезубцем («скипетром») убивает ангел (Петрова, Петрова, Щурина 2008. № 59). См. также: РНБ. Мих. Q. 374. Л. 208.

406 Иногда грешников убивают также святые. Один из примеров — чрезвычайно популярная на Руси легенда о гибели императора Юлиана Отступника (355–363 гг.) от руки св. Меркурия (Летописец Еллинский и Римский 1999 I. С. 310–312; ПСРА 22. С. 276). Этот сюжет, напомиравший о каре, которая ждет правителя-нечестивца, был представлен на фреске в диаконнике кремлевского Благовещенского собора (Качалова, Маясова, Щенникова 1990. Илл. 86).

407 РГБ. Ф. 304. I. № 122. Л. 235. В разных списках Ответов перечни чинов могут различаться. Помимо ангелов смерти, в них входят чины «учительный», «хранительный», «служебный», «ратный» и «в человецех пребывательный» (РГБ. Ф. 304. I. № 122. Л. 235). В списке, опубликованном И.Я. Порфирьевым, к ним добавляются еще чины «обращательный», «промысленный», «мучительный», а вместо «в человецех...» стоит «на небесах пребывательный» (Порфирьев 1890. С. 340).

408 Как на иконе «Спас Смоленский, с притчами» XVI в. из московского Благовещенского собора, где ангел убивает немилостивого богача из евангельской притчи (Журавлева, Качалова 2003. С. 166). На иконе Страшного суда конца XVI — начала XVII в. вместо ангела-«убийцы» рядом с одром богача стоит плачущий ангел-хранитель, а душу грешника забирают два беса (АОМИИ. Инв. № 1588–држ; Оpubл.: Иконы русского Севера I. № 102).

409 См. «Слово Иоанна Златоустаго о умерших»: «Видят бо тогда Божиих аггель, страшно и напрасно душа истязующи, злым же бесомь, предстоящимъ и прящимся, и говоряху прилежнее, и въсхытити к собе хотящим» (Летописец Еллинский и Римский 1999 I. С. 397). В Киевской псалтири 1397 г. изображена кончина праведника, душу которого принимает ангел, в то время как бес стоит в стороне (Вздорнов 1978. Л. 183).

выводят на свет ангелы, а душу грешника исторгают бесы (как в популярном сюжете о смерти некоего богача, за душой которого явились черные всадники-демоны с огненными посохами)⁴¹⁰. (Илл. 49).

Где-то действуют трудно определимые персонажи, вероятно принадлежащие к миру тьмы, как черный всадник с огненным мечом из Волоколамского патерика. Он явился за душой одного тяжело заболевшего поселянина, однако, благодаря заступничеству св. Никиты, не смог его «посещи» и вместо этого направился к «человекам» из соседней веси, которые ходили к чародеям. Наутро всех их обнаружили мертвыми⁴¹¹.

Наконец, «Прение Живота и Смерти» или Житие Василия Нового возлагают эту миссию на особого персонажа по имени Смерть, который самостоятельно либо по приказанию ангелов «убивает» человека и передает его душу тем, кому она по праву должна достаться — ангелам или бесам. При этом в одних случаях Смерть служит универсальным убийцей, приходя и за правыми, и за виноватыми⁴¹², а в других ее, словно демона, посылают только за грешниками, в то время как праведников забирают на Небеса ангелы⁴¹³.

Эти модели легко сочетаются как в текстах, так и на миниатюрах одной рукописи. К примеру, в Синодике XVII в. из собрания БАН мы видим традиционный сюжет о богаче, за душой которого явились черные всадники (т.е. бесы), вонзившие ему в грудь свои жезлы, а через двадцать листов — громадную Смерть с косой, стоящую позади одра с фигурой умершего: «смерть грешникам люта»⁴¹⁴. Интересно, что эта формула, так популярная в древнерусской книжности, могла столь же легко служить подписью к изображениям, где грешника по-

410 РНБ. ОЛДП. Q. 117. Л. 95об., 96об.; РНБ. Q. I. 1152. Л. 70, 71; БАН. П. I. А. № 62. Л. 226об.; Державина 1965. С. 120–122. См. также двух ангелов, забирающих душу праведника, и двух бесов, подцепляющих крюком душу грешника, на старообрядческом настенном листе конца XVIII — начала XIX в.: Неизвестная Россия 1994. С. 63; Тарасов 1995. Илл. 37.

411 Ольшевская, Травников 1999. С. 85–86.

412 Петухов 1895. С. 366, 370–371.

413 Надо сказать, что на миниатюрах, изображающих агонию Феодоры из Жития Василия Нового, вооруженная до зубов Смерть часто стоит в стороне, и мы не видим, как она убивает старицу. См., например: РНБ. Ф. I. 725. Л. 17.

414 БАН. П. I. А. № 62. Л. 251 (репрод.: Корогодина 2006. Цв. вкл.).

415 БАН. Калик. № 187. Л. 257.

416 РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 114об.–115об., 119об.–120.

417 БАН. Арханг. Д. 399. Л. 8. Интересно, что этот Синодик XVIII в. не обходится без присутствия Смерти. На двух дидактических миниатюрах, подчеркивающих бренность земных радостей, она целится в человека из лука и тянется к нему своей громадной косой (Л. 17, 25). Однако в сцене агонии мы видим только ангела и демона. Вероятно, такое распределение ролей говорит о том, что, по крайней мере, авторами миниатюр этой рукописи Смерть воспринималась скорее как аллегория, чем как реально существующий персонаж. Поэтому она допускается в дидактические композиции на тему *memento mori*, а «реалистическая» сцена кончины обходится без нее, т.к. душа исходит из тела «Божиим повелением», и ни в какой Смерти необходимости нет. Ср.: Петухов 1895. С. 364.

*Илл. 49. Всадники-бесы с огненными жезлами.
Фрагмент миниатюры из Синодика XVII в.
(БАН. П. I. А. № 62. Л. 226об.)*



ражает не Смерть, а ангел⁴¹⁵. В сборнике XVIII в. сначала идет описание Смерти из Жития Василия Нового, затем история о Тите и Евагрии из Киево-Печерского патерика с миниатюрой, на которой ангел убивает копьём непокаявшегося монаха, а следом повторяется описание Смерти, на этот раз с миниатюрой, где она восседает на льве⁴¹⁶. Иногда в Синодиках душа грешника исходит из тела вообще без чьего-либо зримого участия — «Божиим повелением», и лишь затем достается бесу со свитком грехов⁴¹⁷. Все эти варианты, вероятно, воспринимались как производные от одной общей темы и выдвигались на первый план в зависимости от прагматических функций или аудитории конкретного текста / изображения.

3.8. «И за сим явится...». Лучшее всего логика трансформации этих моделей видна на примере популярного «Слова о исходе души», которое в древнерусской книжности приписывалось Кириллу Философу и дошло до нас в сотнях списков XIV–XVII вв. «Слово» (вероятно, составленное в XIV в. и синтезировавшее элементы более древней традиции) рисует подробную картину перехода человека из земного мира в мир

иной⁴¹⁸. Анонимный автор излагает учение о частном суде, который ожидает душу каждого умершего сразу после того, как она покинет свою телесную оболочку. Он вписывает «малую» («индивидуальную») эсхатологию в широкий контекст традиционных представлений о Страшном суде в конце времен⁴¹⁹. «Слово» способствовало популяризации учения о загробных мытарствах и оказало влияние на иконографию Второго Пришествия, где в третьей четверти XV в. появилось изображение «змея мытарств»⁴²⁰.

Страшный суд, утверждается здесь, состоит из трех последовательных этапов, или «испытаний». Первое испытание — это агония и «прение» с бесами, второе — прохождение двадцати мытарств, а третье — всеобщий суд в конце времен⁴²¹. В первом случае через испытание проходит еще живой человек, во втором — душа умершего, а в третьем — вновь воскресший для суда и окончательного воздаяния индивид. Агония умирающего также разворачивается в три этапа. Сначала к его одру являются бесы-обвинители. Они приносят ему свитки или книжицы, в которых записаны все грехи, которые он совершил с раннего детства. Затем приходят два ангела, посланные Богом, чтобы забрать с собой его душу⁴²². Человек в ужасе начинает метаться, его лицо изменяется, члены костенеют, он слепнет и теряет дар речи, «и засим смерть явиться — тако ноужею изыдет страшною от тела душа»⁴²³. Из этого краткого описания не ясно, как понимать «засим смерть явиться», и писать ли «смерть» со строчной или прописной буквы.

418 Текст «Слова» бытовал также в составе более пространного «Слова о небесных силах, чего ради создан бысть человек» и близкого ему «Слова Кирилла Философа на собор великого архистратига Христова Архангела Михаила и прочих бесплотных сил небесных» (или «Слова о исходе души и о небесных силах»). Мы не будем останавливаться на сложной проблеме датировки «Слова», его авторства и соотношения между кратким «Словом о исходе души» и более пространными памятниками, отослав читателя к соответствующей литературе: Goldfrank 1995. P. 190–192; Подскальски 1996. С. 174–178; Алексеев 1999; Алексеев 2002. С. 80–85.

419 Алексеев 1999. С. 13–14; Алексеев 2002. С. 80–87.

420 См. новгородскую икону Страшного суда середины — третьей четверти XV в. из ГТГ (Инв. № 12874). Опис.: Алпатов 1978. №113, 115; Лазарев 2000. С. 61–62, 242, № 48.

421 Алексеев 2002. С. 15; Григорьев 2006. С. 251.

422 См. аналогичный рассказ в русском переводе «Луцидариуса»: РГБ. Ф. 173. I. № 180.2. Л. 31об.–32.

423 Алексеев 1999. С. 15; Григорьев 2006. С. 252; РГБ. Ф. 304. I. № 776 (XVI в.). Л. 271об.; РГБ. Ф. 304. I. № 202 (XVII в.). Л. 214; РГБ. Ф. 304. I. № 810 (XVII в.). Л. 84об.

424 Розов 1847. С. 6; Григорьев 2006. С. 234–235; РГБ. Ф. 304. I. № 774 (1531 г.). Л. 129об.

425 См. список конца XVI — начала XVII в.: «И за сем явится бес мучительнии, и такую нужею страшною душа ис телеси изыде...» (РГБ. Ф. 304. I. № 797. Л. 100).

426 РГБ. Ф. 304. I. № 807. Л. 204.

427 В этом сборнике «Слову» Иоанна Златоуста предшествует текст «Прения Живота и Смерти», а прямо за ним идет «Слово о Втором пришествии и Страшном суде» Палладия Мниха.

428 РГБ. Ф. 304. I. № 797. Л. 77–78об. См. также «Притчу некоего старца о исходе души»: БАН. Друж. № 483. Л. 42–42об.

429 Петухов 1895. С. 165–166; Пигин 2006. С. 92.

430 БАН. Плюшк. № 42. Л. 27. Ср.: Пигин 2006. Вкл. С. 384–385.

Аналогичная сцена агонии описана в пространном «Слове на собор архистратига Михаила», которое включало «Слово о исходе души». Однако этот текст, развеивая сомнения, представляет Смерть как самостоятельного персонажа, подробно описывая ее облик и действия: «И за сим явится смерть, оружия носящи всякая: меча и вилы, и секары, и ражны. И пришедши, разъемлет вся оуды человеческия по съставом и по семь главою оусечеть. И потом горести лютыя наполнившее чашу, дасть ю испити. И тако нужею страшною душа ис телеси изыдеть»⁴²⁴. Все эти детали — холодное оружие, раздробление тела, отсечение головы, чаша с горьким зельем — восходят к Житию Василия Нового. В «Слове о исходе души» человек умирает от ужаса после появления двух ангелов, и душа сама покидает омертвевшее тело. «Слово на собор архистратига Михаила» представляет процесс умирания как последовательное расчленение плоти и использует традиционный образ смертной чаши.

Однако дело обстоит еще сложнее. В отдельных списках «Слова о исходе души» человека убивает не Смерть, а «бес мучительный»⁴²⁵. Он действует и в «Слове о исходе души» Иоанна Златоуста, которое описывает агонию точно так же, как «Слово» Кирилла Философа: «И засим явится бес мучительный, с таковою нужею страшною душа станет, своего телеси зряще, якобы некто извлекься из ризы своя»⁴²⁶.

Интересно, что рукопись XVII в. со «Словом Иоанна Златоуста» включает еще одно поучение на тему смерти и посмертного суда над душой умершего. Его автором назван Ефрем Сирий (IV в.), хотя оно явно использует мотивы из Жития Василия Нового, созданного спустя несколько веков после его смерти⁴²⁷. Когда человек достигает пределов жизни, к нему является «от Бога посланныи аггел, иже измет душу его». Человек трепещет, просит дать ему время покаяться и подготовиться к встрече с Судией. Ангел сурово отвечает, что время его истекло и у него не будет никакой отсрочки. После этого перед ним предстает «некто страшен», и ангел повелевает ему силой извлечь душу умирающего. Автор не говорит, кто это (Смерть или «бес мучительный»), но описание его действий слово в слово повторяет Житие Василия Нового и «Слово о исходе души». «Некто страшен» приходит во всеоружии, с пилами, мечам, бритвами и серпами, рассекает ими суставы своей жертвы и дает ей испить из чаши⁴²⁸.

Это описание перекликается с рассказом Сводного патерика о смерти одного отшельника, который почитался всеми как святой, а на самом деле был тайным грешником. Когда пришел его смертный час, перед ним возник «некий страшен» и «устръми тръзубец огньный в сердце его. И на мног час муча и истръгну душу его с нужею»⁴²⁹. Правда, в иконографической традиции этот «некто страшен» или столь же неопределенный «некто» из других сюжетов обычно трактовался как Смерть и изображался соответствующим образом. На миниатюрах многочисленных старобрядческих Цветников огромная Смерть поражает копьем или трезубцем лежащего на одре грешника, а бесы сразу же засовывают в мешок его душу⁴³⁰.

Процесс разлучения души от тела часто представляется как мучительный акт расчленения плоти, причем вне зависимости от того, на кого возложена смертоносная миссия: на ангела, демона или Смерть. Лишь души праведников мирно покидают тело, и грозные орудия не касаются их. В «Повести о видении Антония Галичанина», созданной в Волоколамском монастыре в 1520-х гг., Смерти подражают и

бесы, напавшие на монаха Антония⁴³¹. Они вооружены таким же арсеналом («удици», «клещи», «пилы малыа», «рожьны», «шила», «бритвы» и т.д.) и отрезают у Антония куски мяса с рук, а один из бесов даже грозит убить старца: «А инь дьску велику медяну дръжит и глаголет: «Во-се наkinу на него, и онь и умрет»». При этом другой темный дух обещает забрать его душу лишь на время: «Распорем его да опять съшиемъ». Так же, как у Смерти, у одного из бесов есть чаша со смертельным напитком: «А инь чашу дръжит в руке. А ин стоячи понужает держащаго чашу, веля ему и глаголя: «Даи же ему питии, во-се покушает. Сладко ли ему будет?»»⁴³². Однако принципиальное отличие бесов от Смерти состоит в том, что они не способны привести свои угрозы в исполнение⁴³³. Тайнственная сила как вихрь раскидывает их в разные стороны, и бесовские «мечтания», т.е. морок иллюзий, рассеиваются.

431 Пигин 2006. С. 91–93.

432 Там же. С. 123 (начальная редакция). Метафора смертной чаши была хорошо знакома древнерусским книжникам. Так, в Ветхом Завете и Апокалипсисе Божий гнев и посылаемые свыше казни часто воплощаются в образе чаши ярости Господни (Пс. 74:9; Ис. 51:22; Иер. 25:17; Ап. 14:10, 16:1–21, 21:9). В Новом Завете Иисус просит Бога-Отца: «да минует меня чаша сия» (Мф. 26:39, 26:42; Мк. 14:36; Лк. 22:42; Ср.: Ин. 18:11), и спрашивает апостолов, готовы ли они испить чашу, которую ему уготована (Мф. 20:22–23; Мк. 10:38–39). «Чаша» — это участь, доля, судьба. «Испить общую чашу» значит разделить с кем-то его долю, а «испить смертную чашу» — умереть. См. плач Адама над телом убитого Авеля: «...занеже смертную горькую чашу хотяше испити» (Порфирьев 1877. С. 207). Образ чаши неоднократно повторяется в «Повести о разорении Рязани Батыем»: «вси равно умроша и едину чашу смертную пиша», «...и испи чашу смертную своею братею ровню» (ПЛАДР 1981. С. 186, 188, 190, 194).

433 Точно так же, как на Антония, бесы набрасываются на героиню «Повести о бесноватой жене Соломонии». Они принимают колоть ее копьями и драть ей ногти (Власов 2010. С. 321, 323).

434 См. примеры из Синодика второй половины XVII в.: Vilinbachova 2000: Fig. 208, 209. Ср.: БАН. П. I. А. № 62. Л. 125, 127, 133.

435 См. миниатюру, озаглавленную «Смерть грешником люта», в Синодике XVII в.: БАН. П. I. А. № 62. Л. 251 (Репрод.: Корогодина 2006: Цв. вкл.). На некоторых карпатских иконах Страшного суда XVI–XVII вв. эта фраза подписана рядом с изображением жестокой кончины немилостивого богача, которая противопоставляется мирному исходу праведного Лазаря (Himka 2006. P. 244–245).

436 РНБ. Ф. I. 256. Л. 93. Репрод.: Дмитриева 1964. С. 53.

437 Пир грешников, которых подстерегает Смерть с косою: БАН. П. I. А. № 62. Л. 137 (Репрод.: Корогодина 2006. С. 260). Ср.: БАН. Арханг. Д. 399. Л. 17, 24.

438 ГИМ. Муз. № 4173. Л. 4об.

439 РГБ. Ф. 37. № 408. Л. 282об.–283. См. вирши о смерти из рукописного сборника конца XVII — начала XVIII в.: «О, смерти непобедимая, гордая, жестокоравная и непокорная! Вси от тебе стрелою люте уязвлени и вечно темнице иззатвержены» (Голубеев 1965. С. 83).

440 РНБ. ОЛДП. Q. 487. Л. 1об. Ср.: РНБ. Ф. I. 725. Л. 17; ГИМ. Муз. № 738. Л. 22об. Занимающее весь лист изображение Смерти, убегающей от людей (Откр. 9:6): ГИМ. Муз. № 2335. Л. 62об.

441 Крылья уподобляют ее демону. Похожая Смерть-скелет с бесовскими крыльями известна в итальянском искусстве Возрождения. См. картину Бенедетто Бонфильи «Мадонна делла Мизерикордия» (1464 г.), на которой Богоматерь выступает в роли защитницы от чумы. Внизу ангел поражает копьём Смерть с крыльями летучей мыши, вооруженную луком со стрелами, символизирующими стрелы эпидемии (Marshall 1994. Fig. 10).

Не ангел и не бес, Смерть легко готова уступить им свое место и сама подменяет их. В числе персонажей древнерусской книжности и иконографии ее статус оказывается одним из самых подвижных.

3.9. *Триумф и закат древнерусской Смерти.* Если в XVI в. изображения Смерти еще редки, в XVII в., с распространением лицевых Синодиков и разнообразных сборников с эсхатологической доминантой, она становится вездесущей. Ее происхождения иллюстрируются сотнями однотипных миниатюр, где к одру умирающего является Смерть с косой; где она, подняв ее лезвием вверх, угрожает своим будущим жертвам или смотрит на них из-за угла; где она, опустив косу, рассекает ею толпу смертных и уносит их, словно в лодке, в черный провал преисподней, и т.д.⁴³⁴

На этих и многих других изображениях Смерть выступает в двух разных ролях: пристава Божьего суда, который жестоко карает грешников, и «ожившего» призыва *temento mori*, который обращен уже ко всем и каждому. На некоторых миниатюрах рядом с ее фигурой стоит подпись «смерть грешникам люта», а сама грозная Смерть словно материализует эту формулу из Псалтири (Пс. 33:22)⁴³⁵. Она заменяет демонов-истязателей и, подобно им, чтобы достать душу, расчленяет тела нечестивцев.

«Лютая» Смерть убивает могущественных и бессильных, богатых и бедных, молодых и старых, мужчин и женщин. Она готова ударить в любой момент, и от нее нет спасения. Костлявая фигура с косой возвышается над черной пропастью, в которой заключены души умерших царей и сильных мира сего⁴³⁶. Грешники безмятежно пируют и не замечают, что она уже занесла над ними свою косу⁴³⁷. Метафора «смертного посещения» материализуется в изображении Смерти с косой, стоящей перед фигурой человека, которого она только что «скосила»⁴³⁸. Если в тексте сказано, что тщеславные или гордые в юности «от смертного серпа пожинаются», на миниатюре сразу же возникает Смерть, держащая в руке серп и готовая поразить юношу⁴³⁹. Иконография XVII в. активно обращается к теме могущества Смерти, которая, в отличие от композиций «Сошествие во ад» или «Единородный Сыне», предстает как сила, противостоящая не Богу, а человеку и потому не бессильная, а всемогущая.

Эти сюжеты зачастую опирались на древние и давно известные тексты. Однако они как никогда ранее зримо и настойчиво демонстрировали всевластие Смерти и внушали страх перед ней. На исходе XVII в. Смерть начинает перемещаться в центр изображения, резко увеличивается в размерах, так что вся композиция часто выстраивается вокруг нее (как в других композициях вокруг фигуры дьявола). Один из ярчайших примеров — огромная, похожая на скелет Смерть с косой, явившаяся за душой старицы Феодоры, в одной из рукописей Жития Василия Нового. Она занимает весь центр миниатюры, подавляя остальных персонажей своим размером, а разноцветные звероподобные бесы с крючками и свитками грехов служат ей свитой⁴⁴⁰. (Цв. илл. IX). Такая же иерархия — на миниатюре старообрядческого Цветника XVIII в., в центре которой возвышается громадная фигура Смерти-скелета с красными крыльями⁴⁴¹,

- 442 БАН. Плюшк. № 112. Л. 432об. См. эту мизансцену со Смертью-скелетом, отсекающим человеку косой голову, на миниатюре в «Регистре умерших» одной из кальвинистских церквей Венгрии, 1728–1769 гг.: Szacsвай 2006. III. P. 91.
- 443 БАН. П. I. А. № 68. Л. 368об.
- 444 См. гравюру из Библии Пискатора (Amsterdam, 1650. Vol. II. Fol. 5) и гравированной Библии Василия Кореня (1692–1696 гг.): Vilibachova 2000. P. 264–267, Fig. 214, 215; Ср.: Ровинский 1900 I. С. 295–300. В православных землях Речи Посполитой, которые раньше, чем Московия, испытали влияние западной иконографии, Смерть в облике скелета с косой известна уже в XVI в. См. икону Страшного суда из села Багноватого (Цодикович 1995. № 147).
- 445 Смерть-скелет с топором и корзиной у одра Феодоры в Житии Василия Нового конца XVII — начала XVIII в.: БАН. П. I. А. № 60. Л. 16об. Ср.: РНБ. Ф. I. 725. Л. 17; РНБ. Q. 487. Л. 1об.; ГИМ. Муз. № 738. Л. 21об., 22об., 23об. Смерть с косой у одра умирающего в гравированном Синодике Леонтия Бунина: РГБ. Ф. 173. II. № 85. Л. 26; Ровинский 1900 I. Илл. 242.
- 446 Смерть-скелет, демонстрируя свое могущество, рассекает косой человека (БАН. Плюшк. № 112. Л. 432об.); угрожающе подняв косу кверху, стоит у одра Феодоры (РНБ. Ф. I. 725. Л. 17). Появляется Смерть-скелет и в роли четвертого всадника Апокалипсиса (РНБ. Q. I. 441. Л. 10об.; БАН. I.1.36. Л. 41об.). Рукописи XVIII–XIX вв. продолжают иллюстрировать историю о смерти богача-грешника. На одной из них действует существо с телом скелета и головой живого человека. Оно является к одру умирающего и вонзает ему в грудь трезубец. За спиной у Смерти — корзина со стрелами и серпами, а в правой руке — топор. Внизу два беса запихивают душу умершего грешника в большой мешок (БАН. Плюшк. № 42. Л. 27; Державина 1965. Илл. С. 121; Пигин 2006. С. 384–385 (вклейка)).
- 447 См. в Апокалипсисе XVII в.: ГИМ. Муз. № 335. Л. 64. На гравюре из Апокалипсиса мастера Прокопия (1646–1661 гг.), скопированной с западных образцов, у Смерти-скелета буйные пламенеющие волосы (Ровинский 1890 VIII. № 298).
- 448 На известной лубочной картинке с сюжетом о воине Анике Смерть изображается как мертвец с огромной косой и длинным высунутым языком (Ровинский 1900 I. Илл. XXIV). См. раскрашенные рисунки со сценой кончины и мытарствами Феодоры середины — второй половины XIX в. (Ciofi degli Atti 1993. № 70–71) и старообрядческое печатное Житие Василия Нового с 45 миниатюрами начала XX в.: Житие Василия Нового 1912. Л. 10об. Репрод.: Антонов 2007. № 3. С. 163).
- 449 БЛДР. Т. 8. С. 498; Дергачева 2004. С. 218–219.
- 450 РГБ. Ф. 37. № 409. Л. 59об.–61.
- 451 Песочные часы возникают у Смерти-мертвеца уже в конце XVII в. См. похожую на демона Смерть, протягивающую песочные часы человеку, лежащему на одре (при этом она угрожает ему стрелой), в рукописи XVII в.: БАН. П. I. А. № 68. Л. 368об. См. также миниатюру из Синодика XVII в. Из красной головы ада выходят и скачут по головам людей, горящих в огне, три беса с хохлами (у одного из них — плеть, у другого — меч, у третьего — коса), и четвертый, антропоморфный персонаж (Смерть), взмахивающий песочными часами: ГИМ. Барс. № 977. Л. 124.
- 452 Как в: РГБ. Ф. 178. № 3001. Л. 47; РГБ. Ф. 344. № 240. 28; ГИМ. Муз. № 137. Л. 60об. Об истоках мотива крылатых часов в европейской иконографии см.: Панофски 2009. С. 137, Прим. 51.
- 453 Chastel 1978; См. классический пример персонификации смерти в облике скелета с косой на французской гравюре XVII в.: Vovelle 1983. P. 294. В русском искусстве XVIII–XIX вв. Смерть-скелет заменяет Смерть-мертвеца на многих традиционных композициях. См. круглую икону «Единородный Сыне» 1814–1822 гг. из Невьянска: Уральская икона 1998. № 89. С. 161. Илл. С. 52; Невьянская икона 1997. Илл. 186.
- 454 НБ МГУ. № 1374. Л. 131об. Репрод.: Дергачева 2004. С. 174.

рассекающая гигантской косой бессильную человеческую фигуру. За спиной у Смерти традиционная корзина, а в руках — чаша. По земле раскиданы кости, а по краям в ужасе застыла толпа людей⁴⁴². Громадная, похожая скорее на беса, чем на мертвеца, Смерть со всеми мыслимыми орудиями за спиной протягивает лежащему на одре человеку песочные часы — знак того, что его век истек, и замахивается на него уже не косой, а стрелой⁴⁴³.

3.10. *В поисках утраченного времени.* На рубеже Нового времени Смерть-мертвец постепенно вытесняется Смертью-скелетом. Это происходит под влиянием барочной иконографии, например, изображения Смерти как четвертого всадника Апокалипсиса из Библии Пискатора⁴⁴⁴. Во многих изображениях эта замена кажется лишь стилистической. Смерть-скелет перенимает у своего предшественника не только его палаческие атрибуты⁴⁴⁵, но и все смертоносные функции⁴⁴⁶. (См. илл. 48; Цв. илл. IX). Иногда она тоже наделяется бесовским хохлом⁴⁴⁷. И все же такие стилистические изменения — симптом масштабной ломки привычного иконографического языка, когда традиционные образы оказались вытеснены на обочину народного лубка или старообрядческих икон и книжных миниатюр⁴⁴⁸.

На миниатюре Жития Василия Нового XVIII в. у одра Феодоры стоит Смерть-скелет с огромной косой и чашей. Вокруг нее вьются разноцветные хохлатые бесы. На предыдущих листах помещен фрагмент Жития с ее подробным портретом. Однако если мы приглядимся к этому фрагменту, то увидим, что традиционный текст изменен так, чтобы соответствовать новой иконографической традиции. Там где раньше описывалось чудовище, похожее и на льва, и на бесноватого юношу⁴⁴⁹, теперь возникает скелет: «И се прииде Смерть яко лев рыкая... подобная аки бы человеческого, но тела отнюдь не имуща, от самых точию костей человеческих нагих составлена»⁴⁵⁰. Иллюстрация воспроизводит текст, но и текст подстраивается под иллюстрацию.

Смерть-скелет постепенно отказывается от старых атрибутов и обзаводится новым символом тлена и неумолимого течения времени: песочными часами⁴⁵¹. Часто они стоят на голове у Смерти. Иногда у них «вырастают» крылья — часы летят, как летит само время. Подписи называют их «часы смертны»⁴⁵².

Скелет с песочными часами уже не столько жестокий убийца, расчленяющий тело жертвы, чтобы извлечь его душу, сколько пристав Божьего суда, напоминающий о том, что отведенный человеку земной век подошел к концу. Эта традиция ориентируется не на «портрет» Смерти из рассказа старицы Феодоры, а на западную иконографию эпохи барокко⁴⁵³. Например, в иллюстрации к 30-му псалму «Жизни наша годину стережет» из Синодика 1690-х гг. полтавского Крестовоздвиженского монастыря Смерть предстает как скелет с косой в правой руке и песочными часами, на которых закреплены колокольчики, — в левой⁴⁵⁴.

Иконографическая ассоциация между смертью и утекающим временем, само собой, родилась не в XVIII в. Уже в популярной «Притче об инорозе» из «Повести о Варлааме и Иоасафе» человек, спасаясь от единорога (смерть) и льва (дьявол), забирается на дерево, которое снизу неуклонно подтачивают черная и белая мыши:

ночь и день⁴⁵⁵. Однако в XVIII в. тема ускользающего времени, сокращающего дни человека, выходит на первый план, превратившись в главное орудие *memento mori*. Эта проповедь, дышащая уже светским духом, соединяет колесо фортуны и барочные символы тления и преходящего: черепа и скелеты⁴⁵⁶.

Смерть-скелет, точно так же, как Смерть-мертвец XVI–XVII вв., в зависимости от контекста символизирует то убийцу, пресекающего жизнь человека, то силы греха и ада. Это происходит, к примеру, на гравюре «Распятие с чудесами» Василия Андреева (ок. 1682 г.)⁴⁵⁷. Прямым источником для гравера стали символично-аллегорические образы из книги Симеона Полоцкого «Венец Веры католическия» (1670 г.) и вирши Сильвестра Медведева⁴⁵⁸. Гравюра иллюстрирует догмат об искуплении грешного человечества крестной мукой Христа и о его победе над дьяволом и смертью, но облакает его в новую для Московской Руси, барочную, форму. Посреди композиции возвышается крест. Рука с мечом, которая вырастает из его горизонтальной перекладки, поражает Смерть — скелет на коне, с традиционным арсеналом в корзине. Ниже, в темной пещере, видна чудовищная пасть ада, а в ней — звероподобный крылатый сатана с фигуркой Иуды. В отличие от композиции «Единокровный Сыне», где тоже показана победа Христа над силами тьмы, на гравюре Василия Андреева конная Смерть не выглядит триумфатором. Она не шествует по трупам поверженных, а тащится в пропасть на худой лошаденке, которая еле держится на ногах.

Композиция «Плоды страданий Христовых» была чрезвычайно популярна в иконописи конца XVII–XIX вв. В начале XVIII в. появляются первые монументальные росписи на этот сюжет: фрески Троицкого собора Макариево-Желтоводского монастыря (1680–1722 гг.) и ярославской церкви Иоанна Предтечи в Толчкове (1703–1704 гг.), костромских церквей Спаса Преображения (начало XVIII в.), Иоанна Богослова (1735 г.), Сергия Радонежского (1742 г.) и т.д.⁴⁵⁹. На всех изображениях конца XVII — начала XVIII в., которые были собраны в каталоге О. Кузнецовой, Смерть предстает как белый (порой черный) скелет с опущенной вниз косой и плетеной корзиной за спиной (иногда она пуста, иногда из нее торчат орудия убийства).

455 Vilibachova 2000. P. 251–253, III. 200, 201. См. миниатюры из Киевской псалтири 1397 г. (Вздорнов 1978. Л. 197) и Угличской псалтири 1485 г. (РНБ. Ф. I. 5. Л. 325). Интересно, что на некоторых иллюстрациях притчи Смерть-единорог уступает место Смерти-мертвецу, целящемуся в человека из лука: БАН. Арханг. Д. 399. Л. 25.

456 См. гравюру Афанасия Трухменского «Колесо Фортуны», где Фортуна стоит на огромном черепе, а по бокам от нее сидят скелеты: Симонов 2008. Рис. 2.

457 Аллегорическая композиция, вероятно, восходит к гравюре итальянского художника Баттисты ди Пармы (XVI в.) на сюжет Распятия. Правда, у Баттисты ди Пармы место Смерти занимает персонификация смертного греха в образе Синагоги на коне (Кузнецова 2008. С. 14–15).

458 «...Древо израсте мирови спасенно / На краниеве месте оутвержденно / На нем Христос плод распят оумертвися / С народом Адам оным оживися. / От древа крестна диавол связася, / Люта и злоба и прелесть попрася...». Победа Христа над смертью иллюстрируется не только изображением, но и стихами в картуше справа от поверженной Смерти: «Греховная смерть ныне упразднися, / Прозябшим древом в конец погубися...» (Кузнецова 2008. № 1. С. 8–22, 36–39).

459 Там же. С. 26–27.

Единственное исключение — северная (возможно, старообрядческая) икона начала XVIII в.⁴⁶⁰. Ее отличает общая архаизация образов и ориентация на традицию дониконовской иконописи (например, в трактовке пасти ада и сатаны с Иудой). Потому и Смерть изображена на ней не как скелет, а, в соответствии с канонами XVI–XVII столетий, как серый мертвец с мужским лицом и остатками волос.

Новый иконографический тип смерти — вооруженный скелет с косой — появляется во множестве дидактических композиций на тему *memento mori*, возникающих в XVIII в. Одна из них — «Лабиринт духовный»⁴⁶¹. Другая — «Смертный человек, бойся того, кто над тобою». Мы видим на ней человека в дорогом кафтане, стоящего на закрытом гробе. Перед ним на столе лежат символы земных богатств и привязанностей, а за его спиной уже притаилась Смерть с косой, готовая поразить его и разлучить со всем, что ему дорого в этом мире. В левой руке он держит свиток со словами, обращенными не только к нему, но и ко всем потомкам Адама: «Смертный человек, бойся Того, кто над тобою. Не надейся на то, что перед тобою. Не уйдешь от того, кто за тобою. Не минешь того, что под тобою»⁴⁶².

* * *

Иконографическая «судьба» Смерти в визуальной демонологии XVI–XVII вв. по-своему парадоксальна. Хотя в христианской картине мира Смерть не числится ни среди бесов, ни среди ангелов и вообще не наделена собственным бытием, мы сталкиваемся с этой фигурой во множестве различных контекстов. Причем многие из ролей, в которых она выступает, явно преподносят костлявого мертвеца не как облеченную в плоть аллегория сил тьмы или «оживший» призыв *memento mori*, а как почти реального персонажа, действующего бок о бок с ангелами с демонами.

Иконографическая судьба Смерти-мертвеца показывает, как из библейских метафор, древнего образа «ангела смерти» и взаимодействия двух популярных текстов (Жития Василия Нового и «Прения Живота и Смерти») рождается самостоятельный персонаж, который в XVI в. начинает свое триумфальное шествие по иконографии. Тяжело вооруженный мертвец фигурирует не только в аллегорических композициях («Единородный Сыне»), но и в сценах, которые в древнерусской традиции, скорее всего, интерпретировались буквально. Сначала в текстах, а позже в изображениях исхода души Смерть то действует бок о бок с ангелами и демонами, то заменяет их в роли убийцы человека.

Между Смертью-грехом и Смертью-убийцей, а также различными обличьями каждой из них существует множество визуальных параллелей. Они заимствуют друг у друга отдельные атрибуты и целые иконографические схемы. Например, Смерть-грех, стоящая в углу преисподней на двух иконах Сошествия во ад XIV в. из деревни Пёлтасы, держит за спиной корзину или колчан (на иконе, считающейся более ранней, в нем видны стрелы). Эта деталь восходит к Житию Василия Нового,

460 Там же. № 9. С. 60–63.

461 Басова 2006. № 97.

462 Тарасов 1995. Табл. 3.

где описывается Смерть-убийца, пришедшая к старице Феодоре. В XVI–XVII вв. бесчисленные Смерти, явившиеся к одру умирающего, будут представляться с такой же корзиной. На иллюстрациях к известному фрагменту из Откровения Иоанна Богослова (6:8) Смерть выступает в роли четвертого всадника Апокалипсиса, скачущего на бледном коне по гряде тел. Однако в некоторых рукописях она восседает не на коне, а на льве, что явно противоречит тексту Откровения⁴⁶³. Этот мотив, вероятно, также навеян Житием Василия Нового, где Смерть уподобляется рыкающему льву, и перекликается с иконографией «Едиnorodный Сыне», где она изображается в облике мертвеца и чаще всего восседает на льве верхом⁴⁶⁴.

По своим функциям Смерть в древнерусской иконографии балансирует между двумя полюсами: бесстрастного орудия фатума, равно убивающего правых и виноватых, и одного из подручных дьявола, приходящего только за грешниками. Ее обличье варьируется от беса, который явно демонстрирует родство с окружающими его падшими ангелами, но всегда выделяется на их фоне, до вооруженного мертвеца. Смерть в любом случае — персонаж единственный в своем роде, он не допускает «клонирования» по модели: дьявол—демоны.

Для понимания «биографии» Смерти чрезвычайно важен ее выход в иконографию. Визуальный язык обладает не только собственной логикой, но и особой смыслопорождающей силой. Он размывает тонкие границы между аллегорическим и реалистическим толкованием образа и способствует «застыванию» словесных метафор в иконографические схемы. Благодаря суггестивной энергии визуального языка, эти схемы служат одной из тех сил, которые формируют ментальный образ невидимого и затем «рикошетом» отражаются на текстуальной традиции.

463 Буслаев 1884 II. Илл. 7; Буслаев 1884 II. Илл. 255.

464 Смерть изображается на льве на большинстве икон «Едиnorodный Сыне», начиная с «Четырехчастной иконы» или иконы второй половины XVI в. из Музея Павла Корина (Родникова 1990. № 135). Верхом на льве может представляться и сатана. См. миниатюру из Годуновской псалтири 1594 г.: РНБ. Кир.-Бел. 7/12. Л. 439.

465 Подробнее об этом см. ниже: глава IV, раздел 1.

466 Stafford, Herrin 2005. О персонификациях небесных светил и звезд в византийском искусстве: Vilmans 2009. P. 71–74. На миниатюрах Хлудовской псалтири IX в. (ГИМ. Греч. № 129A), помимо Гадеса, действует множество персонификаций моральных категорий, исторических существ и сил природы в мужском или женском обличье. Это Источники и Реки, в т.ч. Иордан, в виде мужских фигур, льющих воду из кувшинов или извергающих ее изо рта (Л. 2, 41об., 106об., 116об.); Море — женщина с рогом (Л. 116об.); четыре Ветра, дующие в трубы (Л. 133); Милосердие — женщина в царском одеянии, раздающая деньги бедным (Л. 35); Сион (Л. 51) и т.д. Ср. с персонификациями источников, ветров, луны и солнца и др. в Киевской псалтири 1397 г. (Вздорнов 1978. Л. 30, 57, 58, 63, 85, 108об., 113, 147об., 162, 186об., 188, 189, 224об.).

467 Земля и Море появляются на иконах Страшного суда, где они отдают своих мертвецов (Буслаев 2001. С. 190, Илл. 2–4). Земля и Пустыня с XIV в. изображаются в композиции «Собор Богоматери» (см. примеры XIV–XVI вв.: Овчинников, Кишилов 1971. № 15; Рорow 1993. III. 91, 93; Иконы Вологды 2007. № 86. Илл. 86.9). Море в разных сюжетах могло изображаться и как женщина, и как безбородый юноша (см. Псалтирь XVI в.: ГИМ. Чуд. № 56. Л. 232; Опул.: Русская Библия 4. С. 261), и как сидящая на звере демоническая фигура с хохлом (см. в Апокалипсисе последней четверти XVII в.: РГБ. Ф. 299. № 460. Л. 147).

4. АД: PERSONA ИЛИ LOCUS?

4.1. *Метафоры и персонификации.* Если на минуту вынести за скобки христианское учение о посмертном воздаянии (уровень означаемого), чтобы посмотреть лишь на те визуальные элементы, из которых строились изображения загробного мира (уровень означающего), мы увидим, что ад в древнерусском искусстве — это, прежде всего, тьма и огонь. Вернее, замкнутое пространство (круг, прямоугольное клеймо или пещера), в котором бушует огонь или стоит беспросветная тьма⁴⁶⁵. Оно служит фоном, на котором демоны истязают грешников или разворачиваются конкретные, привязанные к определенному историческому моменту, события (как сошествие Христа во ад). Однако параллельно с таким изображением загробных пространств существовала другая традиция, в основе которой лежал все тот же принцип персонификации.

На древнерусских изображениях преисподней с демонами и грешниками часто соседствуют различные антропоморфные персонажи или зооморфные чудовища, принадлежавшие к иному регистру реальности. Эти фигуры либо олицетворяют ад в его целостности, либо отображают словесные метафоры, характеризующие его «свойства» (сравнение его с ненасытным зверем и т.д.). Таким образом, на многих изображениях происходило своеобразное удвоение: в темной пещере, обозначающей пространство ада, представлялась человеческая фигура или чудовищный зверь, которые тоже олицетворяли преисподнюю. Ад фактически изображался дважды: как локус и как персонификация.

Первым «воплощением» ада, известным в древнерусском искусстве, была темная фигура бородатого гиганта или старика в набедренной повязке — иконографический тип Ада-Гадеса, унаследованный из византийской иконографии и описанный выше. Кроме того, в русской иконографии существовал целый ряд зооморфных персонификаций преисподней, которые бытовали в различных сюжетах и отличались друг от друга по функциям, иногда чередуясь на миниатюрах одних и тех же рукописей. Эти монструозные гибриды (змей/зверь или огромная пасть), прежде всего, символизировали ненасытность ада, пожирающего грешников. С XV по XVII в. на иконах («Страшный суд», «Апокалипсис» и др.) и на миниатюрах лицевых рукописей персонификации ада прошли путь от темной антропоморфной фигуры к чудовищному зверю или звериной пасти, отделенной от туловища. Кроме того, с XVI в. на иконах «Сошествие во ад» появляется громадная человеческая голова или красный великан, возвышающийся из земли по пояс. Эти образы также символизировали преисподнюю.

Конечно, помимо Ада и Смерти в их разнообразных обликах, мы встретим в древнерусской иконографии множество различных персонификаций сил природы и моральных категорий. Язык персонификаций был унаследован от позднеантичного искусства, и многие образы в течение столетий продолжали жить в новом, христианском, контексте⁴⁶⁶. Некоторые из них пришли на Русь из Византии, другие были «смоделированы» самими русскими мастерами, третьи — на разных этапах заимствованы из западной иконографии. Это Море, Земля и Пустыня в облике женщины⁴⁶⁷; мужские фигуры — источники Иора и Дана, при слиянии которых образовался

- 468 Их можно увидеть на иконах «Крещение». См. икону 1497 г. из праздничного чина Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (КБИАХМЗ. Инв. № КБИАХМ ДЖ-322): Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982. № 65. С. 323. Илл. С. 526; Петрова, Петрова, Щурина 2008. № 27. Иногда в изображениях Крещения фигурирует женщина, олицетворяющая море, и мужская фигура — Иордан. Об иконографии Крещения и различных водных аллегориях см.: Покровский 2001. С. 251–284 (особенно: С. 276–277).
- 469 На миниатюрах лицевых Апокалипсисов XVI–XVII вв. ветры предстают и как ангелы с трубами (иногда их держат в руках «обычные» ангелы) (РГБ. Ф. 173. I. № 16. Л. 32; РГБ. Ф. 173. I. № 14. Л. 50, 53), и как бескрылые человеческие фигуры (ГИМ. Муз. № 355. Л. 44; ГИМ. Муз. № 4173. Л. 74).
- 470 Буслаев 2001. Илл. 28–32. См. персонификации четырех сезонов в мужском и женском обличье на миниатюрах XVII в.: БАН. П. I. А. № 62. Л. 98об., 102об., 107об., 112. Персонификации сезонов на миниатюрах Синодикова: Сукина 2003. С. 398.
- 471 Эта персонификация фигурирует на иконах «Сошествие Святого Духа». См. пример из праздничного чина иконостаса Софийского собора в Новгороде, ок. 1341 г. (НГОМЗ. Инв. № 3013: Иконы Новгорода 2008. № 9). Этот загадочный образ известен в русской иконописи с XIV столетия. О спектре его возможных значений см.: Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982. № 3. С. 189–190; Иконы Новгорода 2008. № 19. С. 226.
- 472 См. заонежскую икону «Двоесловие Живота и Смерти» конца XVII в. из церкви Вознесения в Типиницах: Брюсова 1984. Цв. илл. 87.
- 473 Забелин 1895. С. 162–164; Подобедова 1972. С. 62. О фигурах-персонификациях в древнерусском искусстве см. также: Розов 1966. С. 76–78.
- 474 БАН. П. I. А. № 62. Л. 107об.
- 475 Как на миниатюре Хлудовской псалтири IX в. ГИМ. Греч. № 129д. Л. 63об. См.: Покровский 2001. С. 509.
- 476 Житие Нифонта 2. С. 88. Ср. с миниатюрой в лицевом списке XVI в.: БАН. П. I. А. № 50. Л. 56об.-57. В «Повести о бесноватой жене Соломонии» героиня благодарит св. Прокопия за то, что он спас ее «из уст самого сатаны» (Власов 2010. С. 338).
- 477 Таких примеров немало. См. в одной из статей старообрядческого «Цветника» 1780-х гг.: «Ад огненный грешники к себе хочет поясти и мучити их во веки». Рядом на миниатюре ангелы огненными трезубцами загоняют грешников в огромную адскую пасть (БАН. Плюшк. № 112. Л. 511). Ср.: БАН. 32.3.15. Л. 381.
- 478 На примере западных рукописей см.: Маауан Fanag 2006. P. 106.
- 479 Один из немногих, кто, описывая адские муки, поместил в пламя геенны монстра Левиафана, был украинский проповедник Кирилл Транквилион-Ставровецкий (см. об этом ниже). О Левиафане, истоках и значении в Библии этого образа см.: Тоогн, Becking, Horst 1999. P. 511–515. Ср. с «Видением апостола Павла», где сказано, что в аду, где стоит «скрежет зубовный», находится «червь неусыпающий» с двумя головами (Мильков 1999. С. 554).
- 480 На двери в жертвенник последней трети XVI в. из собрания ВГИАХМЗ (Инв. № 13974; Оpubл.: Иконы Вологды 2007. № 112) в темной пещере из земли торчит красный зверь. В его открытую зубастую пасть ангел заталкивает копьём толпу грешников. Как гласит подпись, «ангел Господень погружает грешныя во ад». Ср.: БАН. П. I. А. 62. Л. 252; БАН. Плюшк. № 112. Л. 518. На иконе «Страшный суд» конца XVI — начала XVII в. из собрания АОМИИ (Инв. № 1588–ДРЖ; Оpubл.: Иконы русского Севера 1. № 102) рядом с сатаной, который сидит на звере, читается подпись: «Сатана привязан на аде нерешимыми оузами».
- 481 Вздорнов 1978. Л. 197. См. также: Цодикович 1995. С. 11, 40, 42, 43.

Иордан⁴⁶⁸; Ветры в облике нагих юношей или ангелов⁴⁶⁹; Осень, Зима, Весна и Лето с их повелителем Годом в образе царей или женщин с соответствующими атрибутами⁴⁷⁰; Космос как царь, держащий плат с двенадцатью свитками⁴⁷¹; Красота как девица⁴⁷² и др. Не раз упоминавшиеся нами росписи кремлевской Золотой палаты включали множество антагонистических пар-персонификаций: Целомудрия и Блуждения, Разума и Безумия, Чистоты и Нечистоты, Правды и Неправды, а также Солнце и Луну на колесницах, Землю и Море, четыре сезона с Годом и Смерть⁴⁷³.

Однако большинство этих персонификаций «статичные». Чаще всего они генетически связаны с конкретным сюжетом и редко переносятся оттуда в другие композиции. Даже если их ролевой спектр шире, то в пространстве конкретного изображения они практически не взаимодействуют с остальными персонажами. Условные олицетворения, риторические подобию, они не выдаются за реально существующих персонажей: «Осень *подобна* жене старе и богате» / «осень *подобна* мужу средовечну, обнажену от царских риз и облачену в ризу ветху, не царску»⁴⁷⁴.

В отличие от Моря или Года, Ад, как и Смерть, — персонификация «активная». Она действует во множестве сюжетов, где выполняет различные функции, изменяется и взаимодействует с демонами, ангелами, людьми. Логика изображения все больше «оживляет» ее, превращая в персонажа с широким набором ролей. Этот феномен демонстрирует, как словесные метафоры и аллегорические образы трансформируются в самостоятельных героев, «эмансипируясь» от породивших их текстов и контекстов; как изобразительная традиция влияет на книжность и религиозные представления.

4.2. «Гортань адова»: ненасытный монстр. Среди метафор, которые в древнерусской (и шире — в христианской) книжности описывают погибель грешников и адские муки, часто встречается мотив пожирания. Ад — это и ненасытный зверь, и хищная пасть, и бездонная утроба: он ловит грешников и поглощает их. В Библии упоминается «чрево адово» (Еккл. 51:7; Иона 2:3). На миниатюрах Псалтирей эта метафора иллюстрируется почти буквально: Христос выводит царя Давида из чрева великана, олицетворяющего преисподнюю⁴⁷⁵.

В популярном на Руси Житии Нифонта Констанцкого о душе одного прелюбодеев сказано, что она «уже в гортани адове». Рядом на миниатюре человек летит в широко раскрытую звериную пасть, откуда виднеются несколько голов с характерными бесовскими хохлами⁴⁷⁶. Это и есть «гортань адова», символизирующая вход в преисподнюю — чудовищный колодец, через который падают души грешников, а одновременно и адские муки, которые ждут попавших в прожорливую утробу⁴⁷⁷.

Отверстая пасть — один из распространенных вариантов персонификации ада в зверином обличье. В исследовательской литературе ее часто называют «пастью Левиафана»⁴⁷⁸, связывая этот мотив с чудовищем, которое несколько раз упоминается в Ветхом Завете (Иов 3:8, 40:20–41:26; Пс. 73:14, 103:26; Ис. 27:1)⁴⁷⁹. Однако в подписях на самих древнерусских изображениях эта пасть обычно называется «адам»⁴⁸⁰. К примеру, на миниатюре Киевской псалтири 1397 г., иллюстрирующей притчу о единороге из «Повести о Варлааме и Иоасафе», змеиная голова, лежащая в черном провале, подписана «адова утроба»⁴⁸¹.

Адский зверь или змей появляется уже на самых ранних изображениях Страшного суда⁴⁸². На фресках в Николо-Дворищенском соборе в Новгороде (ок. 1120 г.)⁴⁸³, в церкви Спаса на Нередице (1199 г.)⁴⁸⁴ и в соборе Рождества Богородицы Снеготорского монастыря (1313 г.)⁴⁸⁵ или на иконе конца XIV — начала XV в. из Успенского собора Московского Кремля⁴⁸⁶ сатана, словно на троне, восседает на двуглавом чудовище. Этот образ, как и модель иконографии Страшного суда, был заимствован из византийского искусства, а на русской почве претерпел ряд превращений⁴⁸⁷. В сцене Страшного суда из Киевской псалтири 1397 г. сатана не восседает на звере, а словно

482 См. перечень древнерусских фресок на сюжет Страшного суда: Никитина 1998.

483 Сарабьянов, Смирнова 2007. С. 92.

484 Мясоедов, Сычев 1925. Табл. LXXIV.

485 Лазарев 1973. Илл. 290.

486 ГММК. Инв. № 3225 соб.; Ж-277; Оpubл.: Попов 1975. С. 63, илл. 62–67; Иконы Успенского собора 2007. № 17. С. 166–175.

487 О византийской иконографии Страшного суда см.: Vrenk 1966. На миниатюре греческого Евангелия XI в. (Paris. BNF. Ms. Grec 74. Fol. 91v) сатана с Иудой на коленях сидит на звере с закрученным рыбьим хвостом. Из рта монстра торчат ноги грешника (Zlotohlávek, Rätisch, Müller-Ebeling 2001. III. P. 107). На византийской иконе XI в. со сценой Страшного суда из лондонского Музея Виктории и Альберта (Инв. № А.24–1926) сатана восседает на четырехглавом змее. Из трех пастей чудовища торчат кисти и стопы проглоченных, а из четвертой пасти — торс грешника (Zlotohlávek, Rätisch, Müller-Ebeling 2001. III. P. 100–101). На известной мозаике с изображением ада во Флорентийском баптистерии (Коппо ди Марковальдо, 1260–1270-е гг.) головы змея, заглатывающего грешников, торчат из ушей громадного сатаны (Mills 2005. III. 44). В иконографии Страшного суда на звере восседала также женская фигура, служившая персонификацией моря. См. икону XII в. из монастыря св. Екатерины на Синае (Nelson 1985. Fig. 18; Лидов 1999. С. 62–63). Изображение Моря на двуглавом звере иногда встречается и на миниатюрах русских лицевых Апокалипсисов. См., например, рукопись последней четверти XVII в.: РГБ. Ф. 299. № 460. Л. 100, 147.

488 Вздорнов 1978. Л. 180.

489 См., например, средник вологодской иконы «Воскресение Христово, с клеймами земной жизни Христа» конца XVI в., повторяющей иконографию «Сошествия во ад» на иконе Дионисия Гринкова 1567–1568 гг. (ВГИАХМЗ. Инв. № 5922; Оpubл.: Рыбаков 1995. Илл. 68, 70).

490 Как на иконе Страшного суда 1660-х гг. из Музея икон в Реклингхаузене (Германия) (Инв. № 918; Оpubл.: Хауштайн-Барч, Бенчев 2008. С. 132. Илл. 107) или на фреске Страшного суда в церкви Спаса на сених в Ростове 1680-х гг. (Брюсова 1984. Цв. илл. 164). Ср.: БАН. П. I. А. № 60. Л. 50; РНБ. Кир.-Бел. 7/12. Л. 439.

491 См. красного монстра, заглатывающего демона, на упомянутой выше иконе «Воскресение Христово, с клеймами земной жизни Христа» или аналогичного зверя, в пасть которого ангел сбрасывает грешного монаха, на клейме пономарской двери конца XVI в. (ВГИАХМЗ. Инв. № 10974; Оpubл.: Рыбаков 1995. Илл. 85). См. также две пасти ада на миниатюре XVI в.: в левую от зрителя пасть ангелы гонят бесов, а в правую — грешников: РГБ. Ф. 37. № 432. Л. 12.

492 О мотиве змея мытарств и его истоках см.: Goldfrank 1995; Цодикович 1995. С. 8–11, 26–57; Алексеев 2002. С. 85–89; Verezhnaya 2004. P. 8–16; Himka 2009. P. 47–53.

493 См., например, Страшный суд второй половины XVII в. (ВГИАХМЗ. Инв. № 1031; Оpubл.: Рыбаков 1995. Илл. 90).

Илл. 50.
 Адский зверь
 проглатывает грешников.
 Фрагмент
 двери в жертвенник 1607 г.
 (КБИАХМЗ. Инв. № ДЖ-1167)



зависает на невидимом троне. Прямо под ним из глубины высовывается серая звериная морда, которая как будто предназначена для того, чтобы поддерживать его, но между ними остается пустота⁴⁸⁸. На иконах Сошествия во ад XVI в. адский змей, на котором сидит сатана, часто превращается в красного зверя, словно вырастающего из земли (видна только верхняя половина тела)⁴⁸⁹. В XVI–XVII вв. вместо змея или дракона часто появляется лев с хвостом или туловищем змеи⁴⁹⁰. Пасть монстра чаще всего открыта, и он заглатывает грешников и/или демонов⁴⁹¹. (Илл. 50). На изображениях Страшного суда из пасти зверя вырастает змей мытарств, идущий к стопе Адама, склоненного перед Христом⁴⁹². Наконец, на некоторых иконах XVII в. возникает любопытная игра форм: огненная река, втекающая в геенну, образует изгиб, чьи очертания воспроизводят форму раскрытой пасти⁴⁹³.

С XV в. в разных сюжетах начинает регулярно появляться красная огненная пасть ада с широко раскрытыми челюстями. Чаще всего она помещается в ниж-

494 Раскрытая пасть в углу изображения не обязательно символизирует ад. Это общий изобразительный прием, обозначающий зверя/монстра. Так, на иконе «Никола Можайский, с житием» середины XVII в. из Галереи Я. Морсинка в Амстердаме аналогичная по иконографии серая пасть обозначает кита, который выбросил на берег проглоченного им купца (Morsink 2006. № 45).

495 О традиции ее иллюстрирования см.: Martin 1954; Heck 1999; Пуцко 2002; Хохлова 2009.

496 Princeton. University Library. Ms. Garrett 16. Fol. 194. Репрод.: Heck 1999. III. 6. Такой же дракон в Хлудовской псалтири проглатывает Иону (ГИМ. Греч. № 129д. Л. 157), а на изображении Сошествия во ад из греческой рукописи XIV в. с историей Иова (Paris. BNF. Ms. grec 135. Fol. 46v) олицетворяет ад или сатану. См.: Покровский 2001. С. 507.

497 Лидов 1999. № 17. С. 72–73; Heck 1999. III. 7; Zlotohlávek, Rättsch, Müller-Ebeling 2001. III. P. 86. В этой голове самой по себе нет ничего демонического. Ад периодически изображался в виде головы без туловища в каролингском искусстве, однако в Трирском апокалипсисе (ок. 800 г. Trier. Stadtbibliothek. Ms. 31. Fol. 17v; Репрод.: Snyder 1964. Pl. 2; Bradley 2008. Fig. 15) или в Утрехтской псалтири (ок. 820 г.) эта голова скорее напоминает личину Горгоны с развевающимися, змеящими волосами или подобием львиной гривы.

498 См. миниатюры XV — начала XVI в.: РГБ. Ф. 439. Оп. 2. Карт. 21. № 1. Л. 2; РГБ. Ф. 304. I. № 162. Л. 8об.

499 Как на иконе «Видение Иоанна Лествичника, с житием и монашескими подвигами» второй половины XVI в. (РГИАХМЗ. Инв. № РБМ 11890; Оpubл.: Хохлова 2005. № 2).

500 Звериная пасть обособляется от змея или дракона, по принципу метонимии обозначая всего зверя целиком. См. рельеф из слоновой кости с изображением Страшного суда (ок. 800 г.) из Музея Виктории и Альберта в Лондоне (Инв. № 253–1867). В нижнем правом (т.е. левом от Христа) углу голова зверя без тела (оно как будто уходит за архитектурную рамку изображения) заглатывает грешника.

501 Baschet 1993a. P. 232–243; Dale 2001. P. 420–424.

502 Как, скажем, сцены истязания грешников в отдельных клеймах внизу древнерусских икон Страшного суда.

503 Baschet 1993a. P. 273 и далее.

504 См. грешных монахов, увлекаемых в пасть ада на уже упоминавшейся иконе «Видение преподобного Иоанна Лествичника, с житием и монашескими подвигами» второй половины XVI в. (РГИАХМЗ. Инв. № РБМ 11890; Оpubл.: Хохлова 2005. № 2, С. 18–23). Тот же сюжет — на росписи (1640–1641 гг.) камеры под колокольней церкви Николы Надеина в Ярославле (Брюсова 1982a. Илл. 4) и на фресках Троицкого собора Калязинского монастыря 1654 г. (Брюсова 1984. Цв. илл. 96). См. также изображения низвергаемых в пасть грешников в Апокалипсисе 1676 г. (ГИМ. Муз. № 2335. Л. 137) и в Синодике XVII в. (ГИМ. Барс. № 974. Л. 140). Пасть поджидает грешников у подножия лестницы мытарств на миниатюрах Жития Василия Нового (РГБ. Ф. 344. № 182. Л. 7, 9, 16 и далее) и внизу колеса фортуны («кола земного»), которое возносит, а потом низвергает человека в преисподнюю (БАН. П. I. А. № 62. Л. 117; БАН. П. I. А. № 68. Л. 365). Об истоках иконографии колеса фортуны в готическом искусстве: Wirth 2008. P. 329–340. О его рецепции на Руси: Симонов 2008. Иногда маленькая пасть появляется при изображении сцены исхода души. На одре лежит умирающий или уже умерший. Его душу принимают ангелы. В ногах толпятся бесы со свитками прегрешений, а внизу, из темного провала, грешнику грозит звериная пасть преисподней (БАН. П. I. А. № 62. Л. 153об., 187). См. также: Житие Нифонта 2. С. 89, 124, 141.

нем углу изображения. Пасть ада словно отделяется от адского змея/зверя, сводя его изображение к центральному элементу — агрессивным челюстям, заглатывающим и перемалывающим грешников⁴⁹⁴.

Процесс трансформации зверя в пасть или «конденсации» одного мотива в другой хорошо виден на примере византийских и древнерусских иллюстраций к «Лествице» Иоанна Лествичника⁴⁹⁵. На миниатюре греческого списка XI в., хранящегося в Принстонском университете, у подножия лестницы добродетелей, по которой взбираются монахи, оступившихся поджидает дракон. Этот монстр напоминает змеев, которые служат престолом для сатаны на изображениях Страшного суда⁴⁹⁶. Несколько по-иному представлен этот сюжет на известной византийской иконе «Видение Иоанна Лествичника» XII в. из синайского монастыря Св. Екатерины. Здесь грешные монахи, которых крюками подцепляют бесы, падают в рот черной человеческой головы. Она символизирует преисподнюю или вход в нее и, в отличие от дракона из Принстонской рукописи, показана «в действии»: мы видим, что из нее торчат ноги провалившегося туда монаха⁴⁹⁷.

На древнерусских миниатюрах и иконах XV–XVI вв. ад обычно предстает как звериная или рыба голова. Иногда ее очертания уходят вглубь черного провала — кажется, что это лишь верхняя часть монстра, скрытого в пещере⁴⁹⁸. Но иногда ее контуры сводятся к раскрытым челюстям, и изображение прожорливой пасти превращается в самодостаточный знак: челюсти и есть ад, у головы нет никакого тела⁴⁹⁹.

Многофункциональный мотив пасти ада, вероятно, пришел в древнерусское искусство из западной иконографии, где он известен, по крайней мере, с IX в.⁵⁰⁰. В XII в. начинается его бурная экспансия как в книжной миниатюре, так и в монументальном искусстве⁵⁰¹. Эмоциональное воздействие этого образа связано с тем, что он соединяет звериную агрессивность с мотивом поглощения и пожирания. Уже на ранних византийских изображениях Страшного суда двухголовый или четырехголовый змей либо зверь, на котором восседает сатана, заглатывают грешников. Образ пасти ада, отделенной от туловища, сводит этот мотив к разверстому зеву и острым клыкам, что многократно усиливает впечатление агрессивности. Как справедливо пишет Ж. Баше, пасть ада — это не изображение загробных мук⁵⁰², а визуальная метафора, призванная продемонстрировать ужас преисподней. Пасть — это одновременно и вход в ад, и вся преисподняя целиком.

Работая с западными изображениями, Ж. Баше выстроил типологию форм и функций различных вариантов пасти ада, которая вполне применима и к древнерусскому материалу. Повернутая в профиль пасть используется, прежде всего, в динамических композициях, которые требуют показать движение: кортеж грешников, утягиваемых бесами в ад, или избавление праведников, которых Христос выводит из преисподней. Пасть, изображенная анфас, чаще действует в статичных сюжетах, где представляются муки грешников, уже находящихся в преисподней; она демонстрирует положение осужденных⁵⁰³. В древнерусской иконографии различные варианты пасти ада, проглатывающей грешников или, наоборот, отдающей своих мертвецов, позволяют зримо показать нисходящее или восходящее движение:

гибель грешников, увлекаемых в преисподнюю⁵⁰⁴;

низвержение и гибель дьявола и/или падших ангелов⁵⁰⁵;
 избавление Христом праведников⁵⁰⁶;
 восстание из мертвых⁵⁰⁷.

Развернутая горизонтально, наподобие чаши или котла, пасть ада могла изображать не вход в преисподнюю, а само обиталище демонов или место мучений⁵⁰⁸. (Илл. 51, 52. См. также: Илл. 53; Цв. илл. X). Дьявол (часто скованный цепями и в окружении подданных — бесов) царственно восседает в развернутой вертикально пасти, которая символизирует подвластное ему царство⁵⁰⁹, или лежит во рту зверя⁵¹⁰. В сборнике конца XVII — начала XVIII вв. отверстая пасть, в которой видны головы многочисленных грешников, стоит, как корона, на голове у сатаны⁵¹¹. В этом случае пасть ада служит своеобразной сценой, на которой демонстрируется то, что происходит внутри преисподней. Так, на новгородской иконе с изображением «Лестницы» конца XV — первой половины XVI в. из собрания Н.П. Лихачева (ГРМ) в красной пасти, лежащей в правом нижнем углу пещеры, стоит группа грешников во главе с царем⁵¹². На миниатюре из лицевой Псалтири XVI в. в раскрытой пасти ада изображены два высоких и два низких столпа, которые выходят из нее подобно огромным зубам. К большим столпам прикован стоящий сатана, а к маленьким — два беса⁵¹³.

Иногда челюсти ада занимают почти все пространство миниатюры⁵¹⁴. Звериная пасть превращается в «архитектурный» элемент, на фоне или внутри которо-

505 См. клеймо № 3 иконы «Троица с деяниями» второй половины XVI в., где демоны, низвергнутые с Небес, падают прямо в красную пасть ада (ГРМ. ДРЖ 2138; Опул.: Вилинбахова 2009. С. 22–23). Дьявол падает в пасть ада: РГБ. Ф. 344. № 182. Л. 56; РГБ. Ф. 173. I. № 16. Л. 51; БАН. Кир.-Бел. 7/12. Л. 79.

506 Христос выводит праведников из пасти ада: Житие Нифонта 2. С. 120; РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 141.

507 См. фрагмент иконы «Символ веры» из Преображенского собора Соловецкого монастыря середины XVII в. (Брюсова 1984. Цв. илл. 117). Здесь пасть ада изображена не в профиль, перевернутой буквой Г, а анфас и развернута горизонтально. В отличие от распространенного варианта, где пасть изображается как чудовище, пожирающее грешников, тут она лишена агрессивности и символизирует не место мучений, а загробный мир, отдающий своих умерших.

508 РГБ. Ф. 37. № 408. Л. 271об., 304об.; РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 150. Ср. с пастью ада, в которую бесы затапливают грешников, в медальоне из французской Псалтири второй четверти XIII в.: Philadelphia. FLP. Ms. Lewis E 185. Fol. 24v.

509 ГИМ. Муз. № 4173. Л. 50об.; РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 136.

510 См. этот вариант в лицевых Апокалипсисах XVI–XVII вв. (Буслаев 1884 II. Илл. 109) или на многочисленных вариантах композиции «Плоды страданий Христовых» конца XVII–XVIII вв. (Кузнецова 2008).

511 Сам сатана представлен в виде обнаженного торса с бородой и звериными лапами. Миниатюра не раскрашена. См.: ГИМ. Барс. № 1656. Л. 47.

512 Алпатов 1978. № 185; Smirnova 1998. Pl. XXII.

513 РГБ. Ф. 37. № 432. Л. 15.

514 См. миниатюру из лицевого Апокалипсиса первой половины XVIII в., на которой Зверь-Антихрист и Лжепророк низвергаются в огненное озеро. Все пространство геенны, словно в раму, заключено в гигантскую пасть с острыми зубами, чьи очертания вторят изгибу языков пламени: РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 86об.; ср.: Л. 137об.



Илл. 51. Бесы заталкивают толпу грешников в развернутую, словно котел, пасть ада. Миниатюра из Синодика XVII в. (БАН. П. I. А. № 62. Л. 252)

го изображены демоны с грешниками⁵¹⁵. (См. илл. 52; Цв. илл. X). Так, в лицевом сборнике первой половины XVIII в. сцены с мучениями нечестивцев показаны в замкнутых нишах. Внизу лежит развернутая на манер чаши звериная пасть с острыми зубами. Сверху образованное ею полукруглое пространство, словно крышкой, замыкается легкой архитектурной конструкцией с тремя арками⁵¹⁶.

В XVIII–XIX вв. мотив пасти ада приобрел гораздо большее значение, чем в средневековой иконографии. На многих иконах Страшного суда двуглавый зверь, служивший тронем для сатаны, исчезает, а нижнюю часть геенны занимает открытая пасть, куда летят грешники⁵¹⁷. Характерно, что двуглавый зверь, унаследованный древнерусской иконографией из Византии, гораздо раньше, чем в Москве, исчез на православных карпатских (русинских) иконах, где раньше и сильнее сказалось влияние католической иконографии. На некоторых из этих икон уже в XVI в. все пространство геенны огненной оказалось зажато внутри челюстей зверя. Там же восседает и дьявол. Иногда он взбирается на нос адскому монстру⁵¹⁸.

На иконах Страшного суда изображение геенны со зверем, на котором сидит сатана с Иудой, обычно отделяется от клейм с чередой адских мук. Они либо помещаются непосредственно под огненным озером⁵¹⁹, либо выстраиваются го-

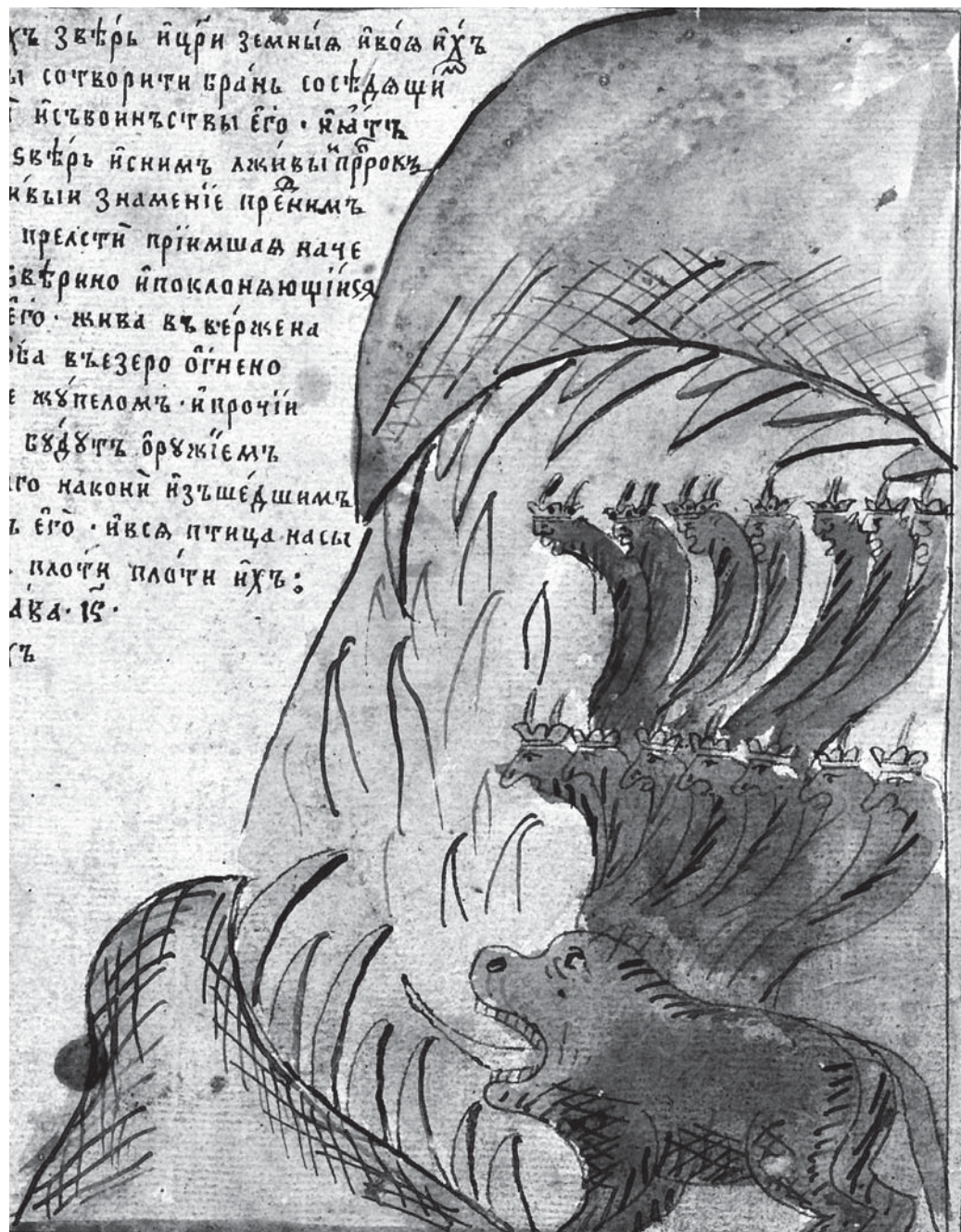
515 См., например: РГБ. Ф. 98. № 1613. Л. 52об. Самый яркий пример использования чудовищной пасти как «архитектурной» границы преисподней — миниатюра английской Винчестерской псалтири середины XII в. На ней ангел ключом закрывает гигантскую пасть, внутри которой в полной темноте извиваются фигуры грешников и бесов: London. BL. Ms. Cotton Nero C.IV. Fol. 39; Репрод.: Dodwell 1993. III. 361; Dale 2001. P. 424. Об этом изображении: Baschet 1993a. P. 180–181.

516 РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 155, 155об., 156.

517 См. иконы последней четверти XVIII в. из частной коллекции М. Де Буара (Елизаветина) (Комашко, Преображенский, Смирнова 2009. № 74) и XIX в. из собрания ГИМ (Инв. № 58394 (ДРЖ). И VIII 3193; Оpubл.: Неизвестная Россия 1994. № 4. С. 34). На всех многочисленных вариациях темы «Плоды страданий Христовых» конца XVII–XVIII вв. сатана — звероподобное чудовище с головой, напоминающей коровью — лежит в громадной пасти ада. Она служит ему уже не тронем, а узилищем, поскольку смысл такого решения состоит в том, чтобы показать поражение и бессилие дьявола. От шеи сатаны и ноздрей адского монстра отходят цепи, которыми они прикованы к подножию креста, на котором изображен Спаситель, поправший силы тьмы и смерти. См. примеры: Кузнецова 2008.

518 На некоторых иконах зверь-престол исчезает совсем: Himka 2009. Fig. 3.14, 3.17, 4.1. На других, как на иконе из села Малая Горожанка конца XVI в., происходит интересное совмещение всех зооморфных элементов. В левом (зрительском правом) нижнем углу иконы лежит пасть ада. Изнутри, словно язык, вырастает дракон, на котором сидит черная фигура сатаны. Из рта дракона, уже как его язык, выходит змей мытарств: Цодикович 1995. № 36, Илл. 165, 172. На погибшей росписи по дереву 1785 г. из Кожуховце двуглавый зверь с сатаной сохраняется целиком, но помещается внутрь гигантской пасти. При этом змей мытарств лишается своей функции (на нем уже нет никаких испытательных «станций») и, вырастая из пасти, словно язык, тянется к ногам Евы: Himka 2009. Fig. 4.27.

519 Как на новгородской иконе середины — третьей четверти XV в. из ГТГ (Инв. № 12874): Антонова, Мнева 1. № 64, С. 121–124, Илл. 72; Алпатов 1978. № 113, 115; Лазарев 2000. С. 61–62, 242, № 48.



Илл. 52. Сатана, Антихрист и Лжепророк в геенне огненной: преисподняя изображена в виде огромных челюстей ада, которые занимают все пространство листа. Миниатюра из сборника XVIII в. (РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 86об.)

ризонгальным «фризом» по нижнему краю иконы⁵²⁰. Однако те же самые элементы могут складываться в гораздо более сложные комбинации, так что клейма перестают быть условными границами, отделяющими одну сцену от другой, и вовлекаются в сюжетную логику изображения. Так, на миниатюре из «Повести о Варлааме и Иоасафе» все пространство преисподней заключено между двумя пастьями ада, развернутыми в противоположные стороны по краям композиции. Между ними расположена череда клейм с отдельными адскими муками, а в середине, в огне, восседает сатана с маленькой фигуркой на коленях⁵²¹. Эту структуру можно воспринимать как изображение раскрытого чрева адского монстра. Дьявол восседает уже не на нем, как на иконах Страшного суда, а словно внутри него.

Многие мастера XVIII в. комбинируют мотив пасти ада с клеймами мук. На миниатюре из лицевого сборника XVIII в. из собрания БАН ангел с огненным мечом гонит грешников в геенну огненную. Большую часть геенны занимает звериная морда с широко раскрытыми челюстями, из которой треугольной пирамидой торчат десять полукруглых отсеков с муками⁵²². (См. илл. 53). Однако самый любопытный пример — миниатюра из Жития Василия Нового XVIII–XIX вв., где волей художника были совмещены все возможные мотивы и принципы изображения преисподней. Почти все пространство миниатюры занято бушующим пламенем, которое извергается из пасти ада, лежащей в правом нижнем углу. Прямо на челюстях сидит сатана с Иудой. В огне в несколько рядов помещены шесть очерченных зеленым бордюром клейм, в которых мучаются грешники. Вокруг движутся серые бесы, причем один из них, стоя снаружи, душит веревкой одного из узников, помещенного, словно в темницу, внутрь клейма⁵²³.

На гравюрах XVIII в., скопированных с западных образцов, звериная пасть ада в углу преисподней периодически заменяется огромным человеческим профилем или странной личиной с птичьим клювом⁵²⁴. Образы уходят очень далеко от прежней традиции и теперь стремятся не только устрашить, но и удивить, словно экспонаты кунсткамеры.

4.3. *Голова ада*. В XVI в. на иконах Воскресения — Сошествия во ад появляется олицетворение ада в виде огромной (чаще всего красной) человеческой головы, повернутой фронтально или в три четверти (Цв. илл. XI, XII), либо красного великана,

520 Как, например, на иконе Страшного суда начала XIX в. из РГИАХМЗ (Инв. № РБМ 4740): Хохлова 2005. № 50. С. 148–151. Точно такие же одноуровневые или многоуровневые «фризы» изображались на книжных миниатюрах: РГБ. Овчин. № 708. Л. 36об. (Репрод.: Мильков 1999. Вкл. С. 192–193).

521 Житие Варлаама и Иоасафа 1887. С. 199.

522 БАН. 21.5.2. Л. 28об.; Ср.: БАН. Целепи 10. Л. 79. См. также миниатюру, опубликованную на обложке книги А.В. Пигина: Пигин 2006. Ср. с пирамидой, выстроенной из фигур еретиков и увенчанной ересиархом-Арием: РГБ. Ф. 37. № 409. Л. 190.

523 РГБ. Овчин. № 682. Л. 57об. Репрод.: Мильков 1999. Вкл. С. 192–193.

524 Ровинский 1900 I. № 238, 241.



Илл. 53. Синтез двух популярных вариантов изображения преисподней: клейма с адскими муками образуют пирамиду, которая помещена в пасть ада. Миниатюра из сборника первой половины XVIII в. (БАН. 21.5.2. Л. 28об.)

который возвышается из земли по пояс. Обе фигуры помещаются в пещере преисподней, по левому краю изображения, одновременно замыкая пространство адской темницы и служа вратами, через которые Христос выводит на свободу вереницу ветхозаветных праведников. В простейшем случае голова Ада «срезана», и вершина черепа образует чашу (либо зубастую пасть), которая, в отличие от большинства изображений преисподней, не заглатывает души грешников, а, наоборот, выпускает

525 См. клеймо II многосоставной иконы Дионисия Гринкова «Воскресение Христово — Сошествие во Ад, со сценами земной жизни Христа и праздниками» 1567/1568 г. (ВГИАХМЗ. Инв. № 10130; Оpubл.: Иконы Вологды 2007. № 91. Илл. 91.П).

526 На иконе Гринкова голова Ада не вырастает из земли, а словно висит в воздухе, образуя «пробку», которая закрывает провал преисподней. Изгиб ее верхней челюсти (нижней части лица нет) служит «куполom» пещерки, внутри которой два ангела избивают поверженную фигуру демона.

527 См. икону из Поволжья последней четверти XVII в., где Ад показан в виде красного усатого великана. Изгиб его плеч превращается в раскрытую пасть, откуда выходят бесы (ЧМ. Инв. № ЧМ-214. Оpubл.: Возвращенное достояние 2008. № 32. С. 126–128).

528 ВСМЗ. Инв. № В-6300/2755. Оpubл.: Иконы Владимира и Суздаля 2008. № 48. Илл. С. 282. Ср., например, с изображениями в лицевой Библии начала XVII в.: ГИМ. Вахр. № 1. Л. 914об.

529 Точно так же на множество лиц, повернутых анфас и в профиль, распадается гигантская пасть, служащая престолом и узилищем для сатаны и толпы грешников, в Псалтири 1633 г. (Бусева-Давыдова 2008. Илл. С. 149). Дополнительные глаза по всему телу (часто на местах сочленений — плечевых суставах, локтях, коленях) — одна из примет демонов на многих изображениях XVII в. См. Вельзевул с собачьей головой, подпирающего врата преисподней, на иконе «Воскресение — Сошествие во ад» начала XVII в. из Галереи Я. Морсинка в Амстердаме. Рядом из земли вырастает огромная голова великана. На ее фоне ангел, схватив за бороду сатану, замахивается на него молотом. На двух миниатюрах из Цветника 1780-х гг. сатана и грешники заключены в гигантскую пасть ада в форме перевернутой буквы П. На обеих пастьях изображено четыре или шесть глаз — так, словно они соединяют несколько пастей, развернутых на плоскости: БАН. Плюшк. № 112. Л. 516, 518.

530 ГТГ. Инв. № 21; Оpubл.: Антонова, Мнева 2. № 696, Илл. 99. На иконе «Воскресение — Сошествие во ад» конца XVII в. из Дома-музея П.Д. Корина (Антонова 1966. № 104. Илл. 123) толпа праведников выходит наверх из широко раскрытой красной пасти, напоминающей скорее не зверя, а рыбу (ср. с изображением чудовищной рыбы, «выплывающей» моряков на остров в одном из клейм иконы «Никола Зарайский, с житием» XVI в. из НГХМ (Розанова 1970. № 92–98). В отличие от сюжетов, где пасть ада заглатывает грешников, она изображена без агрессивных клыков. На первом плане Христос в круглой «славе» выводит из преисподней Адама, а позади стоит Вельзевул с разбитыми створками адских врат в руках.

531 ЯГИАХМЗ. Инв. № И-1754, КП-21119; Оpubл.: Иконы Ярославля I. № 83. Тех же персонажей (сатана в виде зеленого монстра с головой, похожей на коровью) можно увидеть, к примеру, на иконе 1689 г. «Плоды страданий христовых» (АОМИИ. Инв. № 334–ДРЖ; Оpubл.: Иконы русского Севера I. № 157).

532 См. Авраама, Исаака и Иакова с душами праведников на новгородской иконе Страшного суда середины XVI в. из церкви свв. Бориса и Глеба в Плотниках (НГОМЗ. Инв. № 2824).

533 См. изображение «Отечества» на новгородской иконе XIV в.: ГТГ. Инв. № 22211; Оpubл.: Антонова, Мнева I. № 25, С. 94–95, Илл. 44–47; Смирнова 1976. № 25, С. 234–236, Илл. С. 340–343.

534 ВМЧ 1899. Стб. 1897; Мильков 1999. С. 800.

535 См.: Baschet 1993b. Fig. 2.

их⁵²⁵. Эта голова одновременно и живое существо, и архитектурный элемент, членивший внутреннее пространство адской пропасти⁵²⁶. На изображениях Ада не как головы, а как полуфигуры гиганта, пасть может помещаться в изгибе его плеч⁵²⁷.

Иконописец конструирует эти образы из элементов привычной грамматики демонического и активно играет на многозначности элементов. Так, на иконе «Воскресение — Сошествие во ад, с праздниками» второй половины XVI в. у красного великана, держащего на коленях сатану с Иудой, голова расходитя надвое, образуя раскрытую пасть зверя. У этого чудовища по одному глазу на каждой челюсти (если смотреть на них в профиль) или по два глаза, если мысленно повернуть их анфас (в этом случае каждый из глаз великана окажется вторым глазом чудовища, вырастающего из его головы)⁵²⁸. (Цв. илл. XII). Этот мотив, с различными вариациями, встречается на многих изображениях XVI–XVII вв. На московской иконе «Воскресение — Сошествие во ад» начала XVII в. на гигантской голове Ада, помимо «главного» лица с усами и бородой, изображено множество глаз, так что большая голова распадается на целый ряд лиц, повернутых то анфас, то в профиль⁵²⁹. Череп Ада срезан, и из этого отверстия или чаши (здесь нет никаких звериных мотивов) вереницей тянутся фигуры избавленных праведников в белых саванах⁵³⁰.

Еще один характерный сюжет можно увидеть на ярославской иконе «Воскресение — Сошествие во ад» конца XVI в. В пещере-преисподней восседает красный бородатый великан с глазами на животе и на суставах рук. Его голова сверху разделяется на две части и превращается в раскрытую пасть, которая в точности напоминает иконографический мотив пасти ада (в этом случае — без клыков). Из нее выходят праведники в белых саванах. На коленях у великана сидит сатана с острым хохлом и большими крыльями. На коленях он держит Иуду (анфас) с традиционным мешочком⁵³¹. В итоге образуется пародийная дьявольская троица: Ад, сатана, Иуда.

Этот «генеалогический» мотив строится по той же модели, что изображения «Лона Авраамова»⁵³² или иконография «Отечества», где Бог-Отец в образе седовласого старца держит на коленях или на груди младенца Христа, а над его головой парит Святой Дух в виде белого голубя в ореоле⁵³³. У этой иконографии с «перевернутой» семантикой есть книжные истоки. Мы уже упоминали, что в пространной редакции «Евангелия Никодима» Ад прогоняет сатану, говоря ему «исчезни от мене — *von idi ot moix sedal*»⁵³⁴. Иуда называется в Евангелии «сыном погибели» и во многих композициях сидит на коленях дьявола, в его лоне, *in sinu diaboli*.

И в западной, и в восточной иконографии мотив лона (*sinus*), исследованный Ж. Баше, делает зримыми отношения филиации или покровительства. На коленях у Богоматери сидит младенец Христос. Авраам держит на коленях⁵³⁵, за пазухой, в складках туники или прижимает к груди души праведников. Чаще всего этот мотив и его различные вариации применялись к сакральным персонажам и образам спасения (ангелы, возносящие в покрове на Небеса души праведников, и т.д.). Однако он прилагается и к демоническим фигурам и локусам. Как Авраам принимает в своем лоне праведников, сатана на византийских и древнерусских изображениях держит на коленях Иуду, и при этом сам восседает на змее, олицетворяющем преисподнюю. На многих иконах Страшного суда лоно дьявола с

«сыном погибели» визуально перекликается с лоном Авраамовым, вернее, изображением трех патриархов, Авраама, Исаака и Иакова, прижимающих к себе души спасенных. Такие же примеры встречаются в западной иконографии XI–XII вв.⁵³⁶

Красный великан, появившийся на изображениях Сошествия во ад в XVI в., также имеет явную параллель в средневековом западном искусстве. На миниатюре английской Псалтири первой четверти XIII в. Христос выводит Адама и Еву из звериной пасти ада, развернутой в форме чаши, в которой бушует пламя. Все левое пространство изображения занимает гигантская фигура звероподобного великана, который «вырастает» из пасти и возвышается из нее лишь по пояс. Он

536 Если не считать изображений, созданных греческими мастерами в Италии (как мозаика в Торчелло), один из самых ярких примеров соотнесения лона дьявола с лоном Авраамовым мы увидим на миниатюре из французской Библии конца XII в. На ней Авраам, держащий на коленях плат с душой Лазаря и других праведников, визуальнo противопоставлен звероподобному монструозному сатане, на коленях у которого сидит богач из евангельской притчи (Лк. 16:19–31. См.: Paris. BSG. Ms. 10. Fol. 128v). На миниатюрах английской Псалтири из Бери-Сент-Эдмундс XI в., наряду с лоном Авраамовым, изображено другое «дьявольское подобие». Иллюстрируя текст Псалтири о нечестивце, который «зачал неправду, был чреват злобою и родил себе ложь» (Пс. 7:14–15), художник изобразил женщину, мать пороков, за пазухой у которой сидит множество маленьких фигурок — грешников (Heimann 1966. P. 56–59, Fig. 13d; Baschet 2000. P. 272–274, Ill. 88).

537 London. BL. Ms. Royal 1 D X. Fol. 7 (Опубл.: Bradley 2008. Fig. 75). Об иконографии Сошествия во ад в английских средневековых Псалтирях см.: Tamburr 2007. P. 148–155. См. также: Baschet 1993a. P. 534–538.

538 London. BL. Ms. Arundel 157. Fol. 11 (Опубл.: Bradley 2008. Fig. 74); Глостерская псалтирь первой четверти XIII в.: Munich. BS. Ms. Clm. 835. Fol. 27.

539 См.: Tischendorf 1876. P. 394–402. В латинской редакции А Сатана называется «князем смерти» (P. 394–395), а в другом месте упоминается, что Смерть с Адам были поражены светом, который сопровождал пришествие Христа (P. 399). Наконец, спустившись в преисподнюю, Христос поправ Смерть («conculcans mortem»), а Сатану, связав («comprehendens satan»), передал Аду (P. 400). См. более подробное описание триумфа Христа над Сатаной в латинской редакции В (P. 429).

540 В Глостерской псалтири идентичные повергнутому сатане большеротые темные бесы фигурируют в клеймах с изображением мук ада (Munich. BS. Ms. Clm 835. Fol. 30v). Поверженный сатана изображается во многих вариантах Сошествия во ад, иногда без какого-либо намека на адского монстра или пасть ада. Например, в Псалтири из Сен-Фусьена конца XII в. Христос правой рукой поражает древком креста черного беса, лежащего на земле почти у него под ногами, а левой — притягивает к себе пять смятенных душ. На темном холме вдалеке сидит еще один черный демон с большим крючковатым носом (Amiens. VM. Ms. 19. Fol. 9v). См. рукопись XII в. из Лиможа, где Христос, стоя на поверженном сатане, выводит праведников из развернутой вертикально пасти ада (Mâle 1922. P. 114–115, Fig. 101). Другие решения сюжета обходятся без присутствия сатаны: в Псалтири второй четверти XIII в. Христос выводит праведников из почти квадратной пасти или морды чудовища, лежащей на земле и напоминающей по форме глубокий котел (Aix-en-Provence. VM. Ms. 15. Fol. 75v). Сходство с котлом не случайно. Иногда перевернутая звериная морда действительно служит котлом, где варятся или жарятся грешники. В других случаях, как на тимпане Страшного суда на западном фасаде Буржского собора (ок. 1240 г.), котел с грешниками ставится прямо в пасть, а сама квадратная морда играет роль печи (Wirth 2008. Ill. 95).

Илл. 54. Персонафикация ада в виде зооморфного монстра из английской Псалтири XIII в.



прижимает к груди фигуры пятерых грешников («лоно дьяволово»), и еще один зажат у него во рту. Клоки шерсти монстра сливаются по очертанию с языками бушующего вокруг пламени⁵³⁷.

Почти идентичный гигант изображен еще в двух английских Псалтирях того же времени⁵³⁸. Однако здесь элементы изображения соединены более логично: Адам и Ева не просто выходят из пасти ада, а вырываются из рук великана, где они пребывали вместе с другими умершими. Если в Ms. Royal 1 D X крест в правой руке Спасителя просто упирается в землю, то здесь он служит оружием и вонзается прямо в рот скованного звероподобного демона. (Илл. 54).

Кого обозначают на этих изображениях образы гиганта и поверженного беса? В тексте «Евангелия Никодима», на который опирается иконография Сошествия во ад, действуют три демонических персонажа: Ад, Сатана и Смерть (правда, последняя упоминается вскользь)⁵³⁹. Скованный бес, лежащий на земле, — это сам сатана (поскольку в «Евангелии Никодима» сказано, что Христос повелел его связать и отдал Аду)⁵⁴⁰.

Пасть, в которой возвышается великан и откуда исходят праведники, — это Ад⁵⁴¹. Однако великана вряд ли можно, по принципу исключения, счесть Смертью. В тексте апокрифа Христос попирает смерть, но на миниатюрах упомянутых английских псалтирей великан не погран и, кроме того, чрезвычайно похож на поверженного сатану. Дж. Бредли предлагает две интерпретации: либо в этой композиции дьявол фигурирует дважды — как повелитель преисподней, истязующий души, и как повергнутый противник Христа⁵⁴², либо гигант, прижимающий к себе грешников, олицетворяет ад. Его жест повторяет жест Гадеса в Утрехтской псалтири IX в. или Псалтири Харли XI в. В этом случае звериная пасть символизирует пространство преисподней, а звероподобный великан — карающую силу ада, муки грешников.

Красные великаны с русских икон Воскресения — Сошествия во ад XVI–XVII вв. выполняют аналогичные функции. Если на миниатюрах английских Псалтирей Христос выводит ветхозаветных праведников из пасты ада и/или объятий гиганта, то на русских иконах голова великана раскалывается надвое, превращаясь в разверстную пасть, и через эти врата шествие праведников устремляется на Небеса. Принципиальное отличие состоит лишь в том, что на некоторых русских иконах адский гигант служит престолом сатане и Иуде, образуя своеобразную анти-Троицу, чего мы не встретим на аналогичных западных изображениях.

541 Отметим, что в готической иконографии Сошествия во ад пасть ада не была обязательным атрибутом. В цистерцианской Псалтири с Верхнего Рейна (ок. 1260 г.) Христос выводит Адама и Еву из пылающей башни, внутри которой сидит скованный звероподобный сатана, а за его спиной виднеются оставшиеся в его власти грешники (Besançon. VM. Ms. 54. Fol. 20v). На миниатюре нидерландской Псалтири второй или третьей четверти XIII в. Христос выводит праведников из высокого архитектурного сооружения, похожего на башню, заканчивающуюся несколькими башенками и крышами. Этот «город», в свою очередь, стоит в звериной пасты ада, лежащей в правом нижнем углу композиции. Левою ногой Христос попирает печальную фигуру сатаны, облокотившегося о стены башни-города (London. BL. Ms. Royal 2 В III. Fol. 126).

542 Bradley 2008. P. 522–524.

543 Алпатов 1964. С. 50. Табл. 58, С. 81. Табл. 90.

544 Качалова, Маясова, Щенникова 1990. Илл. 67.

545 РГБ. Ф. 173. I. № 16. Л. 27, 87об. См. примеры XVII в. из собрания ГИМ.: Вахр. № 14. Л. 224об.; Муз. 355. Л. 39, 126; Муз. № 2335. Л. 44; Муз. № 3445. Л. 24, 91; Муз. № 4146. Л. 52; Муз. № 4173. Л. 81, 94; из собрания РГБ: Ф. 37. № 214. Л. 210об.; Ф. 173. I. № 14. Л. 44об., 155об.; Ф. 299. № 460. Л. 47, 147. См. также: НБУ. I, 5486. Л. 45; Маркелов, Бильдюг 2008. Илл. 15. Об изображении Ада в различных редакциях русского лицевого Апокалипсиса см.: Буслаев 1884 I. С. 234, 255, 279, 411.

546 РГБ. Ф. 173. I. № 16. Л. 51. Ср. с примерами XVII в.: РГБ. Ф. 37. № 214. Л. 13; РНБ. Ф. I. 84. Л. 33.

547 XVI в.: ГИМ. Барс. № 138. Л. 131. XVII в.: ГИМ. Муз. № 2652. Л. 51об.; ГИМ. Вахр. № 14. Л. 80об., 224об.; РГБ. Ф. 37. № 408. Л. 71об.; Маркелов, Бильдюг 2008. Илл. 13.

548 Буслаев 1884 II. Илл. 113в.

549 На миниатюре, иллюстрирующей Откр. 20:13–14, Ад изображен дважды. Сверху он вместе со Смертью держит короб с мертвецами — там его тело красное. Внизу он уже вместе с ней лежит в огненном озере, и чтобы его было видно на фоне красного пламени, тело Ада становится серым.

550 РГБ. Ф. 173. I. № 16. Л. 27, 51, 87об.

551 Буслаев 1884 II. Илл. 101, 113в. Вторая морда на животе изображена и у сатаны (Илл. 109).

4.4. «*И ад следовал за ним...*». В Откровении Иоанна Богослова ад (как и смерть) несколько раз упоминается в контекстах, которые дают основания представлять его как одушевленное создание. Ад шествует за смертью в сцене снятия четвертой печати (Откр. 6:8); вместе со смертью, землей и морем отдает на суд своих мертвецов (Откр. 20:13) и вместе со смертью летит в преисподнюю (Откр. 20:14). Иконография апокалиптических видений идет по пути визуализации этих метафор. Причем, если выстроить хронологическую серию изображений Ада на иконах, фресках и миниатюрах с XV по XVIII в., мы увидим, что в иконографии видений Иоанна Богослова значимый рубеж приходится на середину-вторую половину XVI столетия.

На известной иконе «Апокалипсис» конца XV в. из Успенского собора московского Кремля Ад, как уже говорилось, изображен в виде темной бескрылой фигуры, черной тени без каких-либо демонических атрибутов⁵⁴³. Точно так же он предстает на воссозданной после пожара 1547 г. фреске на сюжет Апокалипсиса в кремлевском Благовещенском соборе⁵⁴⁴. Этот иконографический тип близок олицетворению, известному по Киевской псалтири 1397 г. или Угличской псалтири 1485 г. Однако во второй половине XVI в. на иконах и миниатюрах лицевых Апокалипсисов происходит всплеск устрашающих, монструозных форм. На смену черной тени приходит множество гибридных типов, которые в различной пропорции сочетают черты человека и зверя.

В рукописях XVI–XVIII вв. трудно проследить что-то похожее на жесткую эволюцию или четкую смену иконографических типов. Уже в ранних Апокалипсисах второй половины XVI в. Ад предстает и как свирепый нагой человек со звериной (часто собачьей) головой (См. илл. 46; Цв. илл. VIII), и как монстр, вертикально стоящий на задних лапах⁵⁴⁵ (См. илл. 47, 48), и как красный зверь, лежащий в черном провале⁵⁴⁶ (См. илл. 50), и как раскрытая пасть без туловища⁵⁴⁷. (См. илл. 51–53). В отдельных рукописях звероподобный Ад превращается в настоящее чудовище. Например, в Апокалипсисе XVI в., описанном Ф.И. Буслаевым, Ад, отдающий своих мертвецов, изображен как коренастое коротконогое существо со звериной мордой и пастью с торчащими клыками. Его высунутый язык придерживает короб с воскресшими. Главной голове вторит человеческое лицо на заду, тоже с широко раскрытым ртом и острыми зубами. Как это часто бывало, Ад изображен на миниатюре дважды: сверху — держащим короб и внизу — низвергнутым в огненное озеро. Второй раз его тело деформировано еще сильнее: мы видим две агрессивные оскаленные пасти — звериную и человеческую, сросшиеся друг с другом затылками⁵⁴⁸.

Все эти иконографические типы сохраняются и в дальнейшем. При этом в цикле миниатюр одной и той же рукописи и даже на одном изображении облик Ада часто варьируется. В Апокалипсисе XVI в. из РГБ он изображается и как серый либо красный псоглавец⁵⁴⁹, и как голова красного зверя, которая лежит в пропасти, готовая пожрать сатану, низвергаемого с Небес⁵⁵⁰. В другом Апокалипсисе XVI в. Смерть стреляет Аду, псоглавцу с серпом в руках, прямо во вторую морду, расположенную на брюхе, а затем мы видим Ад в образе коренастого монстра со второй мордой на заду⁵⁵¹. В Апокалипсисе конца XVII в. из собрания ГИМ Ад предстает как красный земляной зверь, похожий на крота, с шерстью, складками на коже и большими когтями. Раскрыв пасть, он ползет за костлявой Смертью с косой или готовится проглотить

сатану⁵⁵². На других миниатюрах той же рукописи Ад похож на толстую вертикально стоящую собаку с висящими ушами, высунутым языком и второй мордой на животе. Он выходит из черного провала вслед за белой Смертью на коне, которая обочивается назад и стреляет в него из пищали⁵⁵³. (Илл. 47). Наконец, Ад изображен как коротконогий зверь с выпуклым животом и второй животной или человеческой головой на заду, стоящий рядом со Смертью или низвергнутый в пламя геенны⁵⁵⁴.

В редких случаях мотивы пасти и зверя объединяются: так, на миниатюре второй половины XVII в. из пасти, обычно символизирующей преисподнюю, выходит Ад в виде зверя⁵⁵⁵. Образы великана со звериной головой и мотив пасти ада тоже могли соединиться воедино. На миниатюре лицевого Апокалипсиса XVII в. с изображением Ада, низвергнутого в геенну (Откр. 20:14), мы видим лежащую человеческую фигуру со звериными лапами. Она идентична другому изображению Ада, который чуть выше держит короб с душами восставших на суд (Откр. 20:13). Однако у этой фигуры — огромная звериная или рыбащая пасть, напоминающая те адские головы, которые на других изображениях заглатывают грешников. Ангелы затапливают туда копьями несколько человек. Точно такая же огромная пасть, в которую летит фигура нечестивца, изображена у этой фигуры в паху⁵⁵⁶.

Столь гибкая иконография и широкая вариативность связаны с тем, что выбор формы часто оказывается ситуативным и функциональным. Если Ад выступает как активное начало, он скорее будет изображен как человек или зверь. Если же требуется показать ад как пространство или силу, пленяющую демонов с грешниками, применяются различные варианты чудовищной головы или пасти⁵⁵⁷. Кроме того, при изображении Ада были важны не столько конкретные устрашающие черты, сколько визуальные параллели с другими демоническими персонажами. Как мы уже видели, с XVI в. на животе, в паху или на заду у демонов регулярно появляется второе лицо или пасть, а на теле — множество глаз⁵⁵⁸. Те же элементы: морда на животе или в паху⁵⁵⁹ (См. илл. 47, 48), глаза, изображенные по всему телу⁵⁶⁰ (Цв. илл. X; ср.: XII), и т.д. — появляются у Ада, устанавливая визуальную переключку между ним и сатаной. Именно поэтому фигуры Ада и дьявола часто сближаются и становятся почти неотличимы друг от друга.

552 ГИМ. Муз. № 4146. Л. 18, 159.

553 Там же. Л. 52; Ср.: Л. 93.

554 Там же. Л. 161об. В другой рукописи XVII в. на одной миниатюре вторая звериная морда помещается у Ада на срамном месте, а на другой — оказывается на животе (РНБ. Q. I. 441. Илл. 8, 49). В Апокалипсисе рубежа XVII–XVIII вв. Ад показан как предельно упрощенная «створка» традиционной пасти ада, лежащая в провале, а в сцене всеобщего воскресения — как стоящий зверь, похожий на Лжепророка (РГБ. Ф. 37. № 214. Л. 71об., 210об. Ср.: ГИМ. Муз. № 3445. Л. 52).

555 РГБ. Ф. 98. № 1342. Л. 35об.

556 РГБ. Ф. 173. I. № 14. Л. 155об. Репрод.: Буслаев 1884 II. Илл. 20.

557 О персонификациях ада в древнерусской иконографии см. также: Розов 1966. С. 77–78.

558 См. звероподобного крылатого сатану с лицами на коленях из лицевого Апокалипсиса XVI в. (Буслаев 1884 II. Илл. 93).

559 РНБ. Q. I. 441: Ад (Илл. 8, 49) и Сатана (Илл. 8); ГИМ. Муз. № 355: Сатана (Л. 125) и Ад (Л. 126); ГИМ. Муз. № 4146: Ад (Л. 93) и Сатана (Л. 159); ГИМ. Муз. № 4173. Л. 81, 94.

560 Антонова, Мнева 2. № 696, Илл. 99; См. также: Буслаев 1884 I. С. 411.

ГЛАВА IV

«КАРТИНЫ АДА»: ЛИЦЕВЫЕ СБОРНИКИ XVII—XVIII ВВ.

Ахерон выше любой горы. Глаза его пылают огнем, а рот так огромен, что в нем уместились бы девять тысяч человек. Двое человек, обреченных проклятью, поддерживают, подобно столпам или атлантам, его рот раскрытым; один стоит на ногах, другой — на голове. В нутро его ведут три глотки — все три изрыгают неугасимый огонь. Из утробы чудовища исходят немолчные вопли бесчисленных проглоченных им проклятых душ...

Хорхе Луис Борхес. Книга вымышленных существ

1 Ольшевская, Травников 1999. С. 97, 98. См. также: Пигин 2006. С. 178–179; Живов 2010. С. 90–91.

2 На западном материале см. об этом: Майзульс 2010.

1. «ДАНТОВСКИЕ СЮЖЕТЫ» НА РУСИ

1.1. *Реальность или символ?* На закате Средневековья русская иконография наполнилась самыми устрашающими изображениями преисподней. Демоны, пытающие грешников, узники ада, горящие в огне или поедаемые зверями, бесы, поджидающие души на мытарственных «станциях», — эти мотивы распространяются на иконах и фресках Страшного суда с конца XV в. В XVII в. «картины ада» заполняют страницы лицевых Синодиков, Цветников, Житий Василия Нового. Детальные изображения мук, которых не знало древнерусское искусство, становятся обыденным явлением. Сборники, в значительной части посвященные «малой эсхатологии» как будто распахивают двери преисподней и демонстрируют читателям все ее ужасы. Такие сборники распространяются в сотнях списков, превращаясь в массовое чтение. Особую роль здесь сыграли старообрядцы: с конца XVII в. их лицевые рукописи мощной волной вливаются в поток «эсхатологической литературы» позднего Средневековья.

Чтобы понять социальную роль и смысл этих устрашающих образов, нужно определить, какова была мера их условности. Возможно, мы имеем дело лишь с назидательными символами, абстрактной формулой дидактического искусства, и в этом плане конкретика «казней» не слишком важна.

Как известно, в Средние века существовали разные трактовки визионерских рассказов. Греческие и европейские авторы иногда указывали, что картины мучений не следует понимать буквально, так как видения загробного мира выражают человеческим языком неопишущую реальность инобытия. Из русских книжников эту мысль настойчиво утверждал автор «Повестей отца Пафнутия» (входивших в Волоколамский патерик и Житие Пафнутия Боровского). По его мнению, такие видения — не более чем поучительный образ, явленный человеку: «Можаше бо Бог и без моста перевести реку ону (огненную реку, которую необходимо перейти, чтобы попасть в рай, — Д.А., М.М.) ... Но наша ради пользы таковым образом показа осужение грешных и спасение праведнаго»; «показа же Господь по человеческому обычаю», «и сия показана бысть человеческим обычаем»¹. Последняя фраза относится к рассказу о бесе-мучителе в аду — популярному сюжету позднесредневековых сборников.

И все же столь однозначная интерпретация видений, на которой настаивал автор, довольно необычна (как необычны и визионерские истории о милостивом агаряине или о посмертной судьбе Ивана Калиты из «Повестей отца Пафнутия»). Такой комментарий — не правило, а скорее исключение: большинство визионерских рассказов, которые бытовали в древнерусской книжности, не трактовались в символическом ракурсе. Некоторые из них Церковь принимала как реалистичное — насколько это возможно в земном мире — отражение инобытия (к примеру, рассказ о хождении Феодоры по мытарствам из Жития Василия Нового). Описания мытарственных «станций», бесов-обвинителей и т.д. не рассматривались как исключительно дидактическое послание.

Важно не забывать и другое. Споры о том, где проходит граница между символом и реальностью в визионерском тексте или на композиции, созданной иконописцем, оставались прерогативой узкого социального круга образованных книжников и ученых богословов². Для прихожан, не искушенных в теоло-

гии, визуальные или книжные образы адских мучений были ясной проповедью о посмертных наказаниях за грехи. Многочисленные изображения на иконах и в храмовой росписи воспринимались если не буквально, то, по крайней мере, совсем не в том символическом духе, который отстаивали некоторые толкователи³. Более того, в средневековой культуре не только наглядные картины и подробные рассказы об «обитателях» преисподней, но даже книжные алле-

3 Об этом свидетельствует, в частности, богатый корпус старообрядческих видений, народных рассказов, фольклорных записей, где нечистые духи и загробные казни описаны реалистично, с массой «бытовых» и «плотских» подробностей, где иконографические образы толкуются буквально, и т.п. Никакие символические интерпретации здесь обычно не функционируют и не упоминаются. См. примеры в Урало-Сибирском патерике XVIII–XX вв.: Покровский 1997.

4 На Руси ярким выразителем такой идеи был Кирилл Туровский. См. «Притчу о человеческой душе и теле»: «Того ради до Второго Пришествия Христова несть суда, ни мучения всякой души человека, вернаго же и невернаго»; «и того ради несть мучения душам до Второго Пришествия, но блюдомы суть, иже Бог весть» (БЛДР 4. С. 156, 158). См. также: Махов 2006. С. 15, 25, 261–263; Махов 2007а. С. 9, 17–18, 179–183.

5 На Западе вопрос об участи душ, ожидающих воскресения, долго не получал однозначного решения. Если представление о чистилище как третьем месте пребывания (а не просто состоянии) душ усопших до Страшного суда, по концепции Ж. Ле Гоффа, окончательно сложилось к концу XII в. (Ле Гофф 2009), то официальный статус оно получило в XIII в. благодаря посланию папы Иннокентия IV 1254 г. и решениям Второго Лионского собора 1274 г. Спор о том, могут ли души праведников сразу же созерцать Бога и отправляются ли грешники сразу же в преисподнюю, разгорелись в 1330-е гг. после того, как папа Иоанн XXII заявил, что святые не смогут наслаждаться блаженным видением до Страшного суда. Эта позиция была осуждена в 1336 г. его преемником Бенедиктом XII (Trottmann 1995). Об идеях посмертного и Страшного суда см. также: Гуревич 2007. С. 356–389. Мысль А.Я. Гуревича о том, что сосуществование этих концепций приводило к возникновению «бессознательных парадоксов» в сознании средневекового человека (Гуревич 1989. С. 125, 355), не представляется убедительной. См.: Антонов 2009. С. 264–271.

6 БЛДР 1. С. 218 (Повесть временных лет). Посмертная участь души до Страшного суда была описана в целом ряде переводных и оригинальных памятников: в Житии Андрея Юродивого (Молодован 2000. С. 433–435), «Православном исповедании веры» Петра Могила (Петр Могила 1900. С. 50) и т.д. На материале сочинений XVII века см.: Опарина 1998. С. 131–133, 159.

7 Подробнее об этих видениях: Живов 2010. С. 93–94.

8 Ольшевская, Травников 1999. С. 96–97. Подробнее см.: Живов 2010. В.М. Живов склонен четко отделять католические представления о чистилище и православную идею о том, что пребывающие в аду души могут быть спасены от мук благодаря молитвам живых. Безусловно, отличия есть, и они существенны. Однако они вновь проходят скорее в регистре ученого богословия, чем «обиходного» («приходского») христианства. В переводных византийских историях и в народных визионерских рассказах временные посмертные муки за небольшие грехи, которые затем сменяются блаженством, максимально сближаются с идеей чистилища.

9 Ольшевская, Травников 1999. С. 94. Рассказ восходит к Пандектам Никона Черногорца (Ольшевская, Травников 1999. С. 439).

гории или словесные обороты зачастую «обретали плоть» и превращались в самостоятельных персонажей, которые начинали действовать в текстах и иконографии (в чем мы смогли убедиться, рассматривая персонификации смерти и ада).

Изображая демонов-палачей и разворачивая длинную «галерею» адских казней, иконописец не только иллюстрировал множество авторитетных сочинений. Он создавал абсолютно самостоятельный визуальный ряд, который часто «эмансипировался» от породивших его текстов и, в свою очередь, моделировал описания загробного мира в последующей визионерской традиции.

1.2. *Загробные муки до Страшного суда.* Происходят ли казни грешников в настоящее время (как иногда утверждают визионеры), или видения говорят о будущем воздаянии? Некоторые христианские авторы полагали, что души умерших ждут своей участи в неизвестном месте и состоянии (либо в состоянии, подобном сну), не принимая ни мук, ни наград до всеобщего воскресения тел⁴. Однако и в Московской Руси, и на позднесредневековом Западе это представление было маргинальным (в XIV в. его категорически осудил папа Бенедикт XII)⁵. Куда более распространенной оказалась идея о посмертном Суде и разделении душ до Второго Пришествия.

Мысль о том, что грешники сразу после смерти оказываются в аду повторяется в самых разных древнерусских текстах («грешници въ аде суть, ждуще муки вечныя») ⁶. Намек на это содержится и в Откровении Иоанна Богослова (Откр. 20:13). Подробные обоснования такой идеи можно было прочесть в сочинениях, посвященных мытарствам и «малой» эсхатологии: Житии Василия Нового, «Слове о исходе души», различных поучениях и т.п.

Помимо этого, в древнерусской книжности существовал ряд текстов, говоривших о некоем «третьем месте» между адом и раем, куда после смерти попадают души, не заслужившие ни награды, ни наказания. Это византийская история о «милостивом блуднике», прикованном к столбу между адом и раем (ее перевод входил в Русский хронограф и в Пролог), видение Григория из Жития Василия Нового⁷ и уникальный русский визионерский рассказ о милостивом агаряnine из Волоколамского патерика (первая половина XVI в.)⁸. Во всех этих случаях грехи и добродетели умершего «уравновешивают» друг друга, и в результате его душа оказывается в некоем промежуточном локусе, напоминающем католический лимб. Таким образом, после смерти (и, вероятно, до Страшного суда, хотя на этот счет нет прямых указаний) человек не обязательно попадает в место блаженства или мучений.

Иногда участь умершего оказывается неоднозначной, даже если он получил награду или, напротив, был осужден на муки. В том же Волоколамском патерике упоминается, что Арсений Великий (IV–V вв.) в видении явился сидящим на золотом троне, но его ноги, о которых он излишне заботился при жизни, не ставя себе это в грех, покоились на «ветхом кладе»⁹. Хорошо известны рассказы об «облегченных страданиях» грешников в преисподней и неких вещах или «на-

градах», посланных им в ад (или в некое неопределенное место) за совершенные при жизни добрые дела¹⁰.

Как видим, неискупленные грехи могут привести к «неполноценной награде», а добродетели грешников — к «смягченной каре»¹¹. В православии такое «юридическое» воззрение на посмертный суд не имело богословского обоснования, а рассказы о «промежуточном» состоянии душ в византийской и древнерусской литературе были редки. Они служили назидательным поучением и инструментом дисциплинирования, напоминая о необходимости регулярной исповеди и церковной жизни. Именно поэтому на Руси они стали особенно популярны в конце XV — первой половине XVI в., когда благодаря деятельности Иосифа Волоцкого стала активно утверждаться поминальная практика (как один из ключевых элементов церковного контроля над религиозной жизнью общества в целом)¹².

По той же причине в XVI в. начали активно распространяться тексты, в которых говорилось о временном пребывании души в преисподней. Такие рассказы (весьма популярные на Западе) встречались, к примеру, в творениях папы Григория Великого («Двоеслова» в русской традиции). Их начали включать в литературные Синодики и сборники. На множестве примеров читатель мог убедиться, что адские страдания не обязательно предваряют вечные муки в геенне: благодаря молитвам Церкви или святых грехи многих людей были искуплены уже после их смерти, а их души спаслись из преисподней¹³.

10 См., к примеру, в «Видении апостола Павла»: «И видехъ друя [Другия] мужа и жены *оукраше ны въ светлы ризы, суцая ослеплены очима въ пропасти огненей*. И въспросихъ: кто си сут Господи? И рече ми: си сут иже от поганых, сътворшеи милость, а Бога не познаша, тем же безпрестани въсприемлют муку» [Мильков 1999. С. 551–552]. В «Плавании св. Брендана» (VIII в.) утверждается, что Иуда на один день недели освобожден от страшных мук, а по лицу его хлещет одежда, которую он при жизни отдал нищему. Так как одежда принадлежала не ему, она не приносит Иуде пользы, однако она возвращена ему по принципу некоей «юридической» справедливости (тот же мотив — возвращение грешной душе предмета, поданного при жизни в качестве милостыни, встречается во многих средневековых рассказах, в том числе в историях о том, как грешник хитростью проник в рай: Веселовский 1889. С. 151–156). По свидетельству апокрифического «Хождения Богородицы по мукам», грешники-христиане на один день в неделю освобождаются от мук ада; и т.п. Об этом мотиве подробнее см.: Гуревич 2007. С. 174–175; Майзульс 2006. С. 149–150.

11 А.Н. Веселовский выделял в особую группу «обоюдных» — людей, не совершивших при жизни ни злодеяний, ни добрых дел, не заслуживших ни ада, ни рая. См. обзор представлений о загробной участи таких душ в христианской литературе: Веселовский 1889. С. 142–172.

12 На Руси вера в спасительную силу заупокойных молитв и возможность перехода души из места мучений в «покойное место» получила развитие с конца XIV в. и, видимо, была связана с деятельностью митрополита Киприана. Новый импульс эта идея получила благодаря Иосифу Волоцкому и его последователям. В начале XVI в. она была подкреплена созданием литературного Синодика, в который были включены предисловия, говорящие о необходимости поминовения умерших. Нормы поминальной практики распространилась из Иосифо-Волоколамской обители по русским монастырям в 1530–1540-х гг., а литературные Синодики (Синодики «третьего типа») получили самое широкое распространение в XVII в. (См. подробнее: Петухов 1895; Алексеев 1998. С. 105–116; Алексеев 2002. С. 131–180; Дергачева 2004. С. 146–202; Живов 2010). Идея поминовения, спасающего человека от загроб-

Яркий пример — «Сказание святого Григория Двоесловца о монахе, умершем в епитимии, и паки служившем о заны сорокоуствие, и прощена бысть душа его», входившее в Пролог за 29 января. Монах скрывал три золотника и покаялся в этом незадолго до смерти. Чтобы очистить от греха его душу и показать назидательный пример братии, настоятель запретил инокам приходить к нему перед кончиной; монах умер в одиночестве и в слезах, а его труп бросили в грязь вместе с монетами. Через 30 дней было принято решение спасти усопшего от адских мук: *«Довольно есть тому оному умершему брату мучиться во огни, должны же есмы помощи ему по силе нашей, дабы негли муки оная избавился»*. После вознесенных молитв монах явился в монастыре и сказал, что избавлен от страданий¹⁴.

В некоторых сборниках встречаются не отдельные произведения, а целые компиляции разных текстов, где говорится о том, что посмертное спасение возможно не только для грешников, но даже для некрещеных людей или язычников¹⁵. В Луцидариусе (переведен в XVI в.) задается интересный вопрос: как мучаются грешники, *«иже последы котория спасена имуть быти»*¹⁶. Все это усложняло традиционное представление о 40-дневном прохождении мытарств и последующем разделении душ умерших между адом или раем до Страшного суда. Если не на богословском уровне, то на уровне восприятия такие рассказы убеждали, что «частный суд» не окончателен, а загробная участь души может складываться по очень непростому сценарию¹⁷.

ных мук, в свою очередь получила развитие в русских произведениях, как в новгородской «Повести о посаднике Щиле» первой половины XV в. (Кушелев-Безбородко I. С. 21–24; Алексеев 2002. С. 142).

13 См. в Житии Паисия Великого (Лённгрен I. С. 407–410), сочинениях Максима Грека (Максим Грек 3. С. 7; Юрганов 1998. С. 55). Ср.: Алексеев 2002. С. 133; Живов 2010. С. 95.

14 «Диалоги» Григория Великого (IV, 55): PL 77. Col. 419–421. См.: Ле Гофф 2009. С. 138–139; Пономарев 1898. С. 170–171.

15 См. историю о Макарии Римском, предлагавшем воскрешение и спасение языческому жрецу, чья душа пребывала в аду (PG. Т. 34. Col. 257C–260A; в сборнике XVII в.: ГИМ. Муз. № 3580. 78об.-82об.). Обзор сюжетов христианской книжности, в которых идет речь о спасении праведных язычников см. также у А.Н. Веселовского: Веселовский 1889. С. 135–142.

16 ГИМ. Муз. № 4247. Л. 44об.

17 В этом легко убедиться, анализируя свидетельства «сторонних наблюдателей» — иностранцев. Некоторые из них, ознакомившись с русскими представлениями о посмертной участи души, утверждали, что у московитов есть концепция чистилища (Иоганн Фабри). Другие усматривали противоречие между отрицанием чистилища и функционированием поминальной практики на Руси (Павел Иовий). Третьи «беспристрастно» фиксировали, что московиты, не веря в чистилище, тем не менее, полагают, что посмертная судьба умершего может измениться благодаря заступничеству живых (Сигизмунд Герберштейн). Наконец, четвертые отмечали, что заупокойные службы, по убеждению русских, облегчают страдания людей в аду, но не могут отменить их грядущего осуждения на Страшном суде (Петр Петрей). См.: Алексеев 2002. С. 134; О начале войн и смут в Московии 1997. С. 447–448. Представление о том, что загробные муки могут иметь временный характер, сохраняются и в Новейшее время: собиратели фиксируют его в народной среде. См., например, в рассказе о загробных муках невольного самоубийцы из Урало-Сибирского патерика (XVIII–XX вв.): «Саватия отпустят, он только до Страшного суда» («Видение Агнии», середина XX в.): Покровский 1997. С. 40.

С конца XV — начала XVI в. на русских иконах и миниатюрах распространились образы, которые, вслед за текстами, демонстрировали возможность посмертного избавления от мук либо наличие «третьего» места между адом и раем. В композиции Страшного суда помещалась фигура «милостивого блудника»¹⁸. Миниатюры лицевых рукописей представляли историю о митрополите Луке, о новгородском посаднике Щиле и другие повести, герои которых были спасены из ада благодаря молитвам живых¹⁹.

Многие из этих образов очень реалистичны. Иногда тексты сами задают предельно наглядную модель спасения: в Повести о посаднике Щиле человек, за которого возносят молитвы, постепенно выходит из ада, а его гроб — из земли. Миниатюры отражают этот сюжет. Но иногда иконография сама моделирует такие образы, облекая рассказы о спасительной молитве в самую простую, назидательную форму. К примеру, в сборнике середины XVIII в. мы видим «отрока», который удочкой вытягивает обнаженную женщину из преисподней (из высокого горящего котла в пасти ада).

18 Один из ранних примеров см. на новгородской иконе третьей четверти XV в. из ГТГ (Инв. № 12874; Оpubл.: Антонова, Мнева 1. № 64; Алпатов 1978. № 113, 115; Лазарев 2000. С. 61–62, 242, № 48). Тот же образ фигурировал и в книжной миниатюре, например, в Лицевом летописном своде XVI в.: Подобедова 1965. Рис. 50.

19 См. красочные миниатюры, иллюстрирующие историю о митрополите Луке (он предстал в гробу в виде черного как головня человека и просил молиться о нем, так как его родители не дали милостыню за его душу; после того как был отслужен сорокоуст, гроб опустел): ГИМ. Барс. № 973, Л. 23об.-28; ГИМ. Увар. № 272. Л. 133об.-135.

20 РГБ. Ф. 344. № 240. Л. 48. Глава 229 «Великого зерцала» (Державина 1965. С. 308).

21 Описания адских мук на разных изображениях Страшного суда см. в монографии Н.В. Покровского: Покровский 1887а. С. 36–39, 43, 90–93.

22 См. примеры на уже упоминавшейся фреске собора Рождества Богородицы Феррапонтова монастыря или на иконе «Страшный суд» конца XVI — начала XVII в. (ГИМ. Инв. № НДМ-3312).

23 Как на упомянутой выше иконе середины XVI в. из Новгорода (НГОМЗ. Инв. № 2824).

24 См., например, новгородскую икону второй половины XVI в. (ГТГ. Инв. № 14458; Оpubл.: София 2000: № 118); икону второй половины XVII в. из Вологды (ВГИАХМЗ. Инв. № 1031; Оpubл.: Рыбаков 1995: № 90/91) или икону 1660-х гг., хранящуюся в Музее икон в Реклингхаузене (Германия): Хауштайн-Барч, Бенчев 2008. С. 132, Илл. С. 107.

25 См. на иконе «Страшный суд» XV в. из Успенского собора Московского Кремля (ГММК. Инв. № 3225 соб.; Ж-277; Оpubл.: Попов 1975: 63, илл. 62–67; Иконы Успенского собора 2007. № 17) или на нижнем фрагменте двери в жертвенник начала XVII в. (ЦМиАР. Инв. № КП 352; Оpubл.: Иконы ЦМиАР 2007. № 105).

26 Как на только что упомянутой двери в жертвенник начала XVII в. (Иконы ЦМиАР 2007. № 105).

27 Ср.: Нимка 2009. Р. 32, Fig. 2.5 и Р. 36, Fig. 2.9.

28 ГИМ. Барс. № 277. То же см., к примеру: РГБ. Ф. 98. № 375. Л. 267об., 301об.; РГБ. Ф. 344. № 184. Л. 9об., 33об., 34об.

29 См. ряды мучимых грешников, напоминающие изображения лицевых сборников XVII–XVIII вв. на иконах «Страшный суд» второй половины XVII в. (ВГИАХМЗ. Инв. № 1031; Оpubл.: Рыбаков 1995. № 90/91) или конца XVIII в. (Череповецкое музейное объединение. Инв. № 1336/1; Оpubл.: Рыбаков 1995. № 196/199).

По удочке идет надпись: «Отче наш, иже еси...». Внизу тот же отрок изображен на коленях у гроба. Подпись гласит: «отрокъ сеи молящеся на гробу матери своея»²⁰.

Связь между земной жизнью и адским воздаянием непосредственна и наглядна. Читатель той же рукописи видит, как другой отрок горит в огне и просит мать молиться об избавлении его от мук. На следующей миниатюре он появляется под плодоносным деревом и говорит матери, что избавлен от страданий ее молитвами (Л. 57, 58). Люди в аду мечут камни в священника, горящего в котле, упрекая его в том, что при жизни он не учил их заповедям Господним (Л. 60); связанный отрок утверждает, что «скован» слезами матери (Л. 66); и т.п. Многие из этих историй бытовали в европейских сборниках «примеров» (*exempla*), а в позднем Средневековье наполнили и русские сборники и циклы миниатюр.

Таким образом, на Руси существовали идеи о немедленном посмертном воздаянии, о его возможно временном характере, и о том, что после Суда грешники будут вечно страдать в огне геенны. Однако красочные изображения мук часто отрывались от повествовательного контекста, и зрителю, не знакомому с конкретным иллюстрируемым сюжетом, было непросто разделить эти идеи.

1.3. *Круги, пещеры, клейма*. Мучения грешных душ в преисподней можно увидеть на массе икон и фресок Страшного суда²¹. Бесы и ангелы гонят грешников в пасть адского зверя; грешники стоят в пламени вокруг сатаны²². Изначально эти образы концентрировались в левом нижнем углу, где помещалась геенна огненная с дьяволом, сидящим на адском звере. Впоследствии они занимают все больше места в нижней части композиции.

Как и в циклах книжных миниатюр, на иконах изображаются отдельные клейма, «пещеры» или круги ада. Зачастую они выстраиваются в длинные ряды, состоящие из прямоугольников, очерченных условными границами бордюра²³. Иногда они принимают форму пещер в недрах горы²⁴ либо кругов, которые «катят» бесы²⁵. В каждом из таких отсеков помещаются либо фигуры истязаемых грешников, либо только их лица²⁶. Эта модель восходит к византийским образцам. На синайской иконе Страшного суда XII в. под изображением сатаны на адском звере размещены шесть прямоугольных отсеков, в которых видны черепа и фигуры грешников (ср. с похожим решением на византийской резной иконе XI в. из музея Виктории и Альберта)²⁷. Иногда отсеки остаются пустыми и символизируют уготованные муки. Так, на листе 10об. лицевого «Слова Палладия Мниха» XVII в. представлены шесть клейм ада: в первое стекает огненная река, во втором изображен черный «ковш» (подпись: «смола»), в следующем — извивающиеся линии («червь»), четвертое заштриховано крестнакрест («скрежет»), оставшиеся окрашены зеленым («мразь») и серым («тма») цветом. На листе 38об. ангелы гонят грешников в огненную реку, а внизу, в тех же клеймах (с добавлением клейма «огонь») уже видны торсы мучимых²⁸.

В XVI—XVIII вв. композиции Страшного суда включали самые изощренные адские пытки. Грешники висят на железных крюках, подвешенные за ноги, за ребра, за языки; горят в пламени, жарятся на огромных вертелах и кипят в котлах; их терзают змеи, лягушки и т.п.²⁹. Такие изображения часто сопровож-

даются надписями, которые объясняют суть мучений. В более развернутой форме красный отсек ада может быть подписан «огонь неугасимый», синий — «озеро студеное», черный — «тьма кромешная», отсек, в котором видны искаженные в страшных гримасах лица — «скрежет зубовой», отсек с извиляющимися линиями — «червь неусыпающий». Иногда встречаются и более редкие казни: «смола кипящая», «тартар» и др.³⁰. Нетрудно заметить, что большинство таких указаний — это отсылки к евангельскому тексту: иконописцы и авторы миниатюр представляют в виде самостоятельных мук отдельные слова из Священного Писания³¹.

Кроме того, надписи могут указывать, какие грешники мучаются в каждом отсеке ада: «лихоимец», «чародей», «сребролюбец», «блудник», «тать». Наконец, в некоторых случаях рядом с изображением помещена не краткая подпись, а целый разъясняющий текст. Так, на иконе «Страшный суд» конца XVII в. из музея-заповедника «Александровская слобода» утверждается, что чернецы и черницы, нарушившие свой обет, мучаются в месте, называемом тартар, «его же и самъ сатана трепешеть»³²; согрешающие языком и устами воскричат великим воплем; разбойникам уготована кромешная тьма, «ворожеям и шепотникомъ смрад золь и змиевъ множество зело». На северной иконе «Страшный суд» конца XVI — начала XVII в. над изображением «кромешной тьмы» указано, что «сия мука иже не дают мзды»³³, и т.п.

30 См. такие изображения на иконе «Страшный суд» конца XVI — начала XVII в. из собрания ГИМ (Инв. № НДМ-3312), где сцены адских казней совмещаются с образами грешников, окруживших сатану в геенне огненной. Слева от адских клейм расположен отрывок текста, в котором описаны различные муки тех или иных категорий грешников.

31 Мф. 25:30, 41; Мк. 9:44–46.

32 Та же подпись в рукописи XVIII в.: РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 164об.

33 АОМИИ. Инв. № 1588–ДРЖ; Опубли.: Иконы русского Севера 1. № 102.

34 Німка 2009. Р. 66–73, 119–126, 193–194.

35 См., например, описание адских мук в «Слове св. Нила», входившем в Пролог за 20 февраля: Пролог 16436. Л. 827об.

36 См. выдержку из «Луцидариуса», встречавшуюся в Синодиках и опубликованную Е.В. Петуховым: «Геенна огненная муки: здешний огонь против тамошняго аки стена. Тартаръ студения муки. Ежели вложить в студеняя муки превеликую огненную гору, тотчасъ ледъ будет. Во адскихъ мукахъ беспрестани крик превелии, шумъ презелный, плачь, слезы, стенание, въздыхание, болезни яко рождающей, скрежетъ зубовъ, тма, страх...» (Петухов 1895. С. 253–254).

37 Німка 2009. Р. 66–69, 104, 109.

38 Веселовский 1889. С. 119.

39 См., например, мучения грешников в Синодике Дедовой пустыни 1603 г. (Синодик 1877. Л. 34–42), Слове Палладия Мниха XVIII в. (РНБ. ОЛДП. Q. 630. Л. 30, 37, 45) или Сборнике XVIII в. (РНБ. Q. I. 1160). Цикл «деяний» Смерти в другом Цветнике XVIII в. (РГБ. Ф. 37. № 14. Л. 7, 16, 17, 18, 19, 20, 58).

40 Как в Синодике XVII в. (ГИМ. Увар. № 880), Сборнике XVIII в. (РНБ. Q. I. 1158) или Житии Василия Нового XIX в. (ИРЛИ. Колл. Богословского. № 56).

Очень ярко эта традиция расцвела на галицких (русинских) иконах Страшного суда XV—XVII вв., где изображались представители разных профессий и сословий, а подписи подробно комментировали казни, которым они подвергаются в аду. Некоторые из этих образов восходят к греческой иконографии и перешли сюда через севернорусскую традицию, другие были заимствованы из готического искусства, третьи — созданы местными мастерами³⁴. И в Карпатском регионе, и на Руси источником таких визуальных сюжетов могли служить ранние апокрифические тексты («Евангелие Варфоломея», «Откровение Петра», «Хождение Богородицы по мукам», «Видение апостола Павла»), а также и многие средневековые Слова и Поучения³⁵. Подробные рассказы об адских казнях — выдержки из разных переводных сочинений — иногда встречаются в русских лицевых Синодиках и сборниках XVII—XVIII вв.³⁶. Однако визуальная логика в любом случае не сводится к «буквальной» иллюстрации текста. Изображения насыщаются массой новых деталей и порождают новые смыслы.

Многие образы загробных казней имеют византийские корни. Как отмечает Дж.-П. Химка, на греческих и южно-славянских композициях Страшного суда грешники в аду разделялись на разные категории, по крайней мере, с XII в., а некоторые мотивы (змея, впившаяся в грудь обнаженной женщине) известны на более ранних памятниках. И на Руси, и на карпатских иконах изображения адских пыток с краткими или подробными подписями распространились с XV в., а в следующие два столетия они пережили бурный расцвет³⁷. Неудивительно, что эти наглядные образы отразились и в народной культуре. В духовных стихах упоминаются медные котлы, «различные огни», сосущие змеи, казнь через повешение за хребет над каменными плитами, вытягивание языков и т.п.³⁸

Максимальной напряженности и насыщенности «адские сцены» достигли на страницах лицевых рукописей. Начиная с XVII в. в многочисленных Синодиках, Цветниках, Житиях Василия Нового появляются циклы из десятков миниатюр, которые подробнейшим образом и демонстрируют посмертные мтарства, различные типы мучений и всевозможные категории грешников, истязаемых в преисподней³⁹. Эти изображения построены по тому же принципу, что и клейма (пещеры) на иконах Страшного суда, но тут возникает существенное отличие: одному клейму с иконы соответствует один лист в рукописи. В результате изображения адских пространств и их обитателей освобождаются от подчиняющего их контекста. Они получают автономию и разворачиваются в длинное визуальное повествование⁴⁰.

В Синодике XVII в. из собрания БАН подобная серия миниатюр открывается изображением грозной Смерти с косой, пришедшей забрать душу грешника. За ней на следующем листе появляется гигантская пасть ада, куда бесы заталкивают нечестивцев, а затем, словно спустившись внутрь, мы видим череду адских мук, уготованных за разные преступления: женщин, убивших во чреве свой плод, с окровавленными грудями, в которые впиваются змеи, жабы и скорпионы; отравительниц, которых за ноги грызут волки; девиц, не сохранивших до свадьбы девственности, которых клюют птицы; скотоложцев и мужеложцев, подвешенных на

крюке за пуп и покрытых с ног до головы червями, и т.д.⁴¹. (Илл. 55, 56). В череде этих казней можно проследить некоторые закономерности.

1.4. *Символика казней*. На 23-м листе Жития Василия Нового конца XVII — начала XVIII в. бес мытарств вырывает клещами язык у души сквернословца⁴². Это не редкий образ. Среди всего разнообразия мук устойчивая связь визуального образа с текстом прослеживается, чаще всего, лишь в одном случае — при изображении кар, уготованных за словесные прегрешения. Празднословцы и гневливые, клеветники, хулители и любители матерной брани представляют в аду с высунутыми языками. (См. илл. 38).

На одной из миниатюр Цветника XVIII в. стоящие в пламени грешники наделены языками чудовищного размера. Это — «мука гневливым». На другой миниатюре (мука за матерную брань) грешники подвешены за свои огромные языки в огне⁴³. Висящие таким же образом люди (злоязычники, клеветники и т.п.) изображены во многих Синодиках⁴⁴, а в сборнике XVIII в., включающем «Поучение св. отцов о злой брани» их головы венчают острые хохолки⁴⁵. В другом сборнике XVIII в. грешники с высунутыми языками и вздыбленными волосами своим диким видом напоминают скорее бесов, чем людей⁴⁶. (Илл. 57; ср.: 58). Те же образы встречаются и на иконах Страшного суда⁴⁷.

Древний принцип, требовавший, чтобы посмертная пытка не только карала, но и указывала на конкретный грех, служба устрашающим уроком⁴⁸, хорошо известен в

41 БАН. П. I. А. № 62. Л. 251–258. Некоторые из этих мук (кишащие черви или птицы, терзающие грешников) встречаются в клеймах икон Страшного суда (к примеру, на иконе середины XVI в. из церкви свв. Бориса и Глеба в Новгороде: НГОМЗ. Инв. № 2824; или на иконе конца XVII — начала XVIII в. из Муром: МИХМ. Инв. № М-6603; Опубл.: Иконы Мурома 2004. № 56). Другие (волки, жабы) там обычно не изображались.

42 БАН. П. I. А. 60. Л. 23. Ср. с уже упоминавшейся миниатюрой из Хлудовской псалтири IX в., на которой ангел вырывает щипцами язык грешнику: ГИМ. Греч. № 129А. Л. 10об. Репрод.: Щепкина 1977.

43 БАН. Плюшк. № 112. Л. 215об., 295об., 326об. Ср. с миниатюрами из другого Цветника XVIII в.: БАН. Плюшк. № 42. Л. 65, 66, 73, 75, 78.

44 См., например: ГИМ. Барс. № 977. Л. 48об.; РГБ. Ф. 344. № 240. Л. 28; РНБ. Q. I. 1149. Л. 34; Синодик 1877. Л. 40.

45 БАН. 25.6.5. Л. 53об.

46 БАН. 26.5.2. Л. 53об. См. также: РГБ. Ф. 98. № 375. Л. 181об.

47 Так, в клейме иконы «Страшный суд» конца XVI — начала XVII в. изображены мучения шести грешников над огнем. «Ябедник» и «разбойник» подвешены за ноги, «блудник» — за живот, «завистник» — прикреплен цепью за руки и за ноги к «блуднику». И только «клеветник» и «хульник» подвешены за языки, нацепленные на крюк (ГИМ. Инв. № НДМ-3312). Как отмечают Дж.-П. Химка и Л. Бережная, на русинских (карпатских) иконах Страшного суда XV–XVII вв. клеветников ждала та же самая мука — их подвешивали за язык (Berezhnaya 2004. P. 17; Himka 2009. P. 66, III. 2.41, 2.42; 104).

48 Это весьма архаичный мотив, который отражен в фольклоре разных народов. См. примеры: Веселовский 1889. С. 160–166.



Илл. 55, 56. Мука матерей, убивших ребенка во чреве:

змеи впиваются в их груди.

Мука скотоложцев и содомитов, сверху донизу покрытых червями.

Миниатюры из Синодика XVII в.

(БАН П. I. А. № 62. Л. 253, 257)



древнерусской книжности благодаря переводным визионерским рассказам, начиная с «Видения апостола Павла» или «Хождения Богородицы по мукам»⁴⁹. Уже здесь казни за словесные прегрешения описаны с помощью ярких образов. Во время своего путешествия по преисподней Павел увидел человека, стоящего по колена в огненной реке. Один из ангелов-мучителей вырезал ему огненной бритвой язык. На вопрос апостола, кто это и в чем он виновен, ангел-проводник объяснил, что тот при жизни был чтецом, учил людей, но сам не соблюдал заповеди⁵⁰. В «Хождении Богородицы по мукам» за языки на железном древе были подвешены клеветники, возбудители ссор и те, кто разлучил брата с братом или мужа с женой⁵¹. Похожая история приводится в «Великом зеркале», где рассказано о том, как один клеветник после смерти был осужден «язык свой ясти». В наказание за злоязычие его язык вырос до земли, и он был осужден бесконечно жевать и откусывать его, наблюдая, как язык отрастает вновь: «Понеже в житии сем удом проклятым — языком своим многое зло и беды человеком приношах, сего ради зла моего, яко же видиши, тако во веки мучитися осужден есмь»⁵². Из «Великого зеркала» этот рассказ перекочевал во множество Синодиков⁵³, где мы встречаем фигуры «злоязычных» с гигантским языком почти до пят⁵⁴.

Тот же мотив встречается в старообрядческих видениях. К примеру, в выговском «Сказании о чуде воскресения мертвого некоего человека именем Михаила» (рубеж XVII–XVIII вв.) с вытянутыми языками в аду томится «полк» сквернословцев и матерщинников⁵⁵.

Другие грехи лишь эпизодически связывались с карой на визуальном уровне. Так, бесы иногда льют какую-то жидкость в рот пьяницам, а змеи терзают груди женщин, совершивших тот или иной грех, связанный с чадородием (убийство младенца во чреве, бездетность)⁵⁶. Однако чаще всего разные муки без видимой логики «распределялись» между различными категориями грешников⁵⁷. В этом — отличие русских изображений от западных, где принцип символического соответствия греха и наказания проводился более последовательно (прелюбоде-

49 Мильков 1999. С. 547–553; 588–593. О логике адских мук в «Видении апостола Павла» см.: Vaschet 1993a. P. 87–99.

50 Мильков 1999. С. 549.

51 Там же. С. 590.

52 Державина 1965. Гл. 67. С. 241.

53 См.: Петухов 1895. С. 179; Berezhnaya 2004. P. 17.

54 См.: БАН. 25.2.14. Л. 44; Синодик 1877. Л. 40. «Осуждающие друг друга» с высунутыми языками длиной в полруки и лжец, подвешенный за язык, в старообрядческом сборнике XIX в.: Пигин 2006. Илл. С. 384–385.

55 Пигин 2006. С. 259. Ср. с другим Выговским видением: С. 268–269.

56 Синодик 1877. Л. 41. См. выше о наказаниях женщин, погубивших детей во чреве (окровавленные груди) или изображения «грешной матери», восходящие к одному из «примеров» «Великого зеркала» (Державина 1965. Гл. 211. С. 376–378; подробнее см. в разделе 2.4). См. беса сребролюбия с мешочком (БАН. П. I. А. 60. Л. 24об.) и беса пьянства с чаркой (Л. 25об.).

57 Так, в популярном «Слове о Втором пришествии и Страшном суде» Палладия Мниха смола кипящая уготована пьяницам, огонь — блудникам, червь неусыпающий — сребролюбцам, скрежет зубов — чародеям, мраз — немилостивым, страх — татям (Покровский 1887a. С. 92).



Илл. 57. Грешники с неестественно длинными высунутыми языками, острыми хохлами и звериными мордами своим обличьем скорее напоминают бесов, чем людей. Миниатюра из сборника XVIII в. (БАН. 26.5.2. Л. 53об.)

ям отрезают гениталии, фальшивомонетчикам заливают в горло расплавленный свинец, обжоры и пьяницы вынуждены есть и пить без остановки и т.д.)⁵⁸. На Руси такие сюжеты встречаются редко: они распространяются только в XVIII в., преимущественно в старообрядческой традиции.

У староверов принцип «зеркального подобия» прижизненного греха и смертной кары встречается и в видениях, и в лицевых рукописях (грешника — любителя бани демоны «парят» вениками в адском огне, и т.п.)⁵⁹. В сборнике первой половины XVIII в. из собрания РГБ весь цикл адских мук выстроен по этому принципу. Каждое изображение разделено на две части: в верхней представлен человек, творящий грех при жизни, в нижней он же принимает муку в аду. Женщина, наказанная за «пространное питание», в верхней части миниатюры ест яблоко, а внизу ее обнаженное тело жарят над огнем три беса, причем зажариваемая фигура испражняется, как будто бесконечно изрыгая еду, столь любезную ей при жизни (См. илл. 60). Любившим веселье и вино бесы льют в глотку какую-то жидкость. Ловец-охотник в верхней части миниатюры мчится на коне по лесу, а внизу скачет на том же коне внутри зубастой пасти ада, и т.п.⁶⁰

58 О семиотике мук ада в западной иконографии см.: Le Don 1979; Baschet 1993a. P. 307–308, 518–531; Mills 2005. P. 83–105; Гуревич 2007. С. 154. Тот же принцип действовал в «Евангелии учительном» Кирилла Транквилиона-Ставровецкого, которое испытало влияние католической традиции и было в 1620-х гг. осуждено украинской, а затем московской православной Церковью. См. об этом: Himka 2009. P. 219–221.

59 См. на миниатюре XVIII в.: Азбелев 1992. Илл. 52; см. также: С. 594. Примеры из старообрядческих визионерских рассказов: Пигин 1997. С. 555.

60 РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 155–168.

61 ГИМ. Муз. № 351. Л. 203об., 204об., 205об., 206об.

62 РГБ. Ф. 344. № 181. См. особенно: Л. 153–164об.

63 БАН. Плюшк. № 42 (описание рукописи: Бубнов, Братчикова, Подковырова 2010. № 73). Цикл из 33 миниатюр со сценами адских мук (Л. 65–97), открывается «портретом» Смерти (Л. 64) и заканчивается геенной огненной, посреди которой восседает сатана на звере (Л. 98–101). Грешники разделены на следующие категории: 1) празднословцы; 2) клеветники; 3) тати; 4) тщеславные; 5) лихоимцы; 6) волхвы; 7) блудники; 8) лстыивые; 9) осуждающие друг друга; 10) смехотворцы и глумотворцы; 11) сластолюбцы; 12) чревоугодники; 13) лицемеры; 14) хулители; 15) блудницы и душегубицы; 16) завистники; 17) гордые; 18) славолубцы; 19) иноки, не хранящие обета; 20) инокини невоздержанные; 21) пьяницы; 22) злопамятные; 23) прелюбодеи; 24) мужеложники; 25) разбойники; 26) неправедные судьбы; 27) священники, не заботящиеся о своей пастве; 28) самолюбцы; 29) гневливые; 30) сребролюбцы; 31) ненавистники; 32) клятвопреступники; 33) еретики.

64 БАН. Плюшк. № 112. Л. 447об. Ср.: Л. 448об. Описание рукописи: Бубнов, Братчикова, Подковырова 2010. № 74. Подробнее об этих изображениях см. ниже.

65 Мы используем слово «портрет», чтобы показать новизну изолированных фронтальных изображений демонических персонажей. Естественно, сравнение с портретом — лишь метафора, которая никак не связана с проблематикой рождения портретной живописи из парсуны, происходившей в XVII в. (Овчинникова 1955; Бусева-Давыдова 2008. С. 44–49). Следует вдобавок отметить, что отдельная миниатюра чаще всего сюжетно связана со всей иконографической программой рукописи или циклом миниатюр, иллюстрирующих конкретный текст, и в этом смысле ее «самостоятельность» имеет пределы.

В некоторых случаях язык изображения прямолинейно указывает на связь грешника с теми или иными пороками, а символ сближается с аллегорией. В Цветнике XVIII в. можно увидеть огромные «портреты» грешников — каждая фигура занимает весь лист, развернута анфас и окружена персонификациями грехов. На листе 205об. стоит мужчина в зеленом кафтане, «вся собра, и всемъ страстемъ работаемъ»: он держит в руках множество зверей, а на уровне его ног помещены фигуры людей и различные вещи. Все эти люди, звери и вещи обозначают пороки: «сребролюбие», «прелюбодейание», «тщеславие» и т.п. На обороте предыдущего листа изображен христианин, из груди которого тянутся нити — каждая ведет к какому-либо зверю («аспид», «ехидна», «скорпия» и др.) или к бесу. На обороте следующего листа на семиглавом звере сидит вавилонская блудница с гигантской чашей в руке; чашу тоже наполняют «нечистые» звери-пороки⁶¹.

Мучения грешников в разных «отсеках» преисподней — одна из основных тем позднесредневековых рукописей. Во многих Синодиках и различных сборниках XVII—XVIII вв. такие изображения становятся едва ли не главным сюжетом. Здесь встречаются целые серии миниатюр, на которых бушует адское пламя, люди корчатся от боли, их режут, давят, душат бесы с огромными пилами и молотами. Яркий пример — упомянутый сборник XVIII в. из собрания РГБ, где причудливые изображения адских мук продолжаются с листа 145 вплоть до оборота листа 164⁶². В Цветнике XVIII в. из собрания БАН миниатюра со Смертью открывает длинный цикл адских мук: он продолжается с листа 65 по лист 97, а затем переходит в сцены, на которых сатана восседает в гееннском пламени (до листа 101)⁶³.

Эти изображения по-разному соотносятся с текстом. Они могут сопровождать общие поучения о грехах, где адские муки не описываются вообще или упоминаются односложно. Они могут быть полностью оторваны от всякого текста и сопровождаться только лаконичными подписями («боюся геенны», «боюся тартара», как в сборнике РГБ), либо выстраиваться в серии, целиком лишённые комментария. Так или иначе, текст оказывается вторичен. Миниатюры с «адскими сценами» превращаются в самостоятельный тип «эсхатологического чтения» (см. об этом ниже).

Поскольку изображения преисподней раскрывали зрителям новые и новые подробности адских казней, неудивительно, что особое внимание стало уделяться и самим истязаемым грешникам. Если в древнерусской иконографии их фигуры обычно представлялись небольшими и занимали явно второстепенное положение в композиции, теперь образы казнимых людей резко выдвигаются на первый план. Искаженные в муках лица, объятые огнем тела, страшные гримасы часто занимают все пространство миниатюры. (См. илл. 57; Цв. илл. XIII). Так, в старообрядческом Цветнике конца XVIII в. помещен «портрет» Иуды в аду: огромное, уродливое, разноцветное лицо с торчащими волосами едва умещается на листе⁶⁴. (Цв. илл. XIV).

Эти изображения символичны: через образы уродства либо с помощью различных «печатей» и «пут» греха на теле такие «портреты»⁶⁵ свидетельствуют о страшной участи грешников и об утрате ими Божьего образа и подобия. Нередко узники ада в буквальном смысле теряют человеческие черты и сближаются со зверьми, как и демоны поздней иконографии. Такой прием активно применяется

в Житии Василия Нового XVIII в., в цикле огромных (в лист) изображений, на которых осужденные горят в аду. У некоторых из них — собачьи и звериные головы, у других — гротескные, вытянутые до плеч уши, а у третьих — огромные ноздри на «коровьих» головах⁶⁶. Дидактическое воздействие на читателя достигает предела, за которым страх рискует перейти в праздное любопытство.

Волосатые тела и зооморфные элементы часто появляются на изображениях иудеев и еретиков. Интересный пример можно увидеть на 193-м листе в лицевом Житии Василия Нового, хранящемся в РГБ. На уступе стоят люди со звериными, похожими на собачьи, головами, в длинных одеждах. Из их ртов вылетают брызги. Звериные головы покрыты пучками вздыбленных волос. Левее одна из таких фигур падает в огненное «море»: на ее шее — цепь, которую держат два ангела (подпись: «аггели возложиша железа тяжка»). Внизу, в огне, выстроились пять крупных человеческих голов — их волосы стоят дыбом и зрительно перекликаются с языками пламени, бушующего вокруг. Зубы этих персонажей оскалены, а у крайнего справа видно крыло, подобное ангельскому. В левом верхнем углу восседает Христос-судия⁶⁷. (Илл. 58).

Хохлатые «псоглавцы» — ересиарх Арий и его «собор». Из уст Христа исходит надпись, обращенная к первому из «кинокефалов» (Арию): «Какое ты мое Божество в тварь сведе». Текст, помещенный на соседнем с миниатюрой 194-м листе, говорит о том, что еретики потеряли человеческий облик: «...быше же видения ихъ сатаниньская, лица змиеобразна, от оустъ ихъ черви исхождаху». Вместе со своим наставником ариане ввергнуты «в лютыя муки, идеже бе дияволъ съ бесы его». Таким образом, «брызги» на изображении обозначают червей, вылетающих из уст еретиков, а звериные головы указывают на «змиеобразие» их лиц. В свою очередь, фигуры с оскаленными зубами и вздыбленными волосами, горящие в огне — дьявол и бесы. Об этом свидетельствует не только текст, но и крыло, за плечами у крайнего демона. Вздыбленные волосы роднят еретиков и нечистых духов.

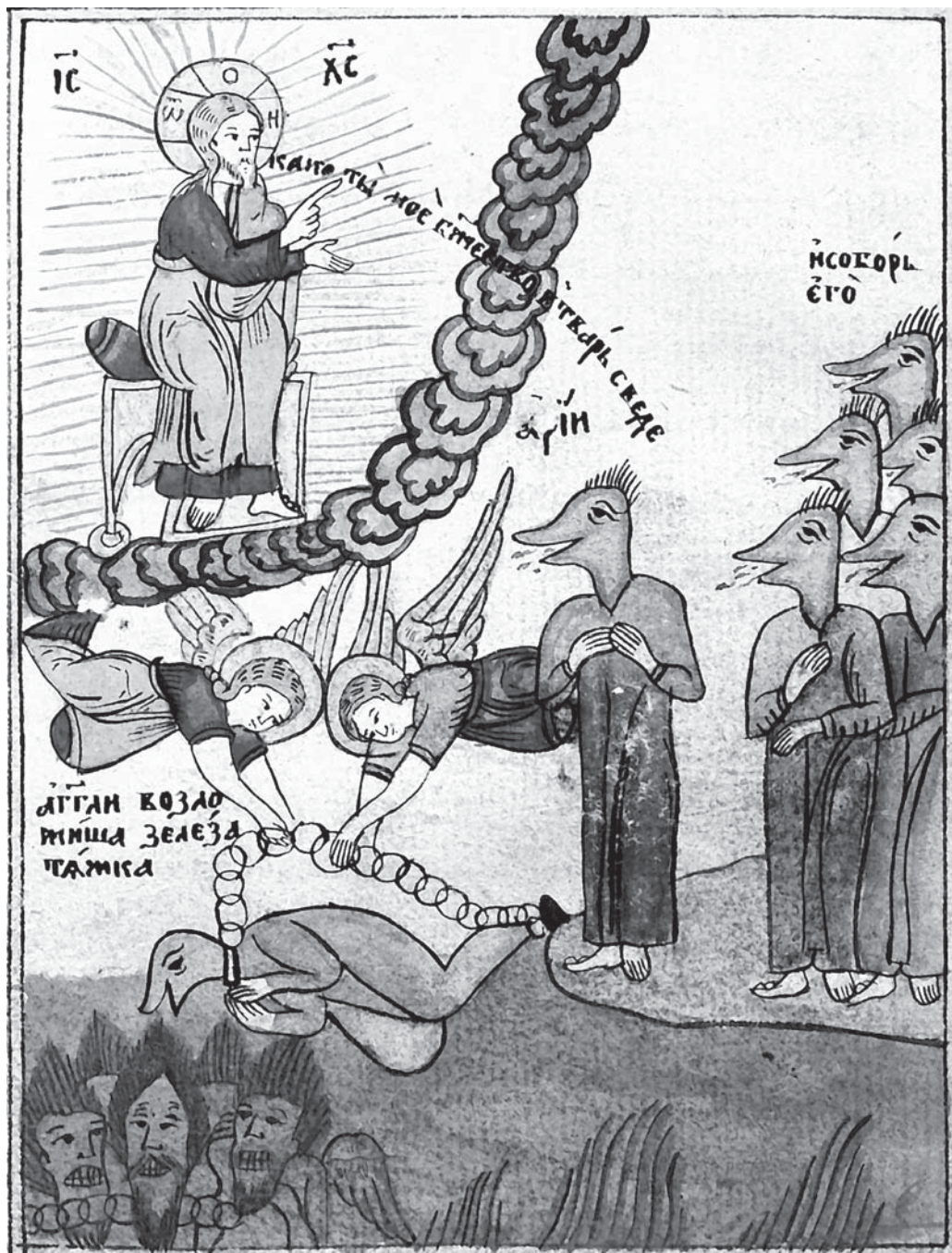
В рукописи десятки миниатюр с такой же композицией. Все они иллюстрирует видение Григория — визионерский рассказ о загробных казнях, которым подвергнутся разные категории грешников после Страшного суда. Миниатюрист развернул «видение» в длинный цикл крупных изображений. «Гневливые и горделивые, завистники и злопомнители» свесили на грудь неестественно длинные языки; «жиды» с такими же огромными языками стоят на волосатых и кривых ногах (текст «видения»: «...языки ихъ вне висяху, яко бешеным псомъ, ноги искривлены имуще, в кожи осли обличены...»); Диоклетиан в образе коронованного гиганта лежит, скованный, в адском пламени (в «видении» говорится, что он ревет как лев и скрежещет зубами), и т.п. Наконец, «отметницы, мучители и беззаконники» не просто падают в огонь — один из них, горя в аду, превращается в безголового блемма — монстра с лицом на груди⁶⁸.

Визуальные решения одних и тех же сцен могли быть самыми разными. В другой рукописи XVIII в. те же «отметницы» стоят на облаке; за их плечами рас-

66 РГБ. Ф. 344. № 182. Л. 124–199 (см. особенно: Л. 127, 128, 134, 139).

67 РГБ. Ф. 98. № 375. Л. 193об.

68 Там же. Л. 209об.



Илл. 58. Арий и его «собор» на Страшном суде:
еретики превращаются в монстров, утративших человеческий облик.
Миниатюра из Жития Василия Нового XVIII в. (РГБ. Ф. 98. № 375. Л. 193об.)

правлены крылья, а на головах — прямоугольные дощечки с надписью «сатана». У стоящей впереди фигуры — борода и свиток, подписанный «отвержение Христа» (эта композиция воспроизводит традиционную модель, когда бородатого сатану или «бесовского князя» окружают безбородые бесы). Фантазмагорическая процессия низвергается напрямиком в бездну⁶⁹. (Илл. 59).

Мы уже убедились, что в XVI–XVII вв. традиционный набор древнерусских маркеров демонического активно обогащался новыми знаками. Теперь становится видно, что в XVII–XVIII вв. эти знаки начинают функционировать в новом визуальном пространстве. Границы, в которые были прежде заключены демонические сюжеты, резко раздвигаются, а это, в свою очередь, создает новый контекст. Здесь стало возможно использовать такие приемы, которые и не «умещались», и не требовались в композициях прошлых столетий.

Однако грешники были не единственными «героями» клейм и миниатюр с адскими сюжетами: среди всего разнообразия мук и пыток особое место занимают многочисленные сцены с участием демонов-палачей. Их образы следует рассмотреть отдельно.

1.5. «Положите его на ложе моем...». Демон, истязующий грешника, — привычный персонаж русской иконографии XVI–XVIII вв. В адских клеймах бесы тащат людей в геенну и хватают длинными крюками, варят в котлах, связывают цепями, жарят на огне⁷⁰. (Илл. 60; См. также: 51). Комментарии в среднике или на полях подчеркивают активную роль демонов в посмертном воздаянии. Так, на новгородской иконе XVI в. из церкви свв. Бориса и Глеба в Плотниках читается надпись: «дьявол гонить грешниковъ во огненоую реку, во адъ»⁷¹. Надпись на иконе конца XVII в. из Александровской слободы обещает гордым и надменным «жестокое биение» от лютых бесов. Наконец, поздние иконописные Подлинники предписывают изображать, как «дьяволы» ведут связанных грешников в огонь, «а иные бьютъ ихъ молотами»⁷².

Многие лицевые рукописи этого времени наполняются крупными миниатюрами с аналогичными сюжетами. Часто фигуры бесов кажутся утрированно уродливыми, даже гротескными, напоминая героев лубка XVIII–XIX вв. Все это визуальное разнообразие, подкрепленное текстами, убеждает в том, что карать грешников

69 ГИМ. Муз. № 322. Л. 485об. Бескрылые «отметницы»: БАН. Вятск. № 919. Л. 271об.

70 Яркие примеры такого рода — икона «Страшный суд» второй половины XVI в. новгородской школы из собрания ГТГ (Инв. № 14458; Оpubл.: Антонова, Мнева 2. № 381; София 2000. № 118) и аналогичная по иконографии икона 1580-х гг. из Сольвычегодска (СГИХМ. Инв. № СМ. Инв. 347-ж; Оpubл.: Рыбаков 1995. № 282/283); икона XVI в. северной школы из собрания Эрмитажа (ГЭ. Инв. N ЭРИ-230; Оpubл.: Синай. Византия. Русь 2000. R-32), XVI в. из собрания Б.И. и В.Н. Ханенко (Киевский музей русского искусства. Инв. № Ж-4; описание см.: Смирнова 1967. С. 72–74, Илл. С. 164), середины XVI в. и второй четверти XVII в. из собрания Ярославского музея (ЯГИАХМЗ. Инв. № И-1399, КП-53403/1254; Инв. № И-13, КП-53403/13; Оpubл.: Иконы Ярославля 1. № 48; Иконы Ярославля 2. № 113).

71 НГОМЗ. Инв. № 2824; Оpubл.: Трифонова, Алексеев 1992. № 146/147.

72 Буслаев 1910а. С. 136 (по рукописям XVIII в.).



Илл. 59.
«Отметницы и беззаконницы»
из видения Григория,
напоминающие ангелов сатаны
(крылья, таблички с надписью
«сатана» вместо нимбов),
низвергаются в преисподнюю.
Фрагмент миниатюры
из Цветника XVIII в.
(ГИМ. Муз. № 322. Л. 485об.)



Илл. 60. Бесы-мучители жарят грешницу в аду.
Миниатюра сборника первой половины XVIII в. (РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 155)

в преисподней будут демоны. Однако сама эта идея порой вызывала сомнения и споры.

В христианской мысли вопрос о роли и статусе бесов, пребывающих в аду, не имел однозначного ответа. С одной стороны, распространенные на Руси памятники восточно-христианской мысли (патерики, жития, богословские творения) развивали евангельскую мысль о том, что демонам уготована вечная мука (Мф. 25:41); утверждалось, что святые изгоняли многих бесов из земного мира в гееннское пламя. С другой — преисподняя, зачастую имеющая сложную топографию, часто описывалась как место, где демоны мучают и истязают узников ада. Об этом говорят раннехристианские апокрифы⁷³ и памятники агиографии⁷⁴. Многие тексты, например апокрифическое «Евангелие Варфоломея», описывают бесов-мучителей с немалой дотошностью. В «Повести о видении Козьмы игумена», входившей в Пролог и Сводный патерик, рассказано о переправе грешных душ через реку⁷⁵, на другой стороне которой ждет «великъ буянь мужь, велми же взоромъ, страшен же лицемъ», исторгающий огонь из уст, дым из ноздрей, «и языкъ ему висяше изо оустъ его лакоть единъ. И десная рука ему весма суха, подобна столъпу, и бяше нага зело и простерта. Его же повинъныя восхищая, и во ону пропасть въметая»⁷⁶. Немаловажную роль в утверждении таких представлений, безусловно, сыграло Житие Василия Нового и восходящие к нему памятники: описания посмертных мытарств и бесов, борющихся за власть над каждой душой, дополняли представление о демонах-мучителях в преисподней.

73 См. примеры в «Видении апостола Павла» (Мильков 1999. С. 549); апокрифических «Вопросах Иоанна Богослова Аврааму о грешных душах» (здесь сказано, что души грешников ангелы отдают «лютым бесам», и те уносят их в негасимый огонь до Страшного суда: Тихонравов 1863 II. С. 196).

74 В Житии Нифонта Констанцкого рассказано, что душу грешного клирика бесы отнесли в бездну, к князьям тьмы. См. миниатюру из лицевого жития XVI в., отразившую этот сюжет: Щепкин 1903. С. 38; Прилож. Л. XL, Мин. 220. Ср., например, с эпизодом из Жития Евфимия Великого: Лёнгрен III. С. 277; и др.

75 Это своеобразная реплика архаического мотива о переправе душ в иной мир через реку (пропасть) по мосту. В «Видении Козьмы» пройти на другой берег могут только праведники. Этот мотив часто встречается в фольклоре и в средневековых визионерских рассказах (в том числе в «Диалогах» Григория Великого), причем в русских источниках он мог сливаться с идеей прохождения посмертных мытарств (как это происходит в Волоколамском патерике: Ольшевская, Травников 1999. С. 98). Об этом мотиве в сочинениях Григория Турского: Гуревич 2007. С. 155–156; в сочинениях европейских и византийских авторов: Живов 2010. С. 96–97; в славянских народных верованиях: Славянские древности 3. С. 305; как о мифологическом мотиве в целом: Мифы народов мира 2. С. 176–177.

76 Пролог 1641. 5 октября. Л. 140об.–145об. См.: Пигин 2006. С. 11.

77 Об ангелах, стерегущих и карающих души грешников в аду, говорится в ряде апокрифических памятников. См., например, «Хождение Богородицы по мукам» (Тихонравов 1863 II. С. 27, 32; Мильков 1999. С. 592); «Видение апостола Павла» (Тихонравов 1863 II. С. 46, 50, 51, 53), и др. Немилостивые ангелы в аду упомянуты в «Слове святого Нила» из Пролога (Пролог 1643б. Л. 827об.).

Концепция Божьего попушения («отсроченного наказания» бесов) позволяла считать, что демоны не только искушают людей, но и карают грешников до Второго Пришествия. Если в раннем Средневековье образ бесов — адских палачей не был распространен (эту роль выполняли грозные ангелы⁷⁷), то впоследствии роль мучителей прочно закрепилась за падшими духами во множестве текстов и изображений⁷⁸. Этот процесс был характерен и для католической Европы, и для Руси. На Западе скованным в аду изображался лишь сатана, одновременно мучимый и мучающий (пожирающий) грешников, в то время как демоны играли роль адских палачей⁷⁹. Точно так же в русской иконографии Страшного суда бесы часто представлялись мучителями грешников, а скованный сатана совмещал образы узника и повелителя преисподней⁸⁰.

В некоторых случаях образы грозных ангелов и бесов-мучителей совмещались. По одному из рассказов Киево-Печерского патерика грешник был предан немилостивому ангелу и многим демонам. Этот фрагмент красочно проиллюстрирован в киевском издании Патерика 1661 г.: стоящий вверху ангел бьет инока копьем в голову, в то время как бесы хватают и терзают его тело⁸¹. В Луцидариусе ответ на упоминавшийся уже вопрос о том, как мучаются грешники, «иже последы котория спасена имуть быти», гласит: «Сихъ мучат бесове, но обаче святы аггели блюдутъ»⁸².

Мысль о том, что демонов ждет вечная мука, звучала в русских источниках регулярно⁸³. Тем интереснее, что эта идея практически не находила отражения в

78 Л. Линк подчеркивает, что последним монументальным изображением Страшного суда, где в роли карателей выступают грозные ангелы, стала мозаика конца XI в. в церкви Санта-Мария Ассунта в Торчелло. С XI в. функция карателей на абсолютном большинстве изображений полностью перешла к демонам: Link 1995. P. 112–114.

79 Махов 2006. С. 195–196, 260–261.

80 См. описание ада в Большом Катехизисе Лаврентия Зизания: сатана, «начальник тьмы», оказывается здесь связанным узником, а нечистые духи — адскими мучителями: «Глаголетъ бо ся о душахъ грешныхъ, иже исполнени суть мрака, и всякаго злосрадия и скверны, *от темныхъ ангель мучимы суть* ... и предають ихъ темничникомъ, *стражемъ духовомъ нечистымъ*, идеже *тме начальникъ блудомъ есть*, в сожжение огню вечному, с подобными его» (Лаврентий Зизаний 1878. Л. 66об.).

81 Патерик 1661. Л. 116об. Ср.: Ольшевская, Травников 1999. С. 17. См. аналогичные примеры в «Поучении св. Варлаама, о житии и о смерти человеческой», входившем в Пролог. По словам автора, грешники восклицают: «поймутъ ны аггели страшнии, и предадять ны бесомъ немилостивымъ» (Пролог 1641. 22 ноября. Л. 384). Изображения ангелов, отправляющих грешные души в ад или геенну, реже встречаются на иконах. См., например, изображение на двери в жертвенник, последней трети XVI в.: ангел заталкивает грешника в пасть ада (ВГИАХМЗ. Инв № 13974; Опубл.: Иконы Вологды 2007. № 112). На иконе «Страшный суд» 1706 г. Кирилла Уланова (школа Оружейной палаты) ангелы гонят грешников в геенну (Антонова 1966. № 87).

82 ГИМ. Муз. № 4247. Л. 44об. Здесь речь идет скорее об ангелах-хранителях, которые не только стерегут, но и охраняют грешников от «произвола» бесов.

83 См. житие архимандрита Троице-Сергиева монастыря Дионисия (написано в середине XVII в. Симоном Азарьиним): «Беда же — се есть, еже в геоне огненной живу мучиму быти во веки со змиями, з бесы» (БЛДР 14. С. 440). Ср.: Лаврентий Зизаний 1878. Л. 69об.–70.

иконографии. Так, в композиции Страшного суда была представлена почти вся «история» падших духов (изгнание с Небес, участие в мытарственных испытаниях, борьба с ангелами за души, истязание грешников в аду) кроме (за редким исключением) вечных страданий в геенне. В лицевых Апокалипсисах дьявол (а также Антихрист и Лжепророк) изображался поверженным в ад и побежденным, в то время как бесы, деятельные персонажи многих сюжетов, крайне редко оказывались в этой пассивной роли⁸⁴. Напротив, образы карающих бесов эволюционировали вместе с текстами, а на определенном этапе оторвались от книжной традиции. Это легко объяснимо, если учитывать дидактический, ориентированный на эмоциональный эффект характер изображений. Они должны были через шокирующие образы преисподней внушить молящимся ненависть ко греху и страх перед его последствиями. Кары грешников были здесь несравнимо важнее, чем мучения самих бесов.

На страницах лицевых рукописей XVII–XVIII вв. можно увидеть подлинное «засилье» карающих демонов⁸⁵. В сборнике первой половины XVIII в. из собрания РГБ среди множества миниатюр с эсхатологическими и «адскими» сюжетами приведена целая серия красочных изображений бесов-палачей. На листе 155 они жарят грешника, на обороте листа 156 — мелют в ступке; далее, вплоть до листа 164, они бьют молотами, перетирают, режут грешников, льют на них огонь и т.п.⁸⁶. (См. илл. 60). В рукописи «Канона на исход души Андрея Критского» XVII в. узников ада окружают бесы с дубинками и огромными «колотушками», со звериными головами и лапами, с высунутыми языками, бесы в шапках...⁸⁷

84 Бесов можно увидеть стоящими в геенне или мучающими там грешников. См. редкое изображение мучимых бесов в двух Апокалипсисах XVII в. Демонов поражает огонь, изливаемый ангелами, а в геенне Небесные духи пронзают их копьями наравне с грешниками (РНБ. ОЛДП. Ф. 85. Л. 11об., 13об.). Бесы вместе с грешниками горят в пасти ада: ГИМ. Муз. № 4173. Л. 50об.

85 См. примеры в лицевых Апокалипсисах (РГБ. Ф. 98. № 1844. (XVI в.). Л. 57об.; РГБ. Ф. 247. № 921 (XVII в.). Л. 86, 144; РНБ. ОЛДП. Ф. 85. Л. 148об.); в лицевых сборниках конца XVII — начала XVIII в. (РГБ. Ф. 37. № 408. Л. 259об.) и XVIII в. (БАН. Калик. № 187. Л. 259об., 260, 261; БАН. 25.7.6. Л. 33); в лицевых Житиях Василия Нового XVIII в. (РГБ. Ф. 344. № 182. Л. 16; БАН. П. I. А. № 60. Л. 42об.) или в Цветнике XVIII в. (БАН. 32.3.15. Л. 128об., 131).

86 РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 153–164об. Весь цикл адских мучений: Л. 145–164.

87 РНБ. ОЛДП. Q. 52. Л. 26–47; особ. Л. 30, 31, 46об., 47. См. бесов-мучителей в Синодике XVII в.: ГИМ. Увар. № 880. Л. 25, 27, 28, 29; в лицевом Апокалипсисе конца XVII — начала XVIII в.: РГБ. Ф. 37. № 408. Л. 259об.; и т.п.

88 РНБ. ОЛДП. Q. 52. Л. 47; ГИМ. Барс. № 977. Л. 136.

89 РГБ. Ф. 344. № 184. Л. 43–70. См.: Державина 1965. С. 223–224.

90 Там же. Л. 57об.–62об.; РНБ. Ф. I. 733. Мин. 200–206, 240–243; ИМЛИ. ОП. Оп. 23. № 2815.

91 РГБ. Ф. 344. № 184. Л. 63об. Ср.: БАН. 21.11.9. Л. 118; БАН. 1.1.40. Л. 102; БАН. 19.2.26. Л. 140; ИРАИ. ОП. Оп. 24. № 13. Л. 265.

92 См.: Махов 2006. С. 40; Махов 2007а. С. 30. Легенда о плавании св. Брендана была известна на Руси. В XVI в. на нее ссылается инок Снетогорского монастыря Корнилий: он упоминает о том, как св. Брендан, во время странствия, увидел на дне океана сверженного сатану в облике гигантского змея (Серебрянский 1908. С. 528).

Такие изображения очень редко сопровождаются текстом, в котором упоминаются демоны-мучители («а инии от бесовъ мучения приемлют»; «демонъ же во огни огнем дыша, зелнейши палить нечистыя») ⁸⁸: чаще всего мы видим здесь описания, никак не связанные с бесами (воздыхания грешной души о своей неправедной жизни и т.п.). Визуальная традиция конструировала собственные дидактические образы.

Найти подписи, которые подробно комментировали бы действия «адских палачей», непросто. И все же они существуют. Чрезвычайно интересна в этом плане повесть «О некоем обиднике и мучителе», входившая в русский перевод «Великого зеркала». В одной из рукописей XVIII в. из собрания РГБ ее предваряют 27 миниатюр, на которых грешников мучают разноцветные демоны с огромными копнами волос. Поначалу надписи просто указывают, за какие грехи положены те или иные казни. Но уже в самой Повести на первый план выдвигается сатана. С этого момента муки начинают зеркально соответствовать совершенным грехам, а дьявол превращается в настоящего властелина и распорядителя преисподней. На пяти миниатюрах текст открывается фразой «Рече сатана...». С точки зрения древнерусских канонов цикл красочных изображений, на которых дьявол самостоятельно заправляет муками, неестественно возвышают фигуру Люцифера. Однако это явно не смущало авторов манускрипта. На листе 65 говорится: «...и рече сатана: положите его на ложе моеъ, понеже в мире любилъ мяхкие постели...». Миниатюра показывает, как бесы кладут человека на огненное ложе. На листе 57об. читаем: «И рече сатана: возлюбил есте в бане мытися, поимите его и поведите въ баню мою, да измыется». На миниатюре демоны охаживают грешника огненными вениками. Наконец, на обороте листа 60 по приказу сатаны грешнику дают испить «чашу гнева Божия» — сосуд горячей серы ⁸⁹. В XVIII—XIX вв. распространились не только миниатюры, но даже настенные листы, подробно иллюстрирующие эту Повесть ⁹⁰. В «Великом зеркале» встречаются еще две похожие истории о том, как сатана отсылает грешника на разные муки (Гл. 190, 224).

На этом оригинальные изображения и комментарии в рукописи не заканчиваются: текст, сопровождающий новую миниатюру, сообщает удивительные подробности из адской «повседневности». Два беса вращают над огнем колесо, к которому прикручен человек. Подпись гласит: «Июда Искаротский къ колесу прикованъ моучится въ преисподнем аде, *аще бы тебя не было проклятого, то бы и стуку во аде не было*» ⁹¹.

Прообраз этих сюжетов следует искать в средневековой европейской традиции. Повесть о муках грешника на ложе, о казнях питьем, огнем, колесом близка ко многим описаниям ада и, прежде всего, к рассказам о посмертных страданиях Иуды Искариота. Похожую картину (муки Иуды на огне, колесе и т.п.) мы найдем, к примеру, в «Плавании св. Брендана» — цикле легенд, восходящих, предположительно, ко второй половине VIII в. ⁹² История о том, как предатель Христа с шумом низвергается в глубины преисподней на огненном колесе, встречается и в видении цистерцианского новicia XII в., которое было воспроизведено в тексте «Великого Зеркала» (XIII в.), составленного доминиканским монахом Винцентом

из Бове⁹³. Русские миниатюристы и граверы XVIII в. стали активно иллюстрировать западные визионерские рассказы.

Описанные примеры — лишь малая часть того, что можно увидеть на позднесредневековом материале. С XVI в. русская иконография бесов-мучителей обогащается все новыми деталями, а в XVII–XVIII вв. расцветает, как никогда прежде. Тем интереснее, что в это время резкой критике подвергаются тексты, упоминающие демонов-палачей.

1.6. *Демоны-мучители, или споры об очевидном.* Образы адских пыток и бесов-мучителей фигурируют на бесчисленном множестве изображений. Те, кто не разделяли представление о «палаческой» функции демонов, по сути, были вынуждены спорить с очевидным. Однако предметом осуждения всякий раз становились не визуальные образы, а те или иные пассажи в рамках переводных трактатов. Сами трактаты рассматривались как зараженные всевозможными ересями, свойственными католикам. Полемизируя с иноземными авторами, русские книжники категорически отрицали, что бесы или другие адские создания могут пытаться кого-либо в преисподней.

Первый случай относится к критическому разбору популярного в Европе сборника Луцидариус, который был переведен с немецкого в XVI в. Автором комментариев выступил Максим Грек. Ученый монах-богослов утверждал, что в Писании ничего не сказано о чудовищах преисподней: огненных драконах или бессмертных червях⁹⁴. Евангельские слова о геенне, «идеже червь их не оумирает» (Мк. 9:48), положенные в основу бесчисленных образов адского червя, по неизвестной причине оказались ни упомянуты, ни истолкованы в другом ракурсе.

В 1627 г., при осуждении в Москве «Евангелия учительного» Кирилла Транквилиона-Ставровецкого цензоры Илья и Иван Наседка кратко затронули его рассказ о гееннских муках и бесах-мучителях. Не упоминая демонов и приведя лишь слова Кирилла о том, что грешники в аду будут гореть в огне и видеть «различныя места мучения», критики заключили: «И все то сопротивно богословцеме пишете, глаголюще, яко ничтоже грешникомо около себе видети,

93 Speculum Historiale, XXIX, 9 (по изданию: Vincent de Beauvais 1624. P. 1188). См. также: Покровский 1887а. С. 91.

94 Максим Грек 3. С. 187.

95 Опарина 1998. С. 374.

96 См.: Опарина 1998. С. 394–396.

97 Кирилл Транквилион-Ставровецкий 1619. Л. 24; Опарина 1998. С. 409. Ср.: Нимка 2009. P. 220.

98 Опарина 1998. С. 406–410.

99 Ольшевская, Травников 1999. С. 97.

100 Ее иконография уникальна: мы не находим ничего подобного среди изображений XVII–XVIII вв. Композиция разворачивается не вертикально, а горизонтально, на ней отсутствует огненная река или змей мытарств и другие традиционные образы и сюжеты (Бочаров, Выголов 1970. С. 17; Подикович 1995. С. 16, 17). Похожие фигуры бесов см. в нижнем регистре иконы «Страшный суд» первой четверти XVIII в. из Частного музея русской иконы (Инв. № ЧМ-182).

ниже червя грызущаго непрестанно»⁹⁵. Таким образом, упомянутый в Евангелии червь — единственный «обитатель» преисподней, но и он, по утверждению строгих цензоров, остается невидимым.

Однако самый интересный случай относится к середине XVII в. (между 1649 и 1666 гг.), когда был составлен новый обличительный текст, посвященный «Евангелию учительному» — «Свиток укоризненный Кириллу Транквиллиону-Ставровецкому»⁹⁶. Автор этого сочинения пространно цитировал «еретический» трактат и решительно осуждал все описания геенны. По словам «Евангелия учительного», в преисподней грешников ждет Вельзевул, «всякой твары страшнейший, брыдкий и лютейший», и Левиафан, «велию рыба» огненного моря, огромный как гора или как тысяча гор. Левиафан изрыгает из пасти грома и огонь, из его ушей идет дым, а из ноздрей вырываются «сапаня», которые раздувают адский огонь (см. близкие описания адского «мужа» из «Повести о видении Козьмы игумена»). Оба монстра, Вельзевул и Левиафан, умножают муки грешников. Прочитывая эти фрагменты, русский книжник саркастично «пожалел» их автора: «плача, бредил Кирил...»⁹⁷. В ироничной полемике автор «Свитка» утверждал, что демоны не могут быть палачами, так как сами являются узниками ада: «Како Кирил сатану во огни царствовати глаголет, а не мучитися ... Лукавии само бо погибши и связани во ад и огню предани на вечное мучение. Како другим умножати будут муки и мучители грешником быти и геенною владети?»; «Божественное же Писание сказует, яко огонь вечный искони уготован диаволу и аггелом его, и связан имать быти сатана со всеми бесы и предан вечному огню первее грешных. Рцы ми, треокаянне Кирилле, сыне диаволов, паче всякой твари страшнейшии отец твои сатана по твоему мудрованию, почто от боящихся Бога побеждаем и попираем аспид злый и василиск? Но и над свиньями не имый власть змий злый, обманом губит, точию покаряющихся ему» и т.п. Осуждения этих фрагментов «Евангелия учительного» занимают, ни много ни мало, девять листов текста⁹⁸.

Во всех трех случаях представление о бесах-мучителях осуждалось как что-то привозное, чуждое и еретическое. Однако такие рассказы во множестве встречались в описаниях других авторов, в том числе и русских (например, в Волоколамском патерике)⁹⁹, а в иконографии действовали бесчисленные демоны-мучители и палачи. Критики западных текстов не обратили на эту традицию никакого внимания.

В свою очередь, создатели некоторых икон проигнорировали (скорее всего, просто не зная об их существовании) все обличительные пассажи ученых книжников. Как будто вступая в спор с автором «Свитка укоризненного», некоторые иконописцы не обошли вниманием те самые описания, которые были раскритикованы московскими богословами. Это можно увидеть на иконе Страшного суда конца XVII — начала XVIII в. из музея-заповедника «Александровская слобода»¹⁰⁰. На ней видны десятки звероподобных бесов и монстров разных цветов и размеров, которые своей фантастичностью напоминают образы Иеронима Босха. (См. илл. 6б). Демон с коровьей головой и демон с головой в виде зубастого черепа хлещут грешников вениками из множества прутьев. Ниже грешников пожирает монстр,

похожий на слона с огромными клыками и когтями. Бес с бараньей головой стреляет огнем из пищали. Чудовище, у которого шерстистое тело переходит в змеиный хвост, сметает грешников огненной метлой; демон с крыльями летучей мыши поддевает их на вилы; змееобразные птицы впиваются им в головы и т.п. Справа с поднятыми руками изображен огромный торжествующий монстр-сатана, из живота которого, как из сумки кенгуру, по плечи торчит оскаленная фигура с хохлом и бородой. Многие изображения сопровождаются текстом. Так, среди прочих грешников представлен человек, которого хватают за руки три монстра, а снизу пытается заглотить зубастый «слон» с бараньими рогами. Надпись гласит: «Гордымь надменным и возносящимся от тех лютых зверообразных бесов свирепое влечение и жестокое биение». Как видим, уже здесь идея о бесах-мучителях выражена прямо и четко. Однако самая примечательная надпись идет по правому полю иконы. Этот текст аналогичен рассказу Кирилла Транквилиона: «Сеи лютыи левъ преклятыи змии несытыи кить душепагубныи Сатана гордыи Велиарь от оустъ его исходитъ пламень огня. От шейей его исходит дым смрадный яко от печи великия и мраком покрываетъ всю страну огненную. Из ноздреи его исходятъ ветры, которые раздувають огонь геенски и мучение грешныхъ, которые без покаяния оумирают. И по смерти тамо диаволы отведаютъ ихъ и при такомъ страхованию муки терпети будутъ вечно на души и теле, противу всякаго греха и мучение будетъ».

Александровская икона была написана для царевны-инокини Марфы, сестры Петра I, и хранилась в монастырской обители. Помещенный на ней текст вряд ли подлежал безусловному церковному осуждению. Напротив, критикуя представление о бесах — палачах ада, московские богословы середины столетия высказывали не популярную, но скорее маргинальную для своего времени позицию. В XVII в. мысль о том, что демоны будут мучить грешников в аду, казалась очевидной как множеству художников, так и зрителям из самых разных социальных слоев.

2. «ЭСХАТОЛОГИЧЕСКОЕ ЧТЕНИЕ» ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

2.1. *Иуда в аду*. На одной из страниц старообрядческого Цветника 1780-х гг. с Северной Двины мы видим странный «портрет» дрожащего словно от холода человека с огромным коричнево-землистым лицом и приоткрытым ртом, с клоками торчащих волос и красными глазами. Он изображен анфас на черном фоне, смотрит прямо на зрителя и занимает почти все пространство миниатюры. Это «Июда Предатель». (Цв. илл. XIV). На следующем листе он появляется вновь — теперь на коленях у огромного звероподобного сатаны с такими же клокастыми волосами, зеленым телом, красными руками и поднятыми крыльями. Он также показан анфас, занимает большую часть миниатюры, а справа и слева от него толпятся его подданные-демоны: их фигуры повернуты в противоположные стороны, к левому или правому бордюру, но, извернувшись назад, они, как будто убегая, смотрят на Иуду¹⁰¹. (Илл. 61).

101 БАН. Плюшк. № 112. Л. 447об., 448об. Описание рукописи: Бубнов, Братчикова, Подковырова 2010. № 74.



Илл. 61. «Портрет» сатаны с Иудой на коленях.
Миниатюра из Цветника 1780-х гг. (БАН. Плюшк. № 112. Л. 448об.)

Изображение Иуды на коленях сатаны хорошо известно по иконографии Страшного суда. Однако на иконах, фресках или миниатюрах, представляющих финальный аккорд истории человечества, дьявольское «Отечество» — всего лишь один из элементов многофигурной и многоуровневой композиции, который обычно располагается в ее нижнем левом углу. Обе старообрядческие миниатюры явно порывают со средневековыми конвенциями изображения демонических сил и заставляют задуматься о том, что может значить этот «симптом».

В древнерусской иконографии падшие ангелы всегда показаны во взаимодействии с иными персонажами: они либо искушают людей, верховодят грешниками при жизни и карают их в преисподней, либо низвергаются, попираются Христом, ангелами и святыми. Если формулировать кратко, то дьявол требуется на иконе только для того, чтобы быть поверженным или своим присутствием показать, какова истинная природа искушения и что ждет грешников после смерти. Икону, где в одном из клейм (не говоря уже о среднике) на человека смотрел бы «портрет» сатаны, представить попросту невозможно. Это связано с самой функцией иконного образа. Он не только рассказывает библейскую или житийную историю и переводит на визуальный язык истины веры, но и устанавливает зрительный контакт между молящимися и изображенными на иконе. Никакого зрительного контакта с бесами возникать при этом не должно (ср. описанную выше практику выкалывания глаз и выскабливания лиц у демонических и демонизированных фигур)¹⁰².

102 Значимое исключение здесь — изображения Страшного суда, на которых дьявол, сидящий на адском звере, обычно представляется анфас и смотрит прямо на зрителя/молящегося. Как говорилось, эта иконография показывает сатану одновременно узником преисподней и ее повелителем, причем второй мотив обычно передается рельефней. С одной стороны, икона посвящена окончательному поражению сатаны, который в конце времен вместе со всеми грешниками будет низвергнут в геенну огненную. Часто, хотя и далеко не всегда, его ноги и/или плечи бывают скованы как у пленника. С другой стороны — все основные элементы композиции: расположение фигуры в центре огненного озера, фронтальный разворот (окружающие демоны и грешники обычно даны в профиль), свита из бесов и нечестивцев — подчеркивают его «монарший» статус. Зооморфный престол, взгляд, устремленный на зрителя, акцентируют его силу, в то время как общая структура и богословская основа композиции предполагают его бессилие. Это одновременно и триумф дьявола, и его окончательное поражение (см., например, икону Страшного суда XVI в. из коллекции Эрмитажа: ГЭ. Инв. № ЭРИ-230; Оpubл.: Синай, Византия, Русь 2000. С. 280). При этом изображения сатаны на звере не всегда несут в себе этот триумфальный оттенок. Так, на иконе «Воскресение — Сошествие во ад, со сценами земной жизни Христа и праздниками» Дионисия Гринкова 1567/1568 гг. сатана сидит на красном чудовище, прижимая к себе профильную фигурку Иуды. Его руки скованы. Однако в отличие от иконографии Страшного суда, композиция Сошествия во ад целиком посвящена спасению людей от власти ада и попранию сатаны. Он изображен не анфас, а в три четверти, склонившимся вперед и с опасением смотрящим вверх, на фигуры освобожденных праведников. Размер фигуры, ее центральное положение, длинная туника и борода отличают дьявола от остальных бесов. Однако его поза лишена властности и подчеркивает лишь страх (ВГИАХМЗ. Инв. № 10130; Оpubл.: Иконы Вологды 2007. Илл. С. 591). См. также средник вологодской иконы «Воскресение Христово, с клеймами земной жизни Христа» конца XVI в., повторяющей иконографию иконы Гринкова (ВГИАХМЗ.

Это объясняет, почему в средневековой Руси мы почти не встречаем изолированных изображений дьявола. Книжная миниатюра не была связана столь строгими иконографическими рамками, как иконопись, но и там многочисленные демонологические сюжеты до XVII в. почти не допускают изображения сатаны или бесов вне повествовательного контекста¹⁰³. Подобный формат изображения — манифестация святости либо авторитета и власти¹⁰⁴. Падшим духам ни того, ни другого не подобало.

Вспомним тезис В.П. Даркевича о том, что «романская демонология была чужда византийскому и древнерусскому искусству XI—XIII вв. <...> На Руси, как и в Византии, церковная теория дьявола не стала столь популярной в народе, как на католическом Западе»¹⁰⁵. В целом, если говорить о домонгольской Руси, Даркевич явно прав. Однако наше представление о роли демонического в древнерусской визуальной культуре может быть искажено тем, что демонические образы просто не всегда легко опознать. Мы ищем на амулетах, украшениях, предметах быта или фасадах зданий изображения бесов, знакомых нам по церковной иконографии, — и почти не находим их. В то же время на различных артефактах, обнаруженных археологами, в орнаментах рукописей или на фасадах владими́ро-суздальских храмов сохранилось множество антропоморфных и зооморфных фигур, чья идентичность и функции нам неизвестны. Некоторые из них могли соотноситься с различными демоническими существами или олицетворять силы зла¹⁰⁶.

Инв. № 5922; Оpubл.: Рыбаков 1995. Илл. 68, 70). Еще один пример почти фронтального изображения сатаны — икона Никифора Савина «Чудо св. Федора Тирона о змие» первой четверти XVII в. из собрания ГРМ (ДРЖ-2146; Оpubл.: Брюсова 1984. Цв. илл. 6; Смирнова 2008. Илл. 112; Образы 2008. № 190. С. 217). На ней сатана в облике звероподобного монстра с перепончатыми крыльями восседает почти по центру композиции, в то время как Федор Тирон бьется с многоголовым змеем. Торс сатаны показан строго анфас, однако его голова слегка повернута влево, и он не смотрит на зрителя. О диалектике величия и попрания сатаны в западной средневековой иконографии см.: Vaschet 1996.

¹⁰³ Если воспользоваться терминологией Ж. Баше (Баше 2005), которая вполне применима к древнерусскому материалу, изображения сатаны, демонов или пасти ада — это *мотивы*. Они почти никогда не существуют самостоятельно, а функционируют как элементы внутри составных иконографических *тем*, таких как «Сошествие во ад», «Страшный суд» или «Апокалипсис». В системе *образ — сюжет — композиция*, которую мы используем как более привычную, можно сказать, что до XVI в. демонические образы очень редко обособляются в отдельный сюжет, занимающий все пространство миниатюры (дьявол и бесы в преисподней; мытарственная «станция» и т.п.), и почти никогда не существуют отдельно. И образы, и сюжеты такого рода всегда являются составной частью более сложных композиций.

¹⁰⁴ См. череду миниатюр с изображением вокняжения Александра Невского, Дмитрия Донского, Ивана III и др. в Лицевом летописном своде XVI в.: посреди сцены на престоле строго фронтально сидит князь. Слева и справа от него стоят развернутые в три четверти, обращенные к нему фигуры бояр и воинов (Подобедова 1965. Рис. 114–116).

¹⁰⁵ Даркевич 2010. С. 148–149.

¹⁰⁶ См., например, многочисленные костяные бляхи XIII–XIV вв. с фигурами драконов, найденные в Новгороде (Колчин, Янин, Ямщиков 1985. Илл. 155–157, 159–160).

2.2. *Демонология или бестиарий?* Очевидно, что в визуальной культуре западного Средневековья присутствие дьявола было намного заметней, чем на Руси. Сам спектр ролей, которые в романском и готическом искусстве играют демоны, был шире, чем в странах восточно-христианской традиции. Изображения демонов появляются на большем числе носителей: от резьбы, покрывающей мебель¹⁰⁷, до монументальной живописи и скульптуры во внутреннем и внешнем пространстве храмов¹⁰⁸. Демоны, порой серьезно-назидательные, порой комические, выходят на сцену в средневековых мистериях, посвященных Страстям Господним и Страшному суду¹⁰⁹.

Эта «публичность» не в последнюю очередь связана с тем, что, в отличие от Византии и Руси, на Западе с XI в. происходит возрождение техники высокого рельефа, а затем и трехмерной скульптуры. Храмы и различные строения монастырей (прежде всего, клуатры) покрываются фигурами сверхъестественных персонажей, людей и животных. Личины демонов смотрят на человека не только с мозаик и фресок, страниц иллюминированных рукописей, поверхности амулетов и предметов домашнего обихода, но и с капителей и порталов церквей¹¹⁰. При этом часто мы сталкиваемся не с нарративными сценами, а с изолированным изображением демонов или демонических сил анфас или в профиле¹¹¹.

107 См. деталь владычного сиденья в виде разверстой пасти (ад) с заключенными в ней грешниками (Зальцбург, 1242 г.) (Даркевич 2010. С. 129. Илл. С. 130) или найденное на древнерусском городище Шведская Гора костяное навершие от аналогичного сиденья западной работы (XII в.) в форме головы льва, из пасти которой торчит человек (Даркевич 2010. С. 125–129. Илл. С. 126–127). Другой пример использования демонических образов — металлический «значок» 1375–1450 гг., найденный в провинции Зеландия, на котором изображен бюст рогатого существа с высунутым языком. С обеих сторон от него стоят человеческие фигуры, протягивающие к нему руки, словно в молитве (Частная коллекция семьи Ван Бенинген. Инв. № 3248; Репрод.: Ostkamp 2009. Fig. 16). Эта иконография явно пародирует значки пилигримов, где такие же «молящиеся» фигуры обращаются в сторону реликвария святого в форме бюста (Ostkamp 2009. Fig. 17).

108 См., например, резную опору в форме демонического гибрида на деревянном кресле конца XV в. в хоре церкви Сен-Жермен из Бове (Bartholeyns, Dittmar, Jolivet 2008. Fig. 34).

109 Lebègue 1953; Dubruck 1979; Baschet 1993a. P. 451–465; Cox 2004; Dupras 2006. Для постановок мистерий из металла и тканей изготавливали пасть ада, которая (с помощью подожженного спирта) могла извергать пламя и издавала характерный «бесовский» запах (для этого жгли серу).

110 Прежде всего, со скульптурных композиций Страшного суда, которые обычно помещались на западные фасады храмов, как, например, на знаменитом тимпане церкви Сен-Фуа в Конке начала XII в., где посреди «сектора» преисподней фронтально восседает сатана (Aubert 1961. III. P. 286; Wirth 2008. III. 90).

111 Само собой, для понимания социальных функций и возможного отклика зрителей на разнообразные изображения дьявола нельзя ограничиться их количественным подсчетом или анализом иконографии. К примеру, рост числа изображений сатаны с бесами сам по себе еще не свидетельствует о том, что их стали больше бояться или что падшие духи заняли более важное место в картине мира верующих. Экспансия сюжетов, где святые попирают демонов, в первую очередь говорит об экспансии культа святых и стремлении подчеркнуть их могущество и особую роль защитников от нечистой силы. Необходимо каждый раз учитывать логику того пространства, в которое «заключено» изображение демона, или функции того предмета, на котором оно появляется. Причудливые демонические существа

Существует множество примеров, когда европейские художники-иллюминаторы, а иногда и просто читатели оставляли на полях рукописей «портреты» демонов или дьявола. Порой они отсылали к тексту, а в иллюминированных рукописях — обыгрывали тему основного изображения в среднике. Другие маргинальные рисунки могли быть никак не связаны ни с текстом, ни с центральной композицией. Однако для нас сейчас важны не сюжетные, часто гротескные, сценки, где демоны обводят людей вокруг пальца, борются с ними или сражаются с разнообразными монстрами (*grylles*)¹¹², а именно изображения сатаны, представленного вне какого-либо действия или взаимодействия с другими персонажами. Фронтальные или профильные фигуры в полный рост чередуются здесь с головами и масками, тоже повернутыми анфас или в профиль, как на многих фасадах романских храмов¹¹³.

Помимо бесов, нарисованных на полях или вплетающихся в линии инициалов, в средневековых западных рукописях можно встретить и настоящие «портреты» дьявола, занимающие всю поверхность страницы. Один из примеров — крылатый, звероподобный сатана, изображенный посреди пустого листа, открывающего цикл иллюстраций каролингского Апокалипсиса из Камбре первой половины X в.¹¹⁴. Но самый известный из таких «портретов» — фронтальное изображение

и монстры, которых любили вырезать на откидных сиденьях церковных хоров, чаще всего были видны только тогда, когда кресла были пусты. Когда же начиналась служба, каноники занимали свои места и физически попирали всю нечисть, изображенную под ними. Без учета этой детали, функции подобных изображений вряд ли будут понятны. См. об этом: Baschet 2006. P. 320.

112 См. человека, атакующего дьявола, и дьявола, атакующего похожее на гусеницу существо с человеческой головой, на нижних полях «Комментария к посланиям Павла» Гильома Порретанского XIII в.: Angers. VM. Ms. 300. Fol. 72v, 80v. О взаимоотношении средника и полей, а также о мире существ, населяющих поля готических рукописей, см.: Camille 1997; Kendrick 2006.

113 См. звероподобного дьявола в полный рост между столбцами в «Трехчастной хронографии» Анастасия Библиотекаря 1154–1186 гг. (Avranches. VM. Ms. 160. Fol. 105), или профиль сатаны с большими рогами, словно вырастающий из текста на левое поле, в рукописи трудов Киприана XV в. (Avignon. VM. Ms. 244. Fol. 44v). Во многих романских рукописях изображения демонов вплетаются в орнамент инициала, как зеленоватый бес, сидящий, расставив ноги, на горизонтальной перекладине буквы А в Лекционарии середины XII в. из аббатства Корби (Amiens. VM. Ms. 142. Fol. 44), или демон с крюком, словно приросший снизу к вертикальной мачте буквы Р в Библии XIII в. из Шампани (Dijon. VM. Ms. 10. Fol. 68). В инициале N из Библии XI в. дракон кусает за ногу и хватает крылом беса со свиной головой (Rouen. VM. Ms. 8. Fol. 135). Инициалы Евангелия из Кентерберри третьей четверти XII в. кишат пожирающими друг друга зверьми и монстрами, которые сливаются в единое воинство с бесами. Если в одном инициале крылатый дракон пытается проглотить вооруженного мечом воина, то на другом листе мы видим того же дракона, насаженного на копье архангела Михаила, и понимаем, что это был дьявол (London. BL. Ms. Royal 1 B XI. Fol. 2v, 6, 6v). В Пассионале из Кентерберри первой четверти XII в. внутри инициала Р фронтально изображен Дионисий Ареопагит. Под его ногами — голова дракона, вырастающая из орнамента. Посох Дионисия стоит прямо на его морде. По фигурной мачте буквы лезет голая фигура с козлиными рогами, напоминающая демона. Она словно пытается схватить посох. Вертикаль посоха соединяет дракона внизу и рогатого беса, расположенного сверху (London. BL. Ms. Arundel 91. Fol. 86). О вплетении дьявола в орнамент см.: Махов 2011. С. 212–214.

114 Cambrai. VM. Ms. 386. Fol. 1v.

дьявола на весь лист в т.н. *Codex Gigas* — самой большой из сохранившихся средневековых рукописей, которая была создана в начале XIII в. в бенедиктинском монастыре чешского города Подлажице, а сейчас хранится в Шведской национальной библиотеке в Стокгольме¹¹⁵.

Древнерусские художники-миниатюристы не обращались с дьяволом так вольно и старались лишней раз его не изображать. Фигурки чертей, не вовлеченные в сюжетное действие, очень редко появляются и на полях древнерусских рукописей. Один из таких примеров — два крошечных черных беса с крюками на полях Киевской псалтири 1397 г. Они связаны со строками «изми душу мою от нечестивых» (Пс. 16:9). На другом листе от слов «Да постыдятся нечестивии и снidouть въ адъ»

115 Stockholm. KB. Ms. A 148. Fol. 290. Репрод.: Toman 2007. III. P. 437; Махов 2011. Илл. С. 192.

116 Вздорнов 1978. Л. 19, 39об. См. также: Розов 1966. С. 71.

117 Эпоха расцвета тератологического орнамента приходится на XIII–XIV вв., однако отдельные примеры звериного стиля известны и раньше, скажем, в Юрьевском Евангелии XII в. Уже в инициалы знаменитого Остромирова Евангелия 1056–1057 гг., выполненные в стиле лепесткового или эмальерного орнамента, вплетаются агрессивные личины зверей, птиц, чудовищ, похожих на драконов: РНБ. Ф.п.1.5. Л. 20, 29об., 51.

118 См. похожий колпак с вертикальными полосами у звероподобного существа с птичьими ногами в инициале английского Пассионала первой половины XII в. (London. BL. Ms. Harley 624. Fol. 121).

119 См. примеры: Некрасов 1913. Табл. I. Рис. 6–8, 15–17, Табл. III. Рис. 6–8, 12–14, Табл. IV. Рис. 13, Табл. V. Рис. 10–13, 15–17, Табл. VI. Рис. 5–6, 12, 14, 15, Табл. VIII. Рис. 1, Табл. IX. Рис. 7–9; Vorn 1933. Taff. IV. Abb. 1, Taff. V. Abb. 10; Николаева, Чернецов 1991. Табл. XXII. 5–8.

120 Интересно, что необъяснимая и причудливая игра монструозных форм вызвала у известного историка XIX в. Ф.И. Буслаева исследовательский дискомфорт и едва ли не моральное осуждение. Он сетует на то, что фантазия иллюминаторов доходила до такой «распущенности», что в переплетении образов уже невозможно понять, из какого мифа, сказания и легенды они происходят (Буслаев 1917. С. 154–155).

121 О морфологии и возможном значении тератологического орнамента см.: Буслаев 1917. С. 15–36, 153–156; Некрасов 1913; Гушин 1928; Vorn 1932, 1933; Щепкина 1974; Ильина 1978; Голейзовский 1983; Смирнова 2000. С. 311–312.

122 См. похожую личину, вырастающую из орнамента, в английской рукописи середины XV в.: London. BL. Ms. Royal 5 F II. Fol. 32. На других заставках мы видим уже не одну голову, а всю фигуру, явно принадлежащую дьяволу (Fol. 1, 66v).

123 Николаева, Чернецов 1991. С. 44.

124 Волосы, вплетающиеся в орнамент, или жгуты орнамента в роли волос не слишком похожи на змеиную прическу *Истеры (Дны)*. Плетенка опутывает не только голову, но и все тело многих фигурок. Николаева и Чернецов вспоминают здесь заговорную формулу, гласящую, что «власы и ногти» Дны были связаны тремя ангелами. Однако жгуты «связывают» почти все антропоморфные и зооморфные фигуры, населяющие тератологический орнамент, а их всех вряд ли можно считать демонами. Об Истере см. главу II, раздел 3.2.

125 Николаева, Чернецов 1991. С. 44–45, Табл. XXI, 3.

126 См. дракона, вплетенного в растительность инициала, в Арнштейнской Библии (ок. 1172 г.): London. BL. Ms. Harley 2798. Fol. 40.

(Пс. 30:18) киноварная нитка ведет к двум таким же фигуркам демонов, которые, растеряв свои посохи, летят в тартарары, видимо подменяя тут нечестивцев¹¹⁶.

Однако здесь мы сразу же понимаем, что перед нами демоны. Гораздо сложнее сказать, с кем мы имеем дело в заставках и буквицах т.н. тератологического (или звериного) стиля¹¹⁷. На страницы русских рукописей XIII–XIV вв. вторгается толпа причудливых, порой агрессивных гибридов, которые переплетаются с орнаментом и перетекают друг в друга. Растительные элементы сливаются с животными, звери превращаются в птиц, а люди — в зверей. Птицы и звери впиываются зубами друг в друга (часто — в собственные хвосты), а в переплетение орнаментальных жгутов и тел встраиваются угрожающие бородатые головы-маски и полуфигуры. Многие тератологические человечки одеты в высокие загнутые колпаки или странные зубчатые венцы¹¹⁸. У некоторых из них человеческие тела, у других — птичьи. Иногда жгуты плетенки заканчиваются бородатыми человеческими головами, лысыми или в причудливых шапках¹¹⁹.

Происхождение и значение этих образов до сих пор неясно и продолжает вызывать споры¹²⁰. Кто-то ищет их истоки в славянском язычестве, кто-то — в скандинавском и романском искусстве; одни приписывают философский смысл чуть ли не каждой детали орнамента, другие действуют осторожней и не путают орнамент с шифром¹²¹. Мы обратим внимание лишь на одну деталь. Бородатые человечки в остроконечных шапках или зубчатых венцах своим головным убором или прической напоминают хохлатых бесов или воинов-грешников в характерных шлемах с зазубринами, которые хорошо известны по книжной миниатюре и иконописи XIV–XV вв. Кроме того, похожие бородатые головы с высоким хохлом часто встречаются в орнаменте западных рукописей, где они обычно ассоциируются с демонами¹²².

Т.В. Николаева и А.В. Чернецов связывают личины, вплетенные в орнамент (так что плетенка как бы служит их волосами), с иконографией демонической «истеры» с амулетов-змеевиков¹²³. Эта аналогия не слишком убеждает¹²⁴. Гораздо ближе к личинам тератологических человечков бородатая морда с хохлом, вырезанная на посохе конца XV в., возможно входившем в состав великокняжеских регалий Ивана III¹²⁵. Она вписана в круглый «медальон», состоящий из множества звериных и птичьих голов, окружающих человеческий лик в «тюбане» (так что «медальон» по своей структуре напоминает змеевидную композицию). Эта морда могла играть здесь роль апотропея — в качестве оберега от злых сил часто использовали агрессивные образы мифологических чудовищ. Приведенных нами визуальных параллелей недостаточно, чтобы с уверенностью идентифицировать диковинных персонажей из книжного орнамента как бесов, но вероятно, что многие из звереподобных гибридов и человечков в остроконечных шапках были связаны с миром зла.

В иллюминированных инициалах и заставках западных романских рукописей жгуты орнамента перетекают в побеги растений, растения оборачиваются животными, а звери легко превращаются в монстров¹²⁶. Рассматривая того или иного гибрида, тоже трудно (если вообще возможно) сказать, с кем мы имеем дело: просто с чудовищем (тогда что оно означает?) или с одной из масок дьявола. Однако в романских манускриптах, наряду с многочисленными гибридами, действуют и

христианские бесы, легко опознаваемые по своему обличью. Хищники, змеи, драконы не только пожирают друг друга, но и сражаются со святыми. Это противостояние сразу же задает вектор интерпретации изображенного и переводит фантастический bestiary в пространство демонологии. В русских рукописях XIV в., где торжествует звериный стиль, загадочная флора и фауна, населяющая орнамент, тоже сочетается с христианскими символами. Однако древнерусская тератология не вплетает в орнамент фигуры христианских демонов. Даже если некоторые из полиморфных гибридов могли ассоциироваться с миром зла, они, в отличие от своих дальних «родственников» из западных манускриптов, не противопоставляются христианским сакральным фигурам и не сражаются с ними. Эти образы возникают и развиваются в стороне от ортодоксальной христианской демонологии.

Похожая картина наблюдается и в каменной резьбе. В убранстве средневековых западных храмов демоническое часто предстает в хищном зверином обличье.

127 Речь идет о романской скульптуре как системе. В отдельных памятниках мы встречаем множество зооморфных чудовищ, звериных и человеческих масок, которые с трудом поддаются интерпретации и часто соотносятся с демонами лишь предположительно. Проблемы интерпретации романской скульптуры в этом плане аналогичны тем, что возникают при анализе скульптурных программ владими́ро-суздальских храмов XII–XIII вв. Одна из дискуссионных тем — взаимодействие христианских и дохристианских мотивов. Многие образы романской скульптуры вообще не отмечены влиянием христианских сюжетов и либо ориентируются на переосмысленные античные образцы, либо обыгрывают еще глубже переосмысленные архаические темы.

128 Об интерпретации этих образов см.: Dale 2006; Wirth 2008. P. 140–172.

129 См. известную капитель из церкви Сен-Пьер в Шовиньи (XII в.), на которой огромный звероподобный демон или монстр пожирает грешника (Гуревич 1989. Илл. 61; Wirth 2008. III. 36), а также множество других капителей этого храма. Ср.: Aubert 1961. III. P. 158; Гуревич 1989. Илл. 40, 41; Dale 2001. Fig. 20, 22; Wirth 2008. III. 37. Один из самых частых сюжетов — истязание двумя бесами немилостивого богача (Aubert 1961. III. P. 19, 278, 287; Wirth 2008. III. 112, 113).

130 См. примеры: Aubert 1961. III. P. 114, 135, 167, 168, 401 и т.д.

131 О культовых функциях скульптурных изображений см.: Recht 1999. P. 251–290.

132 О внутренней иерархии пространства средневекового храма и пространственной логике иконографических программ см. главу «Культовое пространство и его декор»: Baschet 2008. P. 67–101.

133 Однако скульптурное убранство храмов, вопреки надеждам исследователей, не всегда выстраивается в последовательную программу, и образы демонических сил порой обнаруживаются в тех местах, где их теоретически не должно быть.

134 См.: Вагнер 1964. С. 105–128; Вагнер 1969; Гладкая 2009.

135 Вагнер 1964. С. 109, 111–113, 116–119, 123–124, 127; Вагнер 1969. С. 70, 100, 102, 144, 278. Ср.: Даркевич 2010. 148–152. Многие изображения кентавров, которых периодически представляли с крыльями, перекликаются с известным сказанием о Соломоне и Китоврасе (Тихонравов 1863 I. С. 254–258). Китоврас, чей образ восходит к иудейскому Асмодею, — это демон, помогавший царю Соломону построить иерусалимский храм. Однако каменные кентавры, если всех их считать Китоврасами (что не очевидно), а Китовраса — демоном, в любом случае ассоциируются лишь с конкретным мифологическим сказанием. Их демоническая природа визуально не акцентируется и не обращена «вовне», как в случае оскаленных фронтальных пастей романских демонов (Вагнер 1964. С. 114–116, 119; Вагнер 1969. С. 55, 266–267, Илл. 29).

И все же зооморфные твари либо действуют там в явном христианском контексте (противостоят святым, пожирают грешников и т.д.), либо этот контекст реконструируется по аналогии с другими изображениями, где монстры однозначно соотносятся с христианскими демонами¹²⁷.

Романские храмы и монастырские клуатры изобилуют фигурами, полуфигурами и пастями бесов или различных чудовищ, олицетворяющих силу порока и земных искушений. На капителях или тимпанах бесы сражаются со святыми, искушают людей, истязают их в преисподней. Фронтальные изображения разнообразных монстров, чье точное значение определить подчас невозможно¹²⁸, пожирают грешников или угрожающе скалятся множеством пастей¹²⁹. На капителях, фасадах, углах храмов помещаются странные, часто агрессивные, личины или головы¹³⁰. В отличие от трехмерных статуй святых или распятий, скульптура капителей и тимпанов не предназначалась для поклонения, а преследовала, прежде всего, дидактические и охранительные (апотропеические) функции¹³¹. Кроме того, каждая капитель и любое скульптурное или плоскостное изображение в храме или монастырском пространстве не существует изолированно. Они создаются для конкретного пространства изображений (*lieu d'images* по выражению Ж. Баше¹³²) и встраиваются в иконографическую программу храма. Поэтому фигуры демонов в нефе или клуатре часто исчезают по мере продвижения к хору и алтарю и частично «нейтрализуются» самим пространственным контекстом¹³³. Они не вездесущи, однако образы зла, то угрожающего, то повергнутого, занимают в романской (в меньшей степени — готической) архитектуре свое устойчивое, функционально закрепленное место.

Несмотря на очевидное влияние романской скульптуры и романского бестиария, во Владимиро-Суздальской Руси XII—XIII вв. мы не встретим ничего подобного. Стены Успенского (1158–1160 гг.) и Дмитровского (1194–1197 гг.) соборов во Владимире, церкви Покрова на Нерли (1165 г.) или Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230–1234 гг.) покрыты фигурами фантастических зверей. Фронтальные львиные маски, оскаленные и умиротворенные, два льва с общей головой или лев с расщепленными по горизонтали двумя половинами тела (*split representation*), кентавры, крылатые люди с хвостами змей, барсы, грифоны, драконы, грифы со змеиными хвостами, фантастические птицы, звери, сражающиеся друг с другом, люди, борющиеся с хищниками и чудовищами... Каменный бестиарий владими́ро-суздальской архитектуры XII—XIII вв. разнообразен и не прост для интерпретации¹³⁴. Комбинаторная игра форм и сюжеты противоборства людей с животными, по аналогии с романской скульптурой, часто заставляют искать среди этих образов изображения сил зла. Однако большинство из них либо вообще с трудом поддается интерпретации, либо спектр их вероятных значений настолько широк, что, в зависимости от контекста, может меняться от положительного до отрицательного. Другие гибридные персонажи, например грифоны, насколько мы знаем, не ассоциировались в Древней Руси со злым началом.

Г.К. Вагнер, изучавший скульптуру владими́ро-суздальских храмов, отрицает демонический характер большинства таких изображений¹³⁵. Он находит их про-

образы и параллели в античных, византийских, западных или древнерусских источниках, реконструирует их возможные функции, ориентируясь на их обличье и местоположение. Так, большинство львиных фигур, по его мнению, выполняло апотропеические функции или служило эмблемами власти¹³⁶. Лишь оскаленные львы, как на апсидных консолях Дмитровского собора, возможно, символизировали демонов¹³⁷. С демонологией, «скорее всего связаны» парные львы на impostaх капителей Успенского собора. Вагнер аргументирует это тем, «что они как бы прижаты сводами. Иначе говоря, здесь силы неба господствуют над земными греховными силами»¹³⁸. Силы зла могут скрываться за изображениями львов, за-

136 Вагнер 1969. С. 70, 100, 144, Илл. 35, 63–66, 91а-в, 92, 93а.

137 Там же. С. 270.

138 Там же. С. 102, Илл. 75. См. аналогичных львов в церкви Покрова на Нерли: С. 96–99.

139 См. пример: Aubert 1961. P. 155. По мнению В.П. Даркевича, рельеф Дмитровского собора с двумя львами, схватившими голову человека, воспроизводит романский образец, однако утрачивает свой демонический смысл (Даркевич 2010. С. 150).

140 Вагнер 1969. С. 270–272. Илл. 26. Ср.: Гладкая 2009. С. 81.

141 Вагнер 1969. С. 210. Илл. 126.

142 Так, львы, прижатые сводами, не всегда изображены с оскаленными пастьми: иногда — с растянутой львиной «улыбкой». Их местоположение можно истолковать в том ключе, что они подпирают своды. Кроме того, точно такие же львы помещаются на фасадах (Вагнер 1969. Илл. 86, 87, 90, 105–106), где, по интерпретации Вагнера, они выполняют апотропеические функции или служат символами власти. Наконец, аналогичных львов в интерьере Дмитровского собора (Илл. 222–223, 227–229) он называет «стражами».

143 Вагнер 1969. С. 256. Ср.: Тетерятникова 1982. С. 7, 9. Илл. 1. Прямо под сценой избиения беса изображен лев, нападающий на оленя. Если придерживаться толкования, что в этом контексте лев символизирует демона, то получается, что сцена победы святого над бесом венчает сцену победы беса над христианином (или, как минимум, бесовской агрессии).

144 РГБ. Ф. 98. № 1591 (XVI в.). Л. 121об. (Долгодрова, Гусева, Анисимова 1995. № 29. Илл. С. 56); РГБ. Ф. 173. I. № 16 (XVI в.). Л. 55; РГБ. Ф. 173. I. № 14 (XVII в.). Л. 95; РГБ. Ф. 98. № 668 (XVII в.). Л. 143 (Долгодрова, Гусева, Анисимова 1995. С. 84); ГИМ. Муз. № 355 (XVII в.). Л. 78; ГИМ. Муз. № 2335 (XVII в.). Л. 87, 98; ГИМ. Муз. № 4146 (XVII в.). Л. 102); ИРАИ. ОП. Оп. № 25, № 29 (XVIII в.). Л. 122об. (Репрод.: Маркелов, Бильдюг 2008. Илл. 38); Буслаев 1884 II. Илл. 308, 447, 503–504, 574, 698–699.

145 ГИМ. Барс. № 138. Л. 184об. Аналогичная миниатюра с «иконным» образом Зверя-Антихриста, закрепленным на стене башни, описана Ф.И. Буслаевым (Буслаев 1884 I. С. 635; Буслаев 1884 II. Илл. 157, 188, 190).

146 В тексте Барс. № 138 ожившая фигура Зверя-Антихриста называется «телом», в других рукописях — «образом звериным» (ГИМ. Муз. № 355. Л. 78об.; Муз. № 2335. Л. 98), а иногда прямо — «иконой» (ГИМ. Муз. № 355. Л. 84об.; РГБ. Ф. 299. № 460. Л. 104). Слова «образ» и «икона» часто использовались как синонимы. См. в «списке» дьяка Ивана Висковатого: «...икону, рекше образ» (ЧОИДР 1858. С. 4).

147 Ср., например, с Цветником XVIII в.: ГИМ. Муз. № 351. Л. 43об., 67об., 96об., 342об. (Зверь на иконе изображен в профиль).

148 Буслаев 1884 II. Илл. 157; Долгодрова, Гусева, Анисимова 1995. С. 61; РГБ. Ф. 299. № 5. Л. 96; РГБ. Ф. 98. № 1342. Л. 82.

жавших передними лапами человеческую голову, — это был типичный для романского искусства мотив, символизирующий человека в лапах дьявола¹³⁹. Кроме того, демоном может быть лев, вскочивший на спину оленя, поскольку олень в Средние века зачастую олицетворял христианскую душу¹⁴⁰. Наконец, «символы злых и темных сил и пороков» Г.К. Вагнер видит в морщинистых «химерических личинах» на консолях фасадов, которые придавлены колонками, точно так же как львы в интерьере придавлены сводами¹⁴¹. В зависимости от местоположения, одни и те же фигуры (например, львы) могут как охранять храм, отпугивая злые силы (демонов), так и символизировать самих демонов, от которых требуется защита.

Эти интерпретации неизбежно остаются гипотезами, и многое в них вызывает сомнения¹⁴². Однако, даже если они верны, демонологический bestiary приглашенных романских и местных русских мастеров предельно далек от церковной демонологии, какой мы знаем ее по житиям святых XII—XIII вв. Каменные «демоны» не имеют ничего общего и с теми бесами, которые действуют на фресках и иконах. Демоны агиографии и икон часто принимают облик зверей, но звери владимиросуздалского bestiaria не приоткрывают своей истинной сути. Единственное очевидное пересечение и, возможно, единственное изображение классического христианского демона в скульптурном убранстве владимиросуздалских храмов — это бес, которого избивает св. Никита на правой закомаре западного фасада Дмитровского собора¹⁴³. И все же демон изображен здесь не в позиции силы, как угрожающие человеку фронтальные пасти чудовищ, а наоборот, в позе поверженного.

Оставив в стороне спорные образы bestiaria, мы увидим, что в древнерусском искусстве самостоятельные изображения дьявола встречаются крайне редко или не встречаются вовсе. Ситуация резко изменяется в XVI в., когда мы обнаруживаем на миниатюрах первые примеры «анти-икон», на которых место Христа занимает Антихрист.

2.3. *«Портреты» дьявола.* В Откровении Иоанна Богослова рассказывается о том, как второй Зверь (Лжепророк) будет обольщать людей, чтобы они изготовили образ первого Зверя (Антихриста) и поклонялись ему. Лжепророк оживит этот образ («тело звереву»), и тот станет говорить, а всякого, кто откажется поклониться ему, будут убивать (Откр. 13:14–15). В большинстве лицевых Апокалипсисов XVI—XVII вв. оживший образ Зверя-Антихриста визуально не отличался от самого Зверя: толпа людей стоит на коленях перед чудовищем с человеческим телом, гордо восседающим на престоле¹⁴⁴. Однако уже в Апокалипсисе XVI в. из собрания ГИМ мы видим настоящую «икону» Антихриста¹⁴⁵. Автор миниатюры изобразил не самого Зверя, но его плоскостной образ на прямоугольной доске с треугольным завершением и двумя, красным и желтым, бордюрами¹⁴⁶. В «среднике» на синем фоне стоит Зверь-Антихрист с семью головами. Он развернут фронтально, а сам образ расположен ровно по центру миниатюры, по краям которой бесы ставят печать на лбы грешникам¹⁴⁷. В некоторых рукописях можно увидеть, как создавалась такая «анти-икона»: художники в европейских одеждах пишут на большом полотне семиглавого зверя¹⁴⁸. Но даже в этих случаях образ

Антихриста — элемент сложной многофигурной композиции, и нам неизвестны примеры, где такой образ занимал бы все пространство миниатюры, превращая ее саму в подобие «демонической иконы»¹⁴⁹.

Если древнерусское искусство и не знает индивидуальных «портретов» дьявола, то по крайней мере с XVI в. мы периодически встречаем «коллективные изображения» бесов. На многих из них фигуры демонов бывают встроены в различные геометрические конструкции, которые подчеркивают множественность бесовского воинства или демонстрируют его внутреннюю иерархию. Ранний пример такого

149 Сообщения о т.н. адописных иконах, где под ликами святых якобы скрывалась личина дьявола, стали появляться во второй половине XIX в. Молящийся перед такой иконой невольно поклонялся сатане. Древнейшее упоминание такого рода изображения, где под ликом Богородицы оказалась морда черта, восходит к Житию Василия Блаженного (Василий кинул камень в почитавшийся чудотворным образ Богородицы на Варварских воротах, и оказалось, что под краской скрывается изображение черта. См.: Панченко 1974. С. 150). Однако ни одна из таких икон не сохранилась, и не до конца ясно, существовали ли они вообще. См.: Тарасов 1995. С. 126–127; Иванов 1996.

150 В отличие от бесов, девять чинов ангелов обычно изображались внутри окружностей (см. Евангелие апраксос 1693 г.: БАН. Арх. комм. 339. Л. 54об. Репрод.: Русская Библия 9. С. 412), хотя порой в таких окружностях в сцене отпадения может помещаться и десятый чин — бесы (см. Псалтирь XVI в.: РГБ. Ф. 37. № 432. Л. 35. Репрод.: Русская Библия 4. С. 191).

151 БАН. П. I. А. № 60. Л. 152, 152об., 153, 153об. Об этой рукописи см.: Антонова 2005. Различные геометрические конструкции регулярно использовались в книжной миниатюре, чтобы показать бесов мытарств, выстроившихся по своим «станциям». Так, на одной из миниатюр в сборнике первой половины XVIII в. внизу лежит развернутая вертикально пасть ада, в которую летят грешники. Выше изображены двадцать два круглых медальона с демонами внутри (РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 153). В Синодике последней четверти XVII в. устройство мытарств показано с помощью своеобразной диаграммы: через всю диагональ листа из нижнего левого в верхний правый угол идет лестница, по которой душа взбирается на Небеса. С обеих сторон от нее горизонтальными штрихами изображена двадцать одна «полка», где помещаются бесы (вернее, их торсы или головы) — по три на каждую мытарственную «станцию». Полки и фигуры грубо раскрашены всего в два цвета: зеленый и коричневый. Их чередование подчеркивает ритм движения вверх по лестнице. Восходящему движению слева направо, которое символизирует спасение, противостоит нисходящее движение по второй диагонали: из верхнего левого (где парит ангел с направленным вниз трезубцем) в нижний правый угол, где изображена пасть ада с летящим в нее грешником. Рядом с пастью стоит крупный серый бес с крюком, пытающийся подцепить душу, стоящую на одной из ступеней лестницы (БАН. П. I. А. № 62. Л. 189). Наконец, в сборнике первой половины XVIII в. демоны мытарств по двое распределены по двадцати четырем разноцветным «пещеркам», которые выстроены друг над другом в форме сот (БАН. 25.7.6. Л. 29).

152 Так, в описанных выше миниатюрах из Жития Нифонта Константинопольского XVI в. сатана в два или три раза превосходит ростом «рядовых» бесов, однако сам оказывается не выше св. Нифонта, который во всех четырех видениях сбоку созерцает происходящее.

153 Молдован 2000. С. 183–184.

154 БАН. Плюшк. № 42. Л. 22. Ср.: ИРЛИ. ОП. Оп. 24. № 13. Л. 3.

155 См., например: БАН. I.1.36. Л. 73об.; РГБ. Ф. 98 № 668. Л. 135об.; ср.: Л. 131об., 124об.; Маркелов, Бильдюг 2009. Илл. 34, 35.

решения дают четыре миниатюры из Жития Нифонта Констанцского середины XVI в. На первой из них бородатый антропоморфный дьявол стоит на фоне вертикальной конструкции, состоящей из двадцати пяти разноцветных ячеек, напоминающих по форме прямоугольники с округлым завершением¹⁵⁰. В каждой из этих «сот» теснятся, прижавшись друг к другу, три демона с человеческим торсом. Одни имеют человеческие лица и пламенеющие хохлы, тогда как другие — звериные (медвежьи, собачьи и т.д.) или птичьи морды. Есть среди них и женские демоны с прибранными волосами и заметной грудью, а в одном из клейм у бесов не только птичьи головы, но и птичьи тела с крыльями. Чередование цветов ячеек и обличий демонов подчеркивает разнородность и в то же время упорядоченность бесовского царства. (Цв. илл. XV). Аналогичный расклад повторяется на следующей миниатюре, где ячейки заслоняют друг друга таким образом, что видимая часть каждой из них напоминает каплю воды. На двух последних миниатюрах ячейки пропадают, и все бесы, уже вперемешку, оказываются внутри зеленой или красной конструкции: они стоят толпой, в воинских шлемах, с крюками, алебардами и пиками, а дьявол входит внутрь этой «рамы», словно принимая смотр своего воинства¹⁵¹.

Для понимания языка древнерусской визуальной демонологии очень значим размер, в котором дьявол предстает на миниатюрах. До второй половины XVI — XVII вв. сатана почти никогда не оказывается гигантом — изобразить его чудовищного размера значило бы излишне подчеркнуть его мнимую силу¹⁵². Действуя в земном пространстве, дьявол или демон обычно предстает в рост с человеком, чуть выше или чуть ниже его, а в сценах изгнания и умаления часто бывает крошечным. Однако на исходе Средневековья он все чаще превращается в великана, визуально подавляющего все остальные фигуры, даже если в тексте-источнике не упомянут его огромный рост. Один из ярких примеров — миниатюра в Цветнике XVIII в., иллюстрирующая фрагмент из Жития Андрея Юродивого, где святой в публичном доме видит отвратительного блудного беса — лысого «синьца», покрытого гнойными струпами и испражнениями¹⁵³. Художник показал его в виде бородатого гиганта, лежащего на полу и покрытого красными пятнами. Демон занимает весь передний план миниатюры и оказывается в несколько раз больше трех блудниц и самого Андрея¹⁵⁴. (Цв. илл. XVI). В Апокалипсисах XVI—XVIII вв. тело огромного сатаны-змея, летящего на землю, часто растягивалось на всю высоту миниатюры¹⁵⁵ (См. илл. 67), а Антихрист, Лжепророк и простые бесы возвышались над людьми, как исполины над карликами. (См. цв. илл. VI).

Наконец, в лицевых рукописях XVII в. начинают появляться настоящие «портреты» дьявола и прочих демонических персонажей. На них сатана или бесы помещаются в центр композиции, а в некоторых случаях занимают все пространство изображения. В одних случаях дьявол или Смерть показаны в профиль, однако их огромные фигуры подавляют остальных персонажей. В других — они фронтально развернуты к зрителю и не взаимодействуют с прочими героями миниатюры (как вариант: окружающие фигуры служат для них фоном). Сатана может восседать на престоле, смотря на зрителя, или стоять во весь рост, угрожающе повернувшись к нему, словно в среднике «анти-иконы». Сидящий на троне Антихрист часто домини-

рует на миниатюре¹⁵⁶. В третьем (самом редком, но и самом показательном) случае миниатюра целиком занята сатанинским «портретом».

Типичный пример такого «портрета» — фронтальное изображение сатаны, выходящего из темницы после тысячи лет заключения (Откр. 20:7), в лицевом Апокалипсисе 1676 г., о котором уже шла речь¹⁵⁷. Фигура дьявола занимает почти все пространство миниатюры¹⁵⁸. Это вставший на задние ноги зеленый зверь, покрытый шерстью, с длинным змеиным хвостом, желтыми крыльями, рогами и небольшим хохлом. Из его ушей вырывается пламя. Он стоит, повернувшись к зрителю и, широко расставив в стороны руки, словно манит его к себе¹⁵⁹. (Илл. 62). В том же Апокалипсисе есть и своеобразный «портрет» Смерти. Она не обращена к зрителю, подобно дьяволу, а повернута в профиль, и иллюстрирует фрагмент Откровения, в котором говорится: «взыщут человецы смерти, и не обрящут ея» (Откр. 9:6). В отличие от многих других рукописей XVI–XVII вв., здесь этот сюжет изображен на весь лист: слева возвышается громадная белая Смерть в облике скелета с косой, а за ней следует группа более мелких фигур — людей во главе с царем¹⁶⁰.

В лицевых, чаще всего старообрядческих, рукописях XVIII в. такие демонические «портреты» становятся обычным явлением. Принятые в древнерусской иконографии ограничения на визуальный контакт человека с сатанинскими ли-

156 ГИМ. Син. № 5. Л. 85, 87об. См. крупные изображения Антихриста и Лжепророка: Буслаев 1884 II. Илл. 177, 178. Уникальное изображение семиглавого змея с огромным перевитым хвостом в Апокалипсисе 1721 г.: РНБ. Q. I. 1141. Л. 192; Ср.: 110, 116, 122 (Буслаев 1884 II. Илл. 198).

157 ГИМ. Муз. № 2335. Л. 134 (см. гл. III, раздел 1.3, пункт а). Ср. с аналогичной сценой в Апокалипсисе 1660 г.: зверь, также развернутый анфас, оказывается единственным персонажем изображения (РГБ. Ф. 98. № 1203. Л. 128об.). То же в Сборнике XVII в.: РНБ. Q. I. 1154. Л. 240.

158 Низ изображения сохранился не полностью, но виден край черного провала, из которого появился дьявол. Слева висит тяжелая цепь — сброшенные сатаной оковы.

159 Это изображение восходит к одной из гравюр Лукаса Кранаха из немецкой Библии Лютера 1534 г. (Füssel 2009. P. 190–191), которая стала образцом для русских лицевых Апокалипсисов уже в XVI в. На миниатюре Апокалипсиса XVI в., иллюстрирующей первые стихи 20-й главы Откровения, где ангел сковывает сатану на 1000 лет, мы видим точно такого же звероподобного рогатого дьявола с гигантским, словно крысиным, хвостом, покрытым чешуей. Из его глаз летят снопы искр (Буслаев 1884 II. Илл. 75).

160 ГИМ. Муз. № 2335. Л. 62об. Огромная фигура Люцифера: ИРАИ. Оп. 23. № 264. Л. 162об.

161 РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 59.

162 РГБ. Ф. 344. № 182. Л. 54, 107.

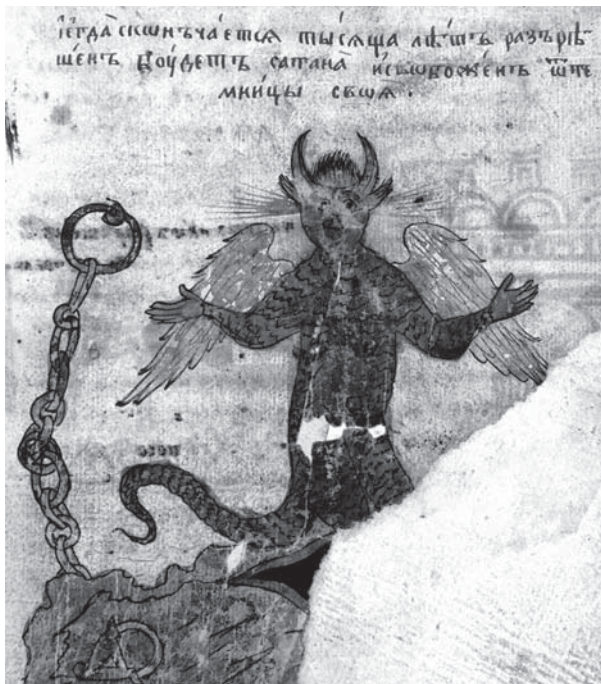
163 РГБ. Ф. 98. № 1613. Л. 163об.

164 РНБ. ОЛДП. Q. 487. Л. 3об., 5об., 7об. и далее. См. построенное по тому же принципу изображение греха объядения с его «потомством» — производными грехами — в сборнике XIX в.: на табурете, широко расставив ноги, сидит бородатый человек, прямо смотрящий на зрителя. На его коленях и за спиной со всех сторон теснятся хохлатые бесы и маленькие человеческие фигурки. Прямо перед собой он держит фигуру человечка с пламенеющими волосами или огромной гривой, похожей на львиную: НАРК. Фонд рукописных книг. № 11. Л. 152 (Пигин 2006. Илл. С. 384–385).

Илл. 62.

Освобожденный сатана
в виде крупной, фронтально
повернутой фигуры,
занимающей все пространство
листа.

Миниатюра
из Апокалипсиса 1676 г.
(ГИМ. Муз. № 2335. Л. 134)



ками постепенно снимаются, а изображения дьявола или Смерти получают большую самостоятельность. Приведем еще несколько примеров.

Сборник первой половины XVIII в. с миниатюрами на сюжет Апокалипсиса и Жития Василия Нового открывается рисунком в лист, на котором изображена огромная горбатая Смерть, восседающая на льве: «Смерть лютая возьмет человеки»¹⁶¹. В другом Житии Василия Нового, уже второй половины XVIII в., мы видим гигантского сатану в профиль, а затем огромного восседающего на престоле семиглавого Змея. Характерно, что в первом случае рядом с демоном стоят человек и ангел, однако бес оказывается в два раза выше их обоих — ситуация, с трудом представимая в древнерусской иконографии¹⁶². (См. илл. 21). Точно так же в Синодике XVIII в. «сатана дияволь», стоящий рядом с Макарием Римским, возвышается над ним, как гора, занимая всю вертикаль миниатюры¹⁶³. В другой рукописи XVIII в. автор изобразил череду бесовских князей с их подручными, поджидающими душу Феодоры на различных мытарственных «станциях». На каждой миниатюре, занимающей всю поверхность листа, показана лишь толпа бесов во главе с «князем», развернутым строго анфас¹⁶⁴. (См. илл. 6). В уже упоминавшемся Цветнике 1780-х гг. три миниатюры представляют своеобразный триумф Смерти: она является ко гробу, к могиле и на поминки умершего или пресекает своей громадной косой жизнь юноши. Фигура обращена скорее к зрителю, чем к другим героям миниатюры: она стоит по центру изображения, развернута строго фронтально и оказывается примерно в три раза выше остальных

персонажей¹⁶⁵. (См. илл. 44; Цв. илл. IX). В той же рукописи встречаются и «портреты» Иуды, с обсуждения которых мы начали эту главу¹⁶⁶.

165 БАН. Плюшк. № 112. Л. 426об., 429об., 432об. Ср. с многочисленными сюжетами из Синодика XVII в., где Смерть, угрожающая людям или убивающая их, всегда развернута в профиль, обращена к ним и по высоте соразмерна остальным персонажам: БАН. П. I. А. № 62. Л. 125, 127, 133, 140, 251. Изображение Смерти анфас встречается на многочисленных миниатюрах из Цветников, где представляется незавидный конец грешника: Смерть, стоящая позади одра, вонзает ему в грудь трезубец, а два беса загалкивают его душу в мешок, чтобы отнести в ад (БАН. Плюшк. № 42. Л. 27; Пигин 2006. Илл. С. 384–385). При этом взгляд Смерти обращен не к героям изображения, а к зрителю, который должен извлечь из этой сцены урок.

166 БАН. Плюшк. № 112. Л. 447об., 448об. Они сопровождают «Сказание из святого Иерусалима от древнего летописца о Иуде Искариотском, бывшем апостоле» (Порфирьев 1890. С. 231–235) и «Книгу соборник большой, слово о Иуде — апостоле, предавшем Христа».

167 «Христианская топография» Козьмы Индикоплова XVIII в.: РГБ. Ф. 98. № 210. Л. 212 (О возрастании интереса к античной мифологии в России XVII в.: Бусева-Давыдова 2008. С. 128–130). См. также миниатюру «Союз духов» в рукописи начала XIX в., где весь лист занимают фигуры Антихриста, Вавилонской Блудницы и пирующих грешников (БАН. Колоб. № 61. Л. 47об.).

168 РГБ. Ф. 344. № 182. Л. 110. Грешники в огне на весь лист: БАН. Калик. 187. Л. 95об. См. изображение «столпа огненного», сошедшего с Небес, и костей человеческих, собирающихся внизу, в другой рукописи того же времени: РГБ. Ф. 98. № 375. Л. 116об. Весь лист могут занимать демоны: БАН. Друж. № 638. Л. 59. В западных рукописях примеры миниатюр, целиком занятых зрелищем адского пламени и горящих в нем грешников, встречаются намного раньше. См. разворот из Библии наваррского короля Санчо VII Смелого 1197 г.: Amiens. Ms. 108. Fol. 251v-252.

169 См. в связи с этим: Королев, Майер, Шамин 2009. Западная, католическая и протестантская, «наука» о демонах XV–XVII вв., прежде всего, служила богословской и юридической базой для массовой охоты на ведьм. О преследовании колдовства в Московской Руси / Российской империи XVIII в. и специфике российской ситуации см.: Zguta 1977; Ryan 1998; Смилянская 2003.

170 Отдельные вставки о природе дьявола, причинах и истории его падения или иерархическом устройстве бесовского мира встречаются не только в житиях и летописях, но и в личной переписке церковных книжников. Мы уже упоминали игумена Снетогорского монастыря Корнилия, который вставил в послание своему сыну Ивану небольшой демонологический «трактат», пытаясь убедить его в греховности повторного брака. См.: Серебрянский 1908. С. 528–529.

171 О старообрядческих Цветниках: Белоброва 1974; Бубнов 2005.

172 На примере лицевых Житий Василия Нового это отмечала Е.К. Братчикова (Братчикова 2004. С. 551). По своему типу и функциям (хотя и не по конкретному содержанию) такие лицевые сборники близки позднесредневековым западным «Библиям бедняков» (*Biblia pauperum*), «Зерцалам человеческого спасения» (*Speculum humanae salvationis*) или трактатам об «Искусстве умирать» (*Ars moriendi*), в которых изображение преобладало над текстом и основным орудием духовного просвещения служили миниатюры или гравюры на дереве с простой, стереотипной иконографией.

173 См. об этом: Петухов 1895; Алексеев 1998. С. 105–116; Алексеев 2002. С. 131–180; Дергачева 2004. С. 146–202. См. также сборник «Лекарство душевное — воспоминание смертное, сиречь синодик», известный в трех списках третьей четверти XVII — первой четверти XVIII в., который соединяет традиционные темы Синодиков (посмертная участь души, поминовение усопших) с другими сюжетами (искушение, покаяние и пр.): Кошелева 1989; Дергачева 2004. С. 192–197.

К демоническим персонажам относились на Руси также идола — ложные боги, обиталища бесов. В средневековом искусстве их триумфальное изображение на все пространство миниатюры было столь же недопустимым, как представление сатаны вне какого-либо контекста. Однако в XVIII в. мы встречаем примеры, когда «Крон», «Афродита», «Зевс» и другие олимпийцы, опознаваемые благодаря подписям, занимали весь лист. Если сопровождающий текст осуждает многобожие, то миниатюра никак не подкрепляет эту идею, представляя читателям самостоятельную галерею диковинных фигур¹⁶⁷.

Массовое распространение в рукописях XVII—XVIII вв. демонических «портретов» — не изолированный феномен, а скорее симптом глубоких трансформаций. Он тесно связан с более общими явлениями: количественной экспансией демонологических сюжетов, начавшейся в середине — второй половине XVI в., и качественной трансформацией принципов изображения демонических сил на переходе от Средних веков к Новому времени.

2.4. «Демонологические энциклопедии». Если в Цветнике 1780-х гг. появляется немыслимый в древнерусском искусстве «портрет» Иуды, то в рукописи Жития Василия Нового второй половины XVIII в. мы находим настоящий «портрет» адского пламени — миниатюру, на которой нет ничего, кроме бушующего на весь лист огня преисподней¹⁶⁸.

Даже если вынести за скобки миниатюры Синодиков и Апокалипсисов, нельзя не заметить, что в XVII в. появляется множество сборников, почти целиком посвященных противостоянию человека и дьявола, посмертным испытаниям души и адским мукам, где почти на каждой миниатюре в той или иной роли действуют дьявол с бесами. В отличие от Западной Европы, в Московской Руси не существовало ученой демонологии и самостоятельных трактатов о дьяволе¹⁶⁹. Знание о нем было «прикладным»: оно строилось скорее на многочисленных нарративах о его деяниях (в апокрифах, житиях, патериках или переводных коллекциях «примеров»), чем на систематизирующей рефлексии. Теоретические сведения о природе, происхождении и стратегии демонов, их кознях и методах борьбы с ними можно было почерпнуть из Толковой Палеи, апокрифических сочинений отдельных святоотеческих и собственных русских поучений, из предисловий или вставных статей в летописях и хронографах и т.д.¹⁷⁰

Лицевые сборники XVII и особенно XVIII вв. активно черпают сведения из этого обширного и разнородного фонда и превращаются в своего рода иллюстрированные эсхатологические и демонологические «энциклопедии». Списки Жития Василия Нового и «Слова о Втором пришествии и Страшном суде» Палладия Мниха с дополнительными статьями, Апокалипсисы и Цветники¹⁷¹ описывают все формы активности дьявола на земле и в загробном мире. В одних сборниках изображения служат визуальным комментарием к отдельным сюжетам и в целом играют подчиненную роль. В других — они почти вытесняют текст¹⁷².

Первой лицевой эсхатологической энциклопедией XVII в. стали Синодики с литературными предисловиями, чья традиция хорошо изучена¹⁷³. Помимо этого

существовало множество других сборников, у которых не было столь жесткого тематического ядра и которые концентрировались не только на загробной участи души, но и на всех формах противостояния человека с дьяволом в этом мире.

Демонологические сюжеты, которые так привлекали переписчиков и иллюминаторов позднего Средневековья, чаще всего были далеко не новы¹⁷⁴. Однако прежде они либо вообще не имели выхода в иконографию, либо изображались по-иному, более лаконично и строго. Новации состояли не только в увеличении размера фигур и экзотизации форм. При визуальной трактовке многих привычных сюже-

174 Даже многие сюжеты из популярного «Великого зеркала», переведенного на русский язык по заказу Алексея Михайловича, были известны на Руси еще раньше, по древним патерикам, откуда они и попали в средневековые коллекции «примеров», а уже оттуда перекочевали в польскую компиляцию примеров, с которой был сделан перевод.

175 Усиление повествовательного начала характерно для всего искусства XVII в. Как пишет И.А. Бусева-Давыдова, «если лаконичные фрески и иконы Средневековья служили в первую очередь *обозначению* тех или иных событий, то в XVII в. ... круг иллюстрируемых источников и сюжетов необычайно расширился. Традиционный христологический и богородичный циклы стали чрезвычайно подробными, усложнившись притчами, чудесами, апокрифическими мотивами. <...> Вследствие этого фрески и иконы XVII в. требовали для своего восприятия большой активности: молящийся должен был идентифицировать сюжеты, вдумываться в значение многочисленных деталей, расшифровывать для себя их смысл» (Бусева-Давыдова 2008. С. 158).

176 Как в сборнике конца XVII в.: РГБ. Ф. 344. № 284. Л. 20–31об. Ср. со змеем мытарств, расположенным на одной миниатюре: РГБ. Ф. 344. № 184. Л. 42.

177 См. рукописный Синодик конца XVII в., в котором помещено лишь несколько изображений Смерти и две мелкие фигурки беса (ГИМ. Увар. № 371), небольшой Синодик XVII в., где бес изображен лишь однажды (ГИМ. Барс. № 973) или лицевой старообрядческий Синодик 1730-х гг., в котором вообще нет демонов: БАН. 21.8.6. (Опис.: Бубнов, Братчикова, Подковырова 2010. № 66). Адских мук и демонов практически нет в печатных синодиках XVIII в. (РГБ. Ф. 173. II. № 85 (3-е изд. с гравюрами Леонтия Бунина); ИРАИ. ОП. Оп. 23. № 144; ОП. Оп. 23. № 159; и др.

178 См., например: ИРАИ. Северодвинское собр. № 152; № 789; Колл. М.С. Бурмагиной. № 76. См. также: Багдасаров 2010.

179 ИРАИ. ОП. Оп. 24. № 13. (Опис.: Маркелов 2010).

180 Еще более впечатляющие по масштабам вклейки: БАН. 21.11.9 (Опис.: Бубнов, Братчикова, Подковырова 2010. № 33).

181 БАН. Плюшк. № 42. Л. 98–101. На листах-«гармошках» часто изображали исполинского беса из рассказа о видении св. Антония из Алфавитного патерика: БАН. Чапыг. № 3. Л. 31; и др.

182 В древнерусском искусстве нагими могли изображаться не только грешники, но и Адам с Евой до грехопадения, дикие народы с окраин ойкумены, идолы (голые человеческие фигуры, стоящие на постаментах) и т.д. В рукописях XVII–XVIII вв. распространяются крупные изображения торчащих из огня или подвешенных на перекладинах распутных девок и душегубиц, в груди которых впиваются двуглавые змеи и хищники (БАН. П. I. А. № 62. Л. 253, 253об. Ср.: Пигин 2006. Илл. С. 384–385). Этот сюжет, вероятно, был представлен уже на фрагментарно сохранившейся фреске Страшного суда в Николо-Дворищенском соборе в Новгороде (ок. 1120 г.). Позже он возникает на иконах. У него есть и текстуальные параллели. В «Повести о бесноватой жене Соломонии» рожденные одержимой бесы впиваются в ее соски, как «змии лютии» (Власов 2010. С. 322).

тов фигуры демонических персонажей стали выноситься на первый план. История, которая традиционно «конденсировалась» в одно или несколько изображений, построенных по принципу симультанности, теперь дробится на множество эпизодов, в которых демонические силы оказываются центральными персонажами.

Всплеск «адских» сюжетов в рукописях XVII—XVIII вв. нельзя объяснить одной лишь внутренней эволюцией демонологических и эсхатологических представлений. Нельзя не учитывать также количественный рост производства рукописей и появление новых типов лицевых книг с их пространными циклами миниатюр, которые динамично разворачивают повествование от листа к листу¹⁷⁵. К примеру, каждая мытарственная «станция» может быть представлена на отдельной миниатюре в виде круга, заполненного бесами и расположенного внутри змея, а сам змей будет «тянуться» сквозь множество листов. В результате один образ из иконографии Страшного суда ложится в основу десятков изображений¹⁷⁶.

«Демонизация» стала яркой особенностью старообрядческих сборников. Синодики, в которых нет или почти нет изображений бесов-мучителей и многочисленных адских сцен, становятся редким исключением¹⁷⁷ (напротив, из официальных печатных синодиков XVIII в. демонология была практически «исключена»).

В некоторых поздних рукописях в дополнение к длинным циклам миниатюр на эсхатологические сюжеты появляется емкий формат — многоразворотные иллюстрации. Это длинные полосы бумаги, склеенные из многих листов и присоединенные к корешку¹⁷⁸. Некоторые рукописи, созданные в XIX в. впечатляют размерами и сложной иконографической программой этих «гармошек». Так, в рукописи XIX в. вклеено несколько таких «фризов» длиной до трех метров¹⁷⁹. Их можно разворачивать от корешка как вправо, так и влево, как вверх, так и вниз. Они создают последовательное визуальное повествование, недоступное традиционному кодексу с его неизбежно дробными иллюстрациями. На одном из «фризов», разворачивающихся вверх, изображена лестница мытарств (Л. 116). На другом — видение Григория из Жития Василия Нового. Сцена за сценой мы видим рай, огненный столп, послание Господа сатане, трубящих ангелов, восстание из мертвых и пр. (Л. 178). На листе 187 начинается лента с изображением Страшного суда по тому же Григориеву видению: к Господу устремляются Богоматерь с апостолами, мученики, исповедники... На аналогичном фризе, начинающемся на листе 208, проиллюстрирована «адская» часть видения Страшного суда: мы видим череду кар, ожидающих различные категории грешников — разбойников, лихоимцев, блудниц, еретиков и пр. Вдоль нижнего края «фриза» узкой полосой идет сплошная стена огненных языков, в просвете между которыми виднеются лица грешников¹⁸⁰. У этой рукописи есть более ранние, пусть и не такие амбициозные, предшественники. В сборнике 1760–1770-х гг. из Северной Двины, сейчас хранящемся в собрании БАН, череда из трех с лишним десятков традиционных миниатюр на тему загробных мук заканчивается раскладывающейся вклеивкой с изображением сатаны на звере посреди геенны огненной¹⁸¹.

Циклы с изображением адских мук, где бесы подвешивают за ноги и за руки, поджаривают и всячески истязают грешников, вводят в иконографию все больше и больше элементов, связанных с телесным низом¹⁸². В различных сборниках

XVII в., параллельно с устрашающими картинами загробных мук, появляются изображения блудниц и сцен «разврата», часто скопированные с западных гравюр¹⁸³. В некоторых случаях грешники и бесы испражняются или выставляют напоказ свои гениталии¹⁸⁴.

Одни из популярнейших сюжетов в лицевых старообрядческих сборниках — почти идентичные по фабуле истории из «Великого зеркала»: «О некоем священноиноке, иже о матери своей моляся, и какова ему показася за преизлишнее телесное украшение» и «О некоей жене страшно осужденной»¹⁸⁵. В первой из них рассказывается о том, как некий иеромонах постоянно молился за душу своей умершей матери, и однажды ему было явлено видение о ее загробной участи. Он увидел свою мать сидящей на огромном огнедышащем змее¹⁸⁶. Слева и справа ее били цепями два беса. Из ее головы торчали ящерицы, высасывающие мозг, а в глазницах копошились скорпионы, шею обвивал змей, вцепившийся ей в груди. На ее пальцах были надеты огненные перстни, а ноги связаны под чревом змея... Все это она заслужила тем, что любила «украшаться» и не желала отказываться от суетных увлечений. На вопрос, что знаменуют ее муки, грешница отвечала, что змей, к которому она прикована, дан ей за ненасытную любовь к непотребствам и блуду. Один демон карает ее за то, что она выпрашивала у своего отца все новые и новые одежды, а второй — за то, что подталкивала других женщин к тому же самому. Цепи и путы напоминают о поясах и золотых или серебряных цепях, которые она так любила. Огненные перстни — о перстнях драгоценных. Змей, оплетшийся вокруг ее шеи и вцепившийся ей в сосцы, — кара за то, что она многим позволяла обнимать себя за шею и прикасаться к груди. Ящерицы, высасывающие мозг, — наказание за «головы моея прелестнаго украшения» и за пьянство. Ноги, связанные под чревом змея, — кара за пляски, и т.д. Каждый из элементов ее пытки — напоминание об одной из суетных слабостей или указание на ту часть тела, которой она согрешила либо получила запретное удовольствие (уста, руки, глаза, шея, груди). Похожее наказание получила и грешница из повести «О некоей жене...». Лицевые рукописи XVII–XVIII вв. иллюстрируют эти видения с разной степенью детализации: грешницы сидят на огнедышащем змее или на огненном льве с крыльями; сцена разворачивается на фоне обычного земного пространства либо посреди моря пламени и т.д.

В некоторых старообрядческих рукописях эти Повести следует друг за другом, создавая циклы изображений преисподней и истязаемого женского тела (Илл. 63). Чтобы зримо показать грехи плоти и вызвать к ним отвращение, авторы миниатюр, вслед за текстом, фокусируют внимание зрителя на подвергае-

183 Сукина 2003. С. 399–400.

184 Как в Апокалипсисе конца XVII в.: РГБ. Ф. 299. № 460. Л. 104, 113. На изображениях адских мук XVII–XVIII вв. грешники часто сидят, широко расставив ноги, так что виден их зад, а иногда и просто испражняются в огонь: РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 155; РГБ. Ф. 299. № 460. Л. 117об.; БАН. Калик. № 187. Л. 117; БАН. Плюшк. № 91. Л. 15об.

185 Текст: Державина 1965. С. 264–266; 376–378 (Гл. 96, 211). См.: Владимиров 1884. С. 98–101.

186 На миниатюрах поза грешной матери на звере напоминает Вавилонскую Блудницу в иллюстрациях к Апокалипсису. См., например: БАН. 1.1.36. Л. 105, 105об.



*Илл. 63. Мука грешной женщины, описанная в «Великом зеркале».
Миниатюра из Цветника первой половины XVIII в. (БАН. 32.3.15. Л. 211об.)*

187 РГБ. Ф. 37. № 42. Л. 84; РГБ. Ф. 344. № 180. Л. 338об.; БАН. 21.5.2. Л. 33об.; БАН. 32.3.15. Л. 210, 211об.; НАРК. Фонд рукописных книг. № 11. Л. 187 (Пигин 2006. Илл. С. 384–385). Во второй половине XVII и в XVIII вв. этот сюжет распространяется на лубочных картинках (Ровинский 1900 I. Стб. 303. Илл. 245; Соколов 2000. Илл. 4). На них представляется история «некой девицы», которая утаила от своего духовного отца блудный грех и после смерти явилась ему на чудовищном звере. Существует и еще одна вариация сюжета, где главная героиня не духовная, а родная дочь визионера. Он всегда считал ее праведной постницей, однако, когда она умерла, ему явилось страшное видение. Оказалось, что она умерла в блуде, да еще убивала рожденных во грехе младенцев. За это она была приговорена вечно катиться на огненной колеснице, которой заправляли два демона. На ее голове была надета раскаленная сковорода, а в руках она держала сосуд с кипящей смолой. Сзади еще один бес раздувал огонь, а змей пожирал ее чрево. См. череду изображений грешницы (на колеснице, на звере, в демоническом облике) в рукописи XIX в. (ИРАИ. Колл. Пухальского № 23. Л. 5об., 8об., 10об., 12об., 15об.) или раскрашенную гравюру начала XX в. из собрания ГИМ (Ciofi degli Atti 1993. № 38).

188 РГБ. Ф. 37. № 42. Л. 23.

189 Там же. Л. 24об.

190 РГБ. Ф. 304. I. № 679 (408). Л. 4об.–5об. Эта история периодически встречается в различных патериках и сборниках: Описание 1902. С. 345; Титов 1903. С. 50

191 Как показывает Д. Бракке, в египетской аскетике IV–V вв. демон-эфиоп устойчиво ассоциируется с гиперсексуальностью и часто представляется с гипертрофированными сексуальными органами. Он служит олицетворением похоти и плотских искушений, с которыми борются отшельники и монахи. Множество историй в патериках строится по одной модели: монах, искушаемый дьяволом, больше не может сопротивляться терзаниям плоти и вступает в конфликт со своим наставником. Решив вернуться в мир, он неожиданно встречает развратного демона-эфиопа, который воплощает его падение. Аскет осознает глубину своего отступничества и возвращается обратно, преодолев кризис и перейдя на более высокую ступень самосовершенствования (Brakke 2006. P. 163–181).

192 См. фигуру сатаны с большими гениталиями: ИРАИ. Колл. Богословского № 41. Л. 39об. О.В. Белова и В.Я. Петрухин описывают еще одну похожую миниатюру: «Необычное изображение встретилось в лицевом Апокалипсисе из Карельского собрания (№247, XVII в., Древлехранилище ИРАИ). Сидящий на престоле Сатана «украшен» большим торчащим фаллосом. Этот образ, даже если он представляет собой обценную шутку, соотносится с русской поговоркой, отмечающей некоторые особенности внешности нечистой силы: *чорт летит, а х... висит*. Кроме того, нельзя не вспомнить об особом сладострастии, которым отличаются бесы, и сфере приложения их талантов — прелюбодействе и любовных грехах — что даже стало предметом поговорок *седина в бороде, бес в ребро* или *сідина в бороді, а чорт в яйцях...*» (Белова, Петрухин 2008. С. 186–187). Следует отметить, что в этом образе вряд ли проявлялась «обценная шутка» художника. Элементы, связанные с телесным низом (фаллос, зад, испражнения и т.п.), а также с устрашением (зубы, когти, рога), изображались гипертрофированными у сатаны и бесов во многих рукописях. Эта традиция, заметная на Руси с XVI в., подчеркивала нечистоту и агрессивность демонов.

193 ГИМ. Муз. № 322. Л. 186об.

194 РГБ. Ф. 173. I. № 14. Л. 70об. Ср., к примеру: ГИМ. Муз. № 388. Л. 42. Сцены казней и мертвые тела тоже порой изображались довольно натуралистично уже в иконографии XVI в. См., например, в Хронографическом сборнике Лицевого летописного свода труп с отрубленной головой, из шеи которого хлещет кровь (ЛАС 2а. Л. 88), повешенных с отрубленными руками и ногами (Л. 298об.), еще двоих повешенных на виселице (Л. 396), и т.д.

195 Об эсхатологических сюжетах в лубочных гравюрах см.: Ровинский 1900 I. Стб. 289–346.

мом мукам, нагом женском теле, которое, занимая центр композиции, сразу же приковывает взгляд¹⁸⁷.

Другой пример «дидактического» обнажения и демонстрации сексуального образа — миниатюра в лист из лицевого Цветника XVII–XVIII вв., хранящегося в РГБ. На ней возвышается огромная серая человеческая фигура, похожая на скелет, со звериными лапами, висящими женскими грудями и огромным поднятым фаллосом. Двупольный монстр держит его левой рукой, а правой обнимет стоящего рядом человека¹⁸⁸. (Цв. илл. XVII). Это иллюстрация к древней истории об авве Аполло, ученике аввы Сысоя. Он три года боролся с искушениями плоти и еще больше — с тщеславной мечтой стать священником. Ему даже снилось, как его рукополагают. Однажды ученик не выдержал борений и решил сбежать от своего старца, вернуться в Александрию и принять хиротонию. По дороге он встретил страшного «мурина», т.е. беса, «гнусна образом, высока видением, тонка, несложна, бесколелна, грубосоставна, чермноока». У него были сосцы, как у женщины, и огромный, словно ослиный, фаллос. Мурина обнял аскета и, потрясая членом, стал целовать, приговаривая: «Мой убо еси ты! Аз тебя хиротонисаю по па и епископа поставляю»¹⁸⁹. В более подробной версии этой истории чудовищный бес-эфиоп называется «женомуж», и дается объяснение, что означает его обличье: двуполость — олицетворение греховных помыслов Аполло, который потакает всем пожеланиям демона; лжецам и клятвопреступникам бес являет свой мужской перед, а тщеславным и гордецам — свой женский зад¹⁹⁰. Аполло в ужасе взмолился о помощи, и двупольный демон превратился в прекрасную девушку, которая стала заманивать его своими прелестями, обещая, что рукоположит его. Благодаря такой встрече пустынный опомнился и возвратился к своему наставнику. Эта история была вполне традиционна и не слишком отличалась от множества похожих рассказов из древних патериков, хорошо известных на Руси¹⁹¹. Однако этого не скажешь об изображении огромного бесовского фаллоса, которое трудно или вообще невозможно представить в предшествующие столетия¹⁹².

Наконец, еще одна черта поздних эсхатологических сборников — натуралистичность при изображении сцен насилия — тоже не часто встречается в древнерусском искусстве. Помимо уже описанных сцен с адскими казнями и демонами-палачами, обратим внимание на один характерный пример — миниатюру из лицевого Цветника XVIII в. Иллюстрируя фрагмент Откровения, где говорится об освобождении четырех ангелов, связанных при реке Евфрат, которым предстоит умертвить третью часть людей (Откр. 9:14–15), художник изобразил чудовищную сцену. Ангелы рассекают людей, все пространство залито кровью, а земля устлана отрезанными головами¹⁹³. Если сравнить ее с той же сценой в более ранних Апокалипсисах, где четыре ангела парят в воздухе, а на земле лежат умершие, — контраст будет разительным¹⁹⁴.

2.5. *Чем черт не шутит. От страха к гротеску?* На миниатюрах эсхатологических сборников XVII и XVIII вв. мы фиксируем два, казалось бы, разнонаправленных процесса. С одной стороны, идет явная драматизация демонических образов, нагнетание устрашающих черт и количественный всплеск демонологических сюжетов. С другой — даже если оставить в стороне лубочные картинки¹⁹⁵

и взять только книжную миниатюру, черты демонических монстров наполняются «избыточными», гротескными деталями, которые никак не способствуют утрашению. Ярчайший пример — уникальная по иконографии миниатюра из рукописного Жития Василия Нового второй половины XVIII в. Все пространство изображения занимают несколько рядов округлых разноцветных «горок». В каждую из них кверху задом «воткнут» бес, так что над поверхностью земли торчат лишь широко расставленные ноги с большими когтями и хвосты¹⁹⁶. (Цв. илл. XVIII).

Естественно, границы между монструозным и гротескным, страшным и смешным исторически неустойчивы и трудно уловимы. Изображения демонов конструируются при помощи различных комбинаций человеческих и звериных элементов, замещения одних частей тела другими, утрирования отдельных черт, переплетения фигуры с орнаментом и т.д. Образы звероподобных демонов-гибридов, пришедших на смену темным ангелам и теням-эйдолонам, активно апеллируют к телесному низу. Судить о гротескности форм нужно с осторожно-

196 РГБ. Ф. 344. № 182. Л. 47. Уникальность этой миниатюры, помимо прочего, состоит в том, сколь радикально художник обрезает фигуры, выставляя напоказ их зады. Аналогичный прием встречается в древнерусской иконографии, например, на страницах Псалтирей, при изображении падения сатаны или грешников, когда мы видим провал или пасть ада, из которой торчат ноги низвергнутого (РНБ. Ф. I. 5. Л. 14). Обычно этот мотив призван показать движение. В Киевской псалтири 1397 г. на иллюстрации стиха «Ров изры и ископа и, и впадет ся в ямоу, яже створи» (Пс. 7:16) фигура нечестивца по принципу симультанной композиции показана трижды. Грешник копает себе лопатой «ров» (здесь его лицо кем-то затерто добела), летит с небес под ударом ангельского копья и торчит из черного провала ногами вверх (Вздорнов 1978. Л. 9; Ср.: Л. 150). На ярославской иконе «Чудо архангела Михаила в Хонех» 1630–1640-х гг. в том же положении в огненной реке изображены грешники (ЧМ. Инв. № ЧМ-125). Однако на миниатюре Жития Василия Нового XVIII в. это решение доведено до гротескной буквальности, а фигура, торчащая из холма, «клонирована» множество раз. (Бесы, побежденные силами света и воткнутые вниз головой в землю, также встречаются в западной средневековой иконографии. См. маргинальную миниатюру во французской рукописи Декреталий папы Григория IX с глоссами последней четверти XIII — первой четверти XIV в. Слева ангел отрубает звероподобному бесу мечом крылья. Справа, размахивая ногами, из земли торчит бес: London. BL. Ms. Royal 10 E IV. Fol. 264v). В древнерусском искусстве даже негативные персонажи крайне редко показываются в резком развороте от зрителя или обрезаются краем изображения. Художник стремится показать «все формы целиком, без среза их краями живописного поля и без иллюзорного выхода в подразумеваемое за этими краями пространство» (Бусева-Давыдова 2008. С. 114). Редким примером радикального нарушения этого правила могут служить миниатюры одной из редакций лицевого Апокалипсиса, явно воспроизводящие западный образец, на которых воины Гога и Магога осаждают стан святых (Откр. 20:7–9). Вопреки тому, как было принято трактовать эту сцену в большинстве рукописей XVI–XVII вв., мы видим часть сатанинского войска, окружившего город, *сзади*: ряды спин, шлемов и конских круп. См.: Буслаев 1884 II. Илл. 76; Буслаев 1884 II. Илл. 162; Долгодрова, Гусева, Анисимова 1995. С. 67; см. также сцену в Апокалипсисе 1676 г.: ГИМ. Муз. № 2335. Л. 134. Аналогичным образом могли быть показаны и праведники, окружившие город: Буслаев 1884 II. Илл. 62.

197 См. звероподобного человека-людоеда с мощным загривком из английской рукописи середины XII в., повествующей о чудесах Востока (Oxford. Bodl. Lib. Ms. Bodl. 614. Fol. 40v), и идентичного ему, похожего на льва, дьявола, утаскивающего человека, на миниатюре из Жития св.

стью. И все же обыгрывание неожиданных черт и нелепых положений могло провоцировать не только страх и отвращение, но и удивление, а в некоторых случаях и насмешку над падшими ангелами.

Как в древнерусской, так и в западной традиции демоны-монстры были не уникальны по своей иконографии. Это один из многочисленных видов гибридных существ. Они создаются по тем же правилам соединения, замещения и инверсии, что изображения народов-монстров, живущих по окраинам ойкумены¹⁹⁷, или гротескные гибридные создания, «населяющие» поля рукописей¹⁹⁸. На страницах готических манускриптов XIII–XIV вв. «серьезные» изображения бесов и дьявола в среднике соседствуют с гротескными, пародийными образами на полях¹⁹⁹. Чаще всего они отличаются друг от друга не обликом или какими-то комическими атрибутами, а лишь контекстом: дьявол, истязавший грешников в преисподней или искушающий самого Христа, и дьявол, сражающийся с причудливым гибридом или повисший на завитке инициала, могут быть похожи

Аманда из Северной Франции 1160–1170-х гг. (Valenciennes. VM. Ms. 500. Fol. 57). На Руси лучшей иллюстрированной энциклопедией народов-монстров служили лицевые списки «Александрии». В них можно было увидеть диких косматых людей, огромных циклопов, кентавров, людей с лицами на груди, псоглавцев, женщин-Горгоний с волосами-змеями, ехидн — монстров с человеческим торсом и головой, птичьими ногами и змеиным хвостом... Все эти существа одновременно принадлежали и к миру диковин природы (того, что на средневековом Западе называли бы *mirabilia*), и к своеобразному авантюренному «Бестиарию», и к демоническому царству зла. Разнообразных гибридных монстров, совмещающих черты человека и зверя, часто изображали с характерными бесовскими хохлами (см. раздел 2 главы II). Среди «дивих» народов, встреченных Александром на Востоке, фигурируют блеммы — монстры без голов, с лицами на груди (Александрия 1966. Илл. С. 40–41), в то время как маска или вторая личина на животе — один из самых распространенных атрибутов дьявола и персонификации ада в XVI–XVII вв. В этом ряду важное место занимали псоглавцы: народ-монстр, которому средневековая традиция приписывала особую роль в эсхатологической драме конца времен. На страницах «Александрии» македонское войско встречает их в таинственной Индии (БАН. П. I. Б. № 99. Л. 182, 248; Александрия 2005. С. 328). На миниатюрах лицевых Апокалипсисов толпы таких же псоглавцев под предводительством Гога и Магога осаждают стан святых (РГБ. Ф. 173. I. № 14. Л. 154), и т.п. См. также: Белова, Петрухин 2008. С. 57–59.

198 Принципы конструирования монстров в готическом искусстве и истоки этой иконографии: Baltrušaitis 2008. P. 11–56, 109–202. Об образах маргиналий и их значении см.: Kendrick 2006; Camille 1997.

199 В тех случаях, когда маргиналии вообще связаны с основными изображениями или текстами в среднике, они активно обыгрывают и пародируют «серьезные» (часто вероучительные) сюжеты. Так, на одном из листов английской Псалтири Ормсби конца XIII — начала XIV в. в литере D изображены три искушения Христа сатаной, а на нижних полях — сцены из пародийной истории Соломона и Маркульфа (Oxford. Bodl. Lib. Ms. Douce 366. Fol. 72). Маркульф — находчивый пройдоха, обводящий вокруг пальца мудрого государя и насмехающийся над ним («Соломон: четыре евангелиста подпирают мир. Маркульф: Четыре опоры подпирают нужник, чтобы сидящий на нем не свалился вниз»). Искушения Христа занимают внутреннее пространство буквы D, а в оставленном ею с левой стороны изгибе притаился гротескный монстр: сверху человек, снизу птица, играющий на длинной флейте. См.: Camille 1997. P. 39–43. Fig. 10.

как две капли воды, но при этом предполагают разные реакции зрителя²⁰⁰.

Однако как бы демоны ни были похожи на «дивих людей» и монстров, не все гибридные образы в равной мере нацелены на устрашение. Грамматика демонического использует лишь часть возможных комбинаций и чаще всего обыгрывает лишь те черты, которые ассоциируются с агрессивностью либо телесным низом (изображая дополнительную морду в паху или устанавливая переключку между языком и фаллосом, языком и поглощаемым грешником). Фигуры демонов утрачивают прежний устрашающий заряд, когда художники начинают

200 В.П. Даркевич справедливо пишет о «карнавализации» преисподней на полях средневековых западных рукописей: художники на разный лад обыгрывают (это слово тут стоит понимать и в смысле вариации, и в смысле игры) серьезные образы дьяволов, изображая демонов-неудачников, калек (на деревянной ноге), бесов, которых заставляют трудиться, переносить грузы, впрягают в повозки и пр. (Даркевич 2009. С. 63–65, 136–143). При этом причудливый мир маргиналий далеко не всегда нацелен на осмеяние и пародию: многие сюжеты, разворачивающиеся на полях, не подразумевают инверсии господствующего порядка или ценностей и с тем же успехом могли бы фигурировать в среднике. Однако благодаря своему положению на «окраинах» они вплетаются не столько в пародийную игру смыслов, сколько в пародийную игру форм и дают волю фантазии художника. См. множество примеров в уже упоминавшейся рукописи Декреталий Григория IX последней четверти XIII — первой четверти XIV в. Нижние поля листов украшены бесчисленным количеством маргинальных сценок, в которых во множестве действуют демоны. Они пытаются навредить людям, однако все заканчивается самым плачевным образом, и мы неизменно видим их поражение. Дьявол пугает отшельника, противостоит ангелу, подкрадывается к спящему монаху, епископу или женщине-мирянке, сбрасывает монахиню с моста или убегает от ангела, вонзающего ему в спину меч. Ангелы связывают бесов. На многих маргиналиях мы видим звероподобных демонов, пойманных и посаженных в колодки (London. BL. Ms. Royal 10 E IV. Fol. 113v, 168v, 177, 181v, 188, 188v, 191v, 192, 221, 246v).

201 См., например, бесов из Жития Василия Нового, фигуры и морды которых часто похожи на комические шаржи Нового времени (в Цветниках XVII и XVIII вв.: ГИМ. Муз. № 354. Л. 262об., 263об., 289об., 292об.; РГБ. Муз. № 322. Л. 336об., 337об., 339об., 348об., 349об.), или череду зооморфных бесов со страшными мордами, огромными бесформенными носами, высунутыми языками и т.п. в рукописи «Звезды пресветлой» 1686 г. (БАН. П. I. А. № 58. Л. 80, 81об., 84об., 85об., 86 и далее). Мытарственные бесы с огромными головами и мордами в рукописи XVIII в.: РГБ. Ф. 344. № 242. Л. 31об.–34об.

202 См. горбатые фигуры бесов на миниатюре XVIII в.: РНБ. Ф. I. 733. Л. 119об. Представление о том, что черти набили горбы после падения с Небес, известно в народной культуре. Наравне с хвостами, рогами и шерстью, это один из признаков безобразия, физического уродства демонов (Белова, Петрухин 2008. С. 187–188).

203 РНБ. Ф. I. 725.

204 РНБ. Мих. Q. 374. Л. 134; РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 131.

205 См. в цикле миниатюр из лицевого Жития Василия Нового XVIII в.: РГБ. Ф. 98. № 375. Л. 52об., 55об., 59об., 62об., 65об., 67об., 69об., 71об., 74об., 78об., 81об.

206 См. фигуры Смерти и Ада в виде зверя, вставшего на задние лапы, в сборнике первой половины XVIII в. (РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 65).

207 См. фигуру Ада в виде огромного «крота» и толстой «собаки» в Апокалипсисе конца XVII в. (ГИМ. Муз. № 4146. Л. 18, 52, 93, 159, 161об.); в виде «свиньи» с колотушкой в Апокалипсисе второй половины XVII в. (РГБ. Ф. 98. № 1342. Л. 35об.).

Илл. 64.

Нагие демоны с копьями,
напоминающие аборигенов.

Фрагмент миниатюры
из сборника XVIII в.
(РНБ. Мих. Q. 374. Л. 134)



искажать, утрировать, переставлять даже те элементы, которые ничего не дают для усиления агрессивности образа, а игра форм отрывается от дидактики.

Так, во многих лицевых рукописях XVII—XVIII вв., прежде всего в Житиях Василия Нового, бесы наделяются длинными носами, похожими на бесформенную губку, пышными конскими хвостами, разноцветными телами, пятнами, как у лошади²⁰¹. Часто за их спинами вырастают большие горбы²⁰². Яркий пример — рукопись XVII в. из собрания РНБ, где мытарственные демоны на каждой миниатюре напоминают скорее простоватых людей и гримасничающих стариков, чем злых духов. На листе 28 центральный бес расставил колени и развел в сторону руки, как будто недоумевая о чем-то. Другой демон, как старец, опирается на клюку; он открыл огромный рот, из которого торчат только два зуба (Л. 29). (Цв. илл. XIX). Бес с огромным тонким носом, который свисает вниз как клюв попугая, схватил себя за зад (Л. 32); и т.п.²⁰³. В рукописях XVIII в. отряды демонов могут напоминать дикарей-аборигенов — это нагие люди с копьями и торчащими на лысых головах пучками волос²⁰⁴. (Илл. 64). Лысые бесы чередуются с волосатыми²⁰⁵.

«Избыточными» деталями, которые не способствуют ни устрашению, ни назиданию, обрастают в это же время и другие негативные персонажи. Не только страх и сокрушение о грехах, но и любопытство может вызвать Смерть с нелепой фигурой и удивленным выражением лица²⁰⁶, Ад в виде морщинистого «крота» или «свиньи» с колотушкой²⁰⁷ и т.п.

Сам контекст изображения часто снижает драматизм ситуации (человек во власти сатаны, дьявольское искушение). В рукописях можно увидеть, как бесы везут грешника на телеге, погоняя лошадей; ведут на длинной веревке; как бес, «дружески» обняв старца с клюкой, идет с ним по дороге²⁰⁸. Нравоучительные сюжеты помещают бесов

в повседневный бытовой антураж, делая их героями «жанровых» сценок: например, различных вариаций на тему пира праведников и грешников²⁰⁹. На самом деле жанровость этих сцен предельно условна. Их цель — показать, что обжоры, потакающие своему животу, пьяницы и все беспечно живущие не думают о душе, словно собираются жить вечно, а на самом деле пляшут под дулку бесов. Для этого за спиной пирующих помещены фигуры демонов — их настоящих хозяев. Аналогичную по функции композицию, бичующую порок пьянства, мы найдем во многих сборниках XVIII — начала XX вв. На ней бесы управляют огромной телегой, на которой стоит бочка с вином. Они разливают зелье, а рядом стоят празднично одетые люди — беспечные жертвы бесовского «спаивания»²¹⁰.

Помещая демонов в повседневный контекст, такие миниатюры, на первый взгляд, «приручают» их. Бес с бутылкой у бочки с вином — уже не коварный многоликий дьяволизкуситель, ведущий смертельный поединок с отшельником. Однако стоит пролистать рукопись дальше, как перед нами откроется череда изображений с адскими муками и устрашающим сатаной. Новые «бытовые» мотивы лишь дополняют прежние сюжеты.

Следственные дела о колдовстве XVIII в., в которых фигурирует пакт с дьяволом, часто описывают его как простого мужика. Ярославской вдове Катерине Ивановой (1764 г.) бесы являлись «во образе человеческого и в кафтанах»²¹¹. В 1770-е гг. в Яренском уезде Устюжской епархии утверждали, что «дьявол росту небольшого, весьма толст и черен, без бороды в платье и обуви крестьянском». Кому-то демоны представляли в солдатской одежде, кому-то — в немецкой²¹². «Дьяволы» народной

208 БАН. Плюшк. № 42. Л. 56–62. Такая же серия в Цветнике XX в.: БАН. 1.1.38. Л. 20–32.

209 См. клеймо костромской иконы «Ангел-хранитель с деяниями» 1640-х гг., на котором бес изгоняет ангела-хранителя с пирушки неразумных: Брюсова 1984. Цв. илл. 118. Ср. с гравюрой на дереве конца XVII — начала XVIII в. «Трапеза благочестивых и нечестивых», на которой бесы с женскими грудями стоят за спинами пирующих грешников: Соколов 2000. Илл. 5; Бусева-Давыдова 2008. С. 82.

210 БАН. Плюшк. № 42. Л. 60. Ср.: Белоброва 1974. Табл. II. Яркой параллелью к этим миниатюрам служат опубликованные И.Ф. Голубевым вирши «О безмерном питии и о безмерном запойстве» из рукописного сборника конца XVII — начала XVIII в.: «Поистине в безмерном питии Создателя своего люди не поминают, и себе пьяницы за безгрешных быти вменяют... О сем дьяволу велия радость бывает, и на злейшая дела пьяницу подстрекает... И егда он остатки жития своего пропиет, тогда дьявол злою язезю его убьет» (Голубев 1965. С. 83).

211 Смилянская 2003. С. 89–96.

212 Тексты заговоров, известные по рукописным сборникам и следственным делам, хорошо показывают, как образы церковных демонов переплетаются с демоническими существами славянских верований. Например, следственное дело 1730 г. сохранило такой список разнообразных «дьяволов»: «...стану я призывать царей и князей черных, дьяволов, земляных и водяных, крылатых, мохнатых, воздушных и болотных, лесных и домовых» (цит. по: Журавель 1996. С. 48–50). Представления о земляных, водяных, болотных, лесных, домовых (даже если это не имена самостоятельных духов, а определения «дьяволов» по месту их обитания) характерны для народных и апокрифических верований. Однако в XVII в. они проникают в некоторые церковные тексты, например в «Повесть о бесноватой жене Соломонии», которая входила в цикл сказаний о чудесах от мощей Прокопия и Иоанна Устюжских (Власов 2010. С. 317–339. См. также: Пигин 1998).

культуры все так же опасны (особенно если мы узнаем о них из следственных дел), но простоваты, «одомашнены» и сближены с низшими духами славянской мифологии. Многие миниатюры позднего Средневековья — раннего Нового времени представляли своим читателям образы, напоминающие скорее хитрого, опасного, но порой смешного «народного» черта. Бытовые, снижающие элементы в изображении демонов во многом связаны с проникновением в церковную иконографию элементов народной демонологии с ее амбивалентным восприятием нечистой силы. При этом большинство изображений не утрачивают нравоучительной функции.

Бликие процессы наблюдаются и в книжности. Здесь мы можем с большей уверенностью говорить о «секуляризации» демонологии. Историки древнерусской литературы неоднократно отмечали, что во второй половине XVII — начале XVIII в. появляется принципиально новый тип текстов — демонологические повести, нацеленные не только на поучение, но и на развлечение, или вообще лишённые дидактических функций²¹³. Разрабатывая древний сюжет о договоре человека с дьяволом²¹⁴, они закручивают его в увлекательную интригу, которая постепенно освобождается от вероучительных рамок или скорее сводит назидание к минимуму²¹⁵.

Если в «Повести о Савве Грудцыне» дьявол — все еще смертельный враг человека, который стремится его погубить, то в некоторых более поздних текстах он превращается в лукаво-комичного персонажа. Тот дарует герою богатство или помогает ему добыть завидную невесту, а потом герой обводит его вокруг пальца, без какой-либо помощи Христа, Богоматери или святых-заступников²¹⁶. В XVIII в.

213 Например, по словам О.Д. Горелкиной, «Повесть об убогом человеке, како его дьявол произведе царем» (XVIII в.) не отягощена никакими иными функциями, кроме чисто развлекательной (Горелкина (Журавель) 1989. С. 113, 125).

214 Журавель 1996. См. также: Gonneau 2004.

215 Даже если в этих текстах нет пространных моральных увещаний, а черт там скорее плут, чем губитель души, они, в конечном счете, оперируют христианскими образами и скорее «снижают» проблемы, традиционно занимавшие церковную демонологию, чем отрицают их. Речь все так же может идти о смерти и покаянии, но духовное противостояние с дьяволом, ставка в котором — погибель души, в текстах XVIII в. часто сменяется плутовской историей. Герой обманывает черта, временно отрекшись от Христа, чтобы получить земное величие, и кается на самом пороге смерти, обедавая своего «благодетеля» вокруг пальца.

216 Бес из «Повести об убогом человеке, како его дьявол произведе царем» напоминает незадачливого и глуповатого черта, известного по сказкам и лубочным историям (Демкова, Дробленкова 1965. С. 255; Горелкина (Журавель) 1989. С. 121). См. также «Сказание о римском попе Аврааме», обнаруженное в сборнике XVIII в. В ней оскорбленный дьявол требует от священника прекратить плевать на его изображение. Он ложно обвиняет Авраама в воровстве царской чаши, тот оказывается в темнице, и дьявол вызволяет его оттуда только под обещание больше не плевать. В этой истории дьявол фактически оказывается победителем, а конфликт разворачивается не вокруг спасения/погибели души, а вокруг «чести» сатаны (Малж 1996). Как писал В.Я. Пропп, «Черт в бытовой сказке всегда в итоге оказывается обманутым, одураченным — причем герой побеждает, не прибегая к волшебным, сверхъестественным средствам, а пользуясь только своей находчивостью и хитростью» (Пропп 1984. С. 246). Характерно, что в «Повести об убогом человеке» дьявол тоже добыл богатство не сверхъестественной силой, а обыкновенным земным воровством: «... и накрал из лавок, и наносил тому человеку денег премногое множество» (Демкова, Дробленкова 1965. С. 255–256).

средневековая демонология, безусловно, не растворяется в литературе. Не случайно от этой эпохи дошло столько следственных дел по обвинению в колдовстве и заклинании демонов²¹⁷. Однако появляются тексты, в которых демонологические сюжеты целиком переносятся в поле вымысла, душеполезного и не очень, а те герои, которые раньше однозначно принадлежали к сфере (анти)сакрального, теперь превращаются в литературных героев. В секуляризирующейся культуре появляется ниша, в которой дьявол, перестав быть опасным, становится авантюрным персонажем, действующим в пространстве вымысла²¹⁸.

Эта внутренняя трансформация не могла не затронуть визуальную культуру. На рубеже Средневековья и Нового времени многие демонологические сюжеты иконографии стали восприниматься не только как назидание, но и как особое занимательное чтение. Об этом говорит и появление лицевых сборников, состоящих из одних миниатюр с предельно краткими подписями, и яркая повествовательность многих историй, избранных для поучения, и инновации в построении образа и композиции. Конечно, речь идет о «занимательности» особого рода. Она не исключает ни веры в реальность рассказанного, ни страха перед испытаниями мытарств или загробными муками. Древние истории из патериков, житий или «примеры», почерпнутые из «Великого зеркала», не перешли из регистра вероучительной истины в поле художественного вымысла, но приобрели дополнительное измерение, научившись завлекать читателей красочностью, экзотичностью и наглядностью устрашающего, которое утратило былой аскетизм, превратившись в калейдоскоп монструозных форм²¹⁹.

Читатели поздних лицевых рукописей не всегда оставались безучастны к таким картинам: некоторые из них, вступая в своеобразный «диалог» с иллюстратором, оставляли на полях и на чистых страницах свои чернильные наброски. Они

217 Руан 1998; Смилянская 2003; Лавров 2000. С. 326–393.

218 Ср. с аналогичными процессами во Франции второй половины XVII–XVIII вв., когда вера в дьявола и его присутствие в мире идет на спад, и он, само собой не исчезая из церковного дискурса, постепенно превращается в абстрактное богословское понятие или героя художественной литературы: Muchembled 2000. P. 199–248 (Ch. V).

219 Л.Б. Сукина справедливо пишет, что Синодики XVII в. не только служили эсхатологической проповеди, но и предлагали образцы новой «беллетристики»: «На смену последовательным повествованиям апокрифов и житий пришли короткие локальные рассказы, с особым сюжетом каждый, и небольшие фрагменты эсхатологических сочинений» (Сукина 2003. С. 396).

220 РГБ. Ф. 98. № 2018. Л. 98об. Плохие и неумелые рисунки на полях и оборотах страниц — не редкость для лицевых рукописей. См., к примеру, фигуры ангелов в списке «Слова Палладия Мниха» XVII в. Фигуры изображены лицом к лицу — это контурные прориси ангелов, изображенных на миниатюре на обратной стороне листа. Правая фигура прорисована четко, левая — малоудачная ученическая или детская копия (ГИМ. Барс. № 277. Л. 9).

221 РГБ. Ф. 299. № 460. Л. 145; ср.: Л. 144об.

222 РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 59.

223 Там же. Л. 59об.

224 БАН. Плюшк. № 91. Л. 7об. В Цветнике XVIII в. кто-то дорисовал чернилами уши беса до длинных рогов, так что он стал похож на фавна: РГБ. Ф. 344. № 96. Л. 295.

225 ГИМ. Муз. № 2620. Л. 1, 10.

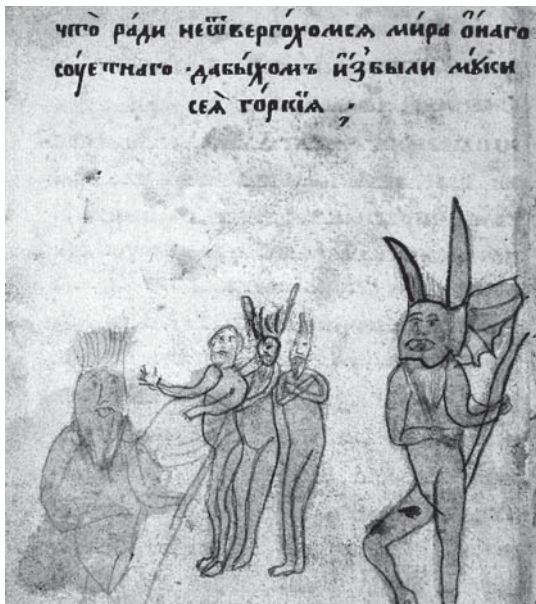
Илл. 65.

Грешники и демонические
существа с хохлами,
нарисованные кем-то
из читателей рукописи.

Страница из лицевого
«Слова Палладия Мниха»

XVIII–XIX вв.

(БАН. Плюшк. № 91. Л. 7об.)



копировали образы миниатюр или представляли свои вариации на темы, близкие к содержанию прочитанного. Так на страницах рукописей появлялись новые фигуры бесов и различных монстров. В лицевом Житии Иоанна Богослова второй четверти XVII в. кто-то не слишком умело попытался изобразить демонов. У незадачливого автора (возможно, ребенка) получились каракули, в которых можно различить только крыло и бесовской хохол²²⁰. В лицевом Апокалипсисе конца XVII в., копируя персонажей ближайших миниатюр, читатель нарисовал двух крупных «Гогов и Магогов»²²¹. В сборнике первой половины XVIII в. можно увидеть чернильный силуэт огромной горбатой Смерти: держа в руке косу, она едет на демоническом звере²²². На обороте этого листа — не менее интересный рисунок: в верхней части, разведя руки в стороны, стоит человек, а под ним бушует огонь геенны, из которого торчат ноги и показываются фигуры горящих людей²²³. Читатель рукописи XVIII–XIX вв. с текстом «Слова о Втором пришествии и Страшном суде» Палладия Мниха изобразил зеленого рогатого демона с крыльями и три голых фигуры (грешников?), две из которых имеют подобие вздыбленных волос. Нагие люди тянут руки в сторону сидящего: толстой, бородатой, одетой в желтое фигуры с широким бесовским хохлом (Ад или сатана?)²²⁴. (Илл. 65). Лицевое Житие Марины Антиохийской XVIII в. из собрания ГИМ открывается чернильными рисунками, посвященными победе над чудовищем: на первом листе человек разрывает пасть льву (подпись: «Самсонъ лва терзаетъ»), на десятом — ангел держит за пасть дракона («ангиль связя змия на тысячу летъ»)²²⁵. Богатая визуальная демонология, как видим, не только назидала и удивляла читателей, но и провоцировала их на создание аналогичных образов. Дьявол по-прежнему страшен, но его изображения можно обыгрывать и копировать.

О снижении страха и рождении насмешки над дьяволом свидетельствуют скорее не сами эти фигуры, а мелкие детали, которые читатели XVIII–XIX вв. подрисовывали прямо на миниатюрах. В некоторых рукописях у мытарственного беса, который держит в руках свиток грехов и весы, пытаясь засудить душу, на длинном носу изображено пенсне²²⁶. Здесь, помимо праздной шутки или гротеска, можно предположить и серьезную коннотацию: визуальное уподобление старообрядцами адвокатов, судей и т.п. бесам. Однако есть и очевидные случаи, когда ничего «серьезного» представить попросту невозможно. Яркий пример — лицевое Житие Андрея Юродивого из собрания ГИМ (XVIII в.). На многих миниатюрах читатель (вероятно, уже XIX века), подрисовывал то одному, то другому бесу «собачий» хвост колючком. Иногда он помещал такое колючко и на нос демону — в результате нос «завивался» вверх как локон барышни²²⁷. Наконец, в руки многим бесам загадочный «художник» вставлял восьмиконечные (древнерусские и единственно верные для старообрядцев) кресты. Разгул «хулиганской» фантазии пришелся на оборот листа 239. Промежности двух бесов, которые стоят на миниатюре, обратившись лицом друг к другу, соединены карандашной линией. В рот каждому демону вставлена дымящаяся сигара. Восьмиконечный крест помещен в середину изображения, а все художество подписано: «Вэсь» (вероятно, *бес*). Рисовал ли тут ребенок или взрослый «проказник», очевидно, он не испытывал страха перед демоническими фигурами и не боялся кощунства, помещая в их лапы святые кресты.

2.6. «Подвижная» иконография ада. Говоря о «гротескных» образах бесов, нельзя не упомянуть карпатские изображения преисподней. Л. Бережная, комментируя русинские иконы Страшного суда XVI–XVII вв., отмечает, что местные демоны скорее вызывают смех, чем страх. Эти темные создания со свиными хво-

226 РГБ. Ф. 344. № 181. Л. 127; РГБ. Ф. 98. № 1225. Л. 80об.

227 ГИМ. Муз. № 257. Л. 213об., 215, 219, 221об., 239об.

228 Berezhnaya 2004. P. 29–30. См. илл.: Pl. 2, 3. Ср.: Nimka 2009. Ill. 2.40–2.42, 3.9–3.12, 3.17, 3.23, 3.35, 3.39–3.44, 3.46, 4.5, 4.27 и т.д. Звероподобные бесы скачут верхом на грешниках, лезут к ним с объятиями, возят их в тачках, играют на дудках и волынках и пр.

229 Nimka 2009. Fig. 3.10, 3.12.

230 Ibid. P. 109.

231 Достаточно вспомнить полемику вокруг аллегорических икон и дело дьяка Висковатого в середине XVI в. или споры о «живоподобных» иконах в XVII в.

232 Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить «Страшный суд» конца XIV — начала XV в. из кремлевского Успенского собора или новгородский «Страшный суд» середины — третьей четверти XV в. из ГТГ с многочисленными иконами XVI и особенно XVII вв.: в геенне огненной, которую, растекаясь, образует огненная река, появляется множество обитателей, образующих «двор» сатаны; вместо крошечных клейм с адскими муками возникают пространные пещеры или даже целая зона в нижней части иконы, где демоны истязают грешников; вдоль змея мытарств начинают изображаться многочисленные сцены противостояния ангелов и бесов за душу умершего; получает визуальное развитие сюжет низвержения падших ангелов: вместо черной окружности, в которую заключены демоны, возникает устрашающая кавалькада звероподобных бесов, летящих в огненное озеро по левому краю иконы; и т.д.

стами, дудящие в дудки, ведут себя как непослушные дети, решившие покуролесить. Они шутят, проказничают, плетут интриги, что-то шепчут на ухо грешникам, с энтузиазмом гонят тех копьями в ад²²⁸. На некоторых иконах бесы просто похожи на черных насекомых с тонкими лапами²²⁹. Дж.-П. Химка считает комичной (оговариваясь: «с нынешней точки зрения») длинноволосую Смерть на иконе из Красного Брода конца XVI — начала XVII в.²³⁰. Трудно сказать, действительно ли бесы-музыканты и тонкорукые демоны-насекомые с телами-палочками вызывали у современников улыбку, а не оторопь или гадливое отвращение. Однако, в отличие от серьезного пространства сакрального, визуальная демонология была открыта пародии и игре форм.

Каноны изображения святых строго регламентировались рамками догматики и иконописной традиции: любое нововведение (которых, естественно, на протяжении веков было множество) могло вызывать споры²³¹. Образы демонических сил в искусстве Средневековья оставляли большой простор для иконографических инноваций, стилистического поиска и разнообразных заимствований. Речь идет не столько о появлении новых сюжетов и композиций, сколько о свободе иконописца в трактовке форм, обличья и жестов персонажей. Конечно, и тут существовала давняя традиция, и до XVI в. большинство древнерусских образов дьявола и бесов следует византийскому типу эйдолона. Однако в XVI—XVII вв. новые устрашающие гибридные формы, как мы уже убедились, не вызывали осуждения даже у тех, кто критиковал аллегорические новации в иконографии или переводные рассказы о демонах-мучителях.

В XVII в. демоны «конструируются» из самых причудливых комбинаций человеческих и звериных черт. И дело тут не только в том, что дьявол по определению многолик, является во множестве личин, и потому ни один, даже самый причудливый, его образ не вызывает догматических подозрений и нареканий (а если и вызывает, то дело обычно в сюжете изображения, а не в чертах самого нечистого духа). В том, как представлять демонов, просто не было столь жесткой регламентации. Древние модели и привычные формы не имели статуса непререкаемой истины, и важнее всего была выполняемая ими функция. Изображения злых духов должны были, прежде всего, отталкивать, поражать своей агрессивностью или, наоборот, демонстрировать их бессилие (во многих сюжетах, где Христос либо кто-то из ангелов и святых одерживает над ними верх). Отсюда весомая для древнерусской иконописи мера свободы в комбинировании элементов и поиске новых, все более устрашающих и причудливых форм.

Это хорошо видно на примере икон Страшного суда, где на протяжении веков большинство инноваций происходило не в верхней части, где восседает Христос с апостолами, а в середине (где течет огненный поток, извивается змей мытарств и стоят ряды грешников и иноверцев), внизу — в геенне огненной и клеймах с адскими муками, а также в верхнем левом, т.е. зрительском правом, углу, где низвергаются падшие ангелы. Со временем удельный вес адских сюжетов в пространстве иконы лишь увеличивался, а преисподняя, со всеми ее обитателями, стала изображаться во все больших и больших подробностях²³².

Дж.-П. Химка отмечает эту особенность на материале карпатских икон. С XV по XVIII в. на них появляется целый ряд новых элементов, которых не было ни на византийских, ни на северных русских прообразах русинских Страшных судов: персонификация смерти, пасть ада, «бытовые» сценки в преисподней (трактирщица с бесом и т.д.), а также подробный перечень различных пыток, которые представлялись самым реалистическим образом. Со временем мастера, монахи, а потом все чаще ремесленники из мирян, добавляли все новые категории грешников, заменяли змея мытарств на зигзагообразную лестницу с мытарственными «станциями» и т.д. При этом почти все нововведения локализуются в нижней части иконы²³³.

Помещая в ад ненавистных в деревенском мире персонажей (трактирщика-обманщика, хитрого мельника, немилостивого богача, священника, не заботящегося о своей пастве), иконописцы или заказчики икон получали возможность на символическом уровне восстановить социальную справедливость, какой они ее видели. Некоторые изображения ада в какой-то степени становились орудием социальной критики, даже при том, что многие типажи грешников кочуют по изображениям преисподней в разных уголках христианского мира, заимствуются из письменных, часто древних, церковных источников и прямо не отражают локальных реалий или конфликтов, как порой утверждали советские историки искусства²³⁴.

Как «бытовые» акценты в изображении преисподней, так и гротескные черты многих демонических образов явно связаны с влиянием «низовой» культуры. Не только иконописцы-ремесленники, но и заказчики большинства дошедших до нас Страшных судов XVI–XVII вв. принадлежат к рядовой приходской среде, а не к светской элите или образованному духовенству²³⁵. Кроме того, адские муки — поле для приложения фантазии иконописца, которую он едва ли осмелился бы применить, изображая сакральных персонажей. Отсюда — множество бытовых деталей²³⁶, гротескных черт у гримасничающих демонов и явный эротизм, сквозящий в изображении некоторых грешниц и грешников. Вот почему в XVIII в. церковные власти, как показывает Дж.-П. Химка, могли систематически затирать, отрезать и закрасивать нижнюю часть икон Страшного суда, где концентрировались неприемлемые «ужасы». Церковь не хотела мириться ни с резкой социальной критикой при перечислении адских мук, ни с народным вкусом к гротескному снижению вероучительных тем. Так, в 1774 г. православный митрополит Киевский Гавриил (Кременецкий) распорядился очистить фреску на сюжет Апокалипсиса в Софийском соборе от разнообразных «непристойностей», убрать с нее персонажей в коронах и разных костюмах, а всех грешников изобразить нагими (т.е. без социальной конкретизации)²³⁷.

233 Нимка 2009. Р. 107, 109, 194. Аналогичное наблюдение см.: Топорков 2012.

234 См.: Berezhnaya 2004. Р. 25–27; Нимка 2006.

235 Бережная 2003. С. 466–468.

236 См. пир грешников в аду на иконе середины XVI в. из села Багноватого: Цодикович 1995. № 32. Илл. 148.

237 Нимка 2009. Р. 179–182, 194.

238 Практика затирания изображений почти никогда не бывала специально нацелена на такие «гротескные» и устрашающие образы. В большинстве случаев стирались не яркие элементы (фаллос, длинный нос или огромные лапы), а лица или только глаза бесов.

Илл. 66. Адский монстр пожирает грешников. Фрагмент иконы «Страшный суд» конца XVII — начала XVIII в. (Музей-заповедник «Александровская слобода»)



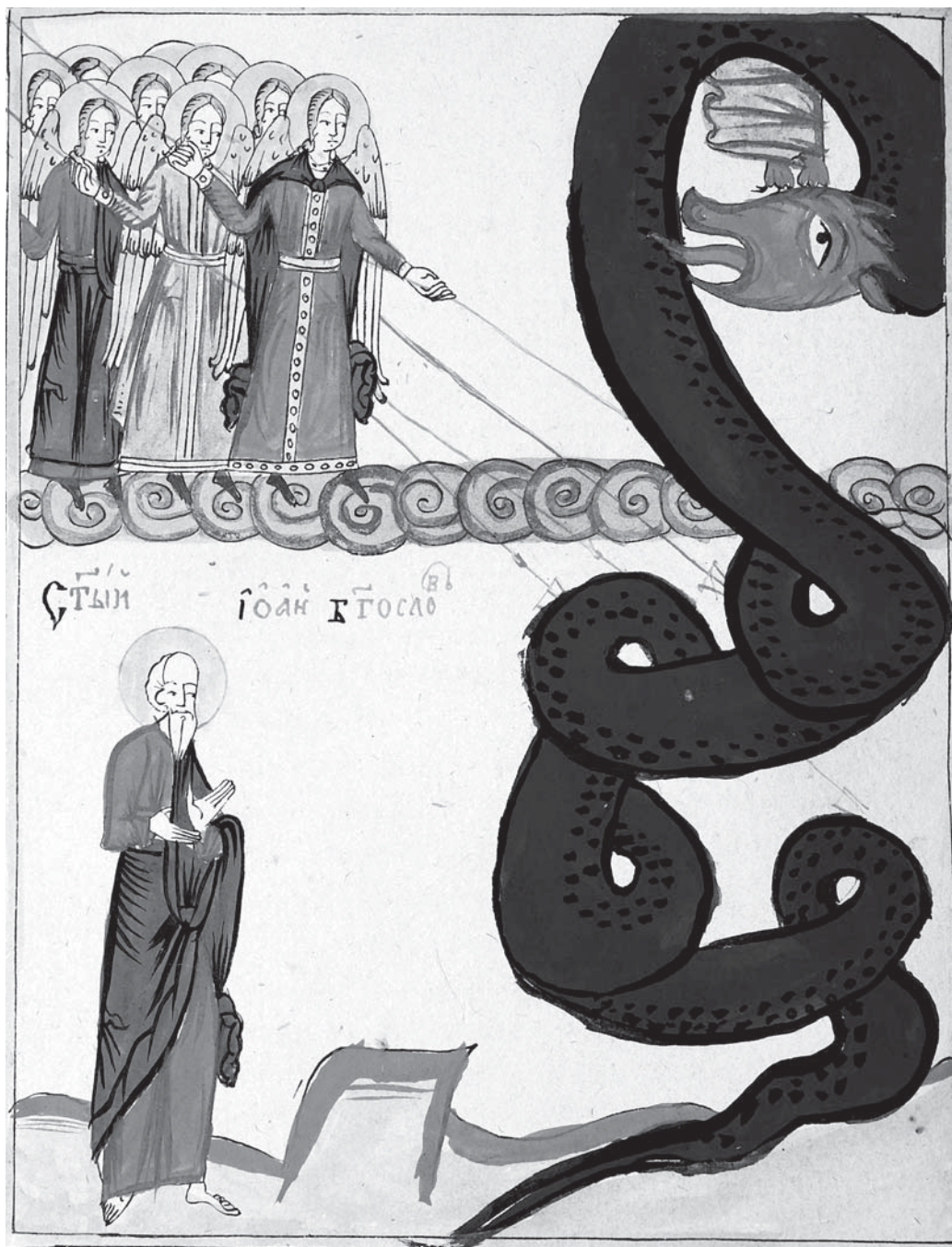
В более яркой и очевидной форме те же инновации вторгались в книжную миниатюру, которая, в отличие от церковной росписи, не подвергалась масштабной цензурной правке²³⁸.

* * *

На протяжении XVI–XVII вв. фигуры бесов и других демонических монстров прошли существенную эволюцию — к укрупнению, устрашению и экзотизации. Уже в середине XVI в. мы наблюдаем, как в русскую иконографию начинают активно проникать элементы западной визуальной демонологии: дополнительные морды, глаза по всему телу, перепончатые крылья и рога. Эти детали придают демонам агрессию, нехарактерную для древнерусской традиции. В XVII в. необычен уже не только облик бесов, но и сюжеты, в которых они действуют: грешники летят в огонь и превращаются в звероподобных монстров, а бесы хлещут их огненными метлами, нанизывают на вертел, бьют молотами и т.п. Эти визуальные инновации предельно усиливают экспрессию демонического. Пример тому — не только множество лицевых Апокалипсисов, Синодиков или Житий Василия Нового, но и редкая по иконографии икона Страшного суда из Александровской слободы. (Илл. 66).

Указывает ли экспансия монструозных образов на то, что на исходе Средневековья страх перед дьяволом резко усилился по сравнению с предшествующими столетиями? Эволюция иконографических форм — не зеркальное отражение ментальных и культурных процессов. Она свидетельствует не только об обострении демонологических страхов, но и о увеличении корпуса иллюстрируемых текстов, нарастании в иконографии повествовательного начала и расширении круга «зрителей» и владельцев рукописей. Точно так же появление «гротескных» бесовских фигур не свидетельствует напрямую о снижении страха перед дьяволом, но указывает на социальный «дрейф» демонологии. Поэтому нам следует попытаться понять, что трансформации визуального языка могут сказать о восприятии изображений и их новой аудитории²³⁹. Об этом мы и поговорим в заключении.

239 Французский историк Жан Делюмо в аналогичном контексте говорил о «переживаемом христианстве» (*christianisme vécu*). См. его работы о коллективных страхах: Delumeau 1978; Делюмо 2003.



Илл. 67. Низвержение Сатаны-Змея с Небес.
Миниатюра из Апокалипсиса XVIII в. (БАН. 1.1.36. Л. 73об)

1 О роли детали для анализа изображения см.: Аррас 2010.

2 В сборнике 1560-х гг. удивительно показана гибель Симона Волхва, которого бесы сначала подняли в воздух, а потом сбросили вниз. Он не просто разбивается о землю. Мы видим четыре лежащие на земле правильные геометрические фигуры, в которые, словно в осколки стекла на картине Р. Магритта «Бегство в поля» (1933 г.), вписаны руки, нога и голова Симона (БАН. П. I. А. № 34. Л. 109об.). На житийной иконе Петра и Павла середины XVI в. из Новгорода (НГОМЗ. Инв. № КП 10917, ДРЖ 976) тело Симона Волхва парадоксальным образом рассыпается не от удара о землю, а еще в воздухе. Иконописец изображает вереницу отдельно летящих членов: торс, ноги, голову с одной рукой (Игнашина, Комарова 2010).

3 Как в рукописи: ГИМ. Муз. № 257. Л. 42, 207, 224об.

4 Аналогичные приемы использовались и в средневековой западной иконографии. Множество ярких примеров, где лица людей выстраиваются в пирамиды или даже занимают весь лист целиком, мы встречаем в Библии наваррского короля Санчо VII, изготовленной в 1197 г. (См., например: Amiens. VM. Ms. 108. Fol. 45, 253v–254).

«ОБРАЗ ВРАГА»: ОТ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ К НОВОМУ ВРЕМЕНИ



та книга — не об истории древнерусской демонологии и не о древнерусском искусстве, а скорее о том, как функционирует визуальный язык Средневековья в точке их пересечения, создавая многоликий образ «врага».

Почти все сюжеты, которые вошли в книгу, посвящены анализу символических форм и правил «синтаксиса», действовавших в древнерусской иконографии. Они заставляют нас вглядываться в детали¹. Мы видим, как множество малозаметных приемов и семантически окрашенных элементов вступают друг с другом в переключку, маркируют статус персонажа, объединяют либо противопоставляют героев, выстраивают их в иерархию и т.д. Несмотря на то, что большинство этих решений использовалось мастерами из поколения в поколение, многие приемы древнерусских художников удивляют своей изобретательностью и свободой в обращении с формами, иногда напоминая модернистские поиски XX в.²

Это относится не только к трактовке отдельных образов, но и к синтаксису изображения, который диктует правила компоновки фигур. Один из таких примеров — символическое отображение множества: воинского отряда, группы людей, толпы бесов. Чтобы показать войско, древнерусский художник изображал несколько конных или пеших солдат и разворачивал над их головами ряды шлемов, обозначающие других ратников. Показывая сонм святых или ангелов, он выстраивал друг над другом полукруги нимбов. (См. илл. 14). Представляя толпу бесов или грешников, изображал ряды хохлов или островерхих шапок (а зачастую чередовал их друг с другом). Для обозначения стада животных применялись «этажи» торчащих ушей и т.п. При этом повторяющиеся ряды нимбов, шлемов или бесовских хохлов могли возвышаться пирамидой, переходить на заднем плане в мелкую «рябь» бесчисленных голов³ или растягиваться в длину, образуя сложные по форме структуры из десятков повторяющихся, ритмически организованных элементов⁴. (См. илл. 6, 30–32, 56; Цв. илл. V).

Начиная с древнейших изображений, известных на Руси с XI в., падшие ангелы выделяются особой прической, «унаследованной» от византийской иконографии. Голову сатаны и бесов венчает высокий хохол, «пламенеющие» или острые как стрелы волосы. Эта деталь — ключ к интерпретации многих образов средневековой визуальной демонологии. Хохол или торчащие волосы превратились в устойчивый маркер демонического, который переносился на многих негативных персонажей, будь то библейские грешники, «антигерои» агиографии или злодеи из русской истории. На сотнях икон, фресок и книжных миниатюр они представлялись с бесовской прической, в высоких шлемах с характерными прорезями или в остроконечных шапках, напоминающих хохлы. Нечестивцы наделялись чертами демонов и порой сливались с ними до неразличимости, как звероподобные грешники на поздних изображениях преисподней или Ирод и Пилат в текстах заговоров.

Фигуры демонов и грешников объединяются не только переключкой причесок или звероподобием. Как и на Западе, на Руси образы негативных сил периодически подвергались сознательной порче. Лица и глаза сатаны, демонов, грешников вы-

скабливали, зачеркивали или прокалывали. Эта практика имела, прежде всего, не моралистические (как затирание непристойностей), а охранительно-магические мотивации. Она должна была нейтрализовать угрозу, исходящую от демонических персонажей. Затирая лики бесов или воинов-мучителей, читатель не только «мстил» им, но, вероятно, также оберегал себя от опасности. Для средневекового человека изображение дьявола или еретика не просто являет зло, а означает его присутствие здесь и сейчас (аналогично тому, как лик святого связывает мир дольний с миром горним, и потому икона может творить чудеса⁵). Мы видим следы целенаправленной порчи и в рукописях XVIII–XIX вв., что говорит об устойчивости такой практики (хотя ее мотивации могли меняться со временем).

И все же среди многих тысяч сохранившихся изображений демонов или грешников затерта или выскоблена лишь небольшая доля. То же относится и к случаям демониза-

5 Народное сознание максимально сближает материальный образ с его прообразом (Христом, Богоматерью, святым). Икона не просто мистически причастна к силе изображенного — святой присутствует в ней словно в некоем «сосуде». Именно поэтому икону можно наказать, если она не исполняет своих «обязанностей» заступника. В России XVII–XVIII вв. многократно зафиксирована практика поругания икон из-за неисполненной просьбы или «нерадения» Христа, Богородицы или кого-либо из святых о благе молящегося (Смилянская 1999). Поругание иконы — оборотная сторона ее горячего почитания и «обожествления». В XVI–XVII вв. иностранные авторы сообщают об обычае русских называть свои иконы «богами». Со второй половины XVII в. церковные иерархи осуждают обычай наказания «провинившихся» образов как языческий и еретический. Б.А. Успенский видит в этой практике влияние славянского язычества (Успенский 1982. С. 118–119, 182–186). Аналогичное отношение к сакральному образу известно не только на Руси, но и на средневековом Западе, причем не только у «простецов», но и среди духовенства. Как мы уже упоминали, в монастырях в течение долгого времени существовала практика ритуального унижения образов святых и их «принуждения» к помощи, защите и чудотворению. См.: Geary 1979.

6 Здесь можно вспомнить выговскую миниатюру «Церковь воинствующая» из «Творений» Симеона Солунского 1820-х гг., где Церковь-Корабль с берега осаждает толпа иноверцев и еретиков в причудливых иноземных нарядах (Неизвестная Россия 1994. № 41. С. 24).

7 Одно из исключений — воин-псоглавец в характерном бесовском шлеме на клейме № 37 иконы «Воскресение — Сошествие во ад, со сценами земной жизни Христа и праздниками» Дионисия Гринкова (1567–1568 гг.): ВГИАХМЗ. Инв. № 10130; Оpubл.: Иконы Вологды 2007. № 91. Илл. 91.37.

8 См. подробнее: Успенский 2000.

9 Алпатов 1966. Рис. 1, 2; Самойлова 2008. Илл. 1, 2.

10 Иконы Мурома 2004. № 20. Аналогично библейские злодеи (Пилат, Ирод и др.) предстают на иконах в виде царей, внешне неотличимых от благих правителей. См., например, Пилата в клеймах иконы «Воскресение — Сошествие во ад с евангельскими сценами» первой половины XVII в.: АОМИИ. Инв. № 2804–држ; Оpubл.: Иконы русского Севера 2. № 110.

11 См.: Данилевский 2001. С. 95–180; Рудаков 2009.

12 НГОМЗ. Инв. № 3093. Оpubл.: Иконы Новгорода 2008. № 56. Ср. с иконами страстного цикла из праздничного чина Софийского собора в Новгороде (1509 г.). В сцене Поругания Христа (НГОМЗ. Инв. № ДРЖ-3074) в демонические шлемы одеты шесть воинов, изображенных на переднем плане (только два из них, стоящие рядом с Христом, — в «простых» шлемах). Все тринадцать шлемов второго плана — обыкновенные. В сцене Шествия на Голгофу все четыре воина, сопровождающие Христа, демонизированы (НГОМЗ. Инв. № Соф. 51). См.: Иконы Новгорода 2008. № 72, 73.

ции грешников. Если в книге мы в основном говорили о механизмах конструирования образа врага, то теперь нам следует вернуться к вопросу о границах этого феномена.

Визуальная демонизация — радикальный жест, а не механическое правило. Большинство римских воинов-истязателей, нечестивых правителей или языческих жрецов зрительно не отличается от положительных героев, либо же отличия (в костюме, прическе или чертах лица) идентифицируют их как иноверцев и лишь косвенно соотносят с дьяволом⁶. Как уже говорилось, в отличие от западных мастеров, древнерусские иконописцы крайне редко подчеркивают физическое уродство грешников. Монструозные черты возникают у них только на изображениях посмертных мук⁷. Даже убийца первых русских святых Святополк Окаянный, «первозлодей» русской истории, «новый Каин»⁸, которому из века в век в средневековой Руси уподоблялись все правители-братоубийцы, предатели и самозванцы, в иконографии обходится без каких-либо демонических черт. На некоторых житийных иконах Бориса и Глеба показана греховная гибель Святополка — он летит в темный провал, символизирующий ад⁹. Однако на иконах, где этой сцены нет, ничто не выдает его демоническую природу. Он предстает как обычный русский князь, неотличимый по виду от князей-праведников. Его изобличает только сюжетный контекст: сцены, где он отдает распоряжение об убийстве братьев, а затем его приказ приводится в исполнение¹⁰.

Многие древнерусские тексты демонизируют монголо-татар. Их отождествляют с нечистыми «измаильтянами», которые, по многим преданиям, вырвутся из далекого заточения в преддверии конца света. Татары предстают как орудие Божьей кары за грехи Русской земли, а их нашествие интерпретируется в эсхатологических терминах¹¹. Несмотря на это, в бесчисленных сценах битв, будь то в книжной миниатюре или в клеймах икон, татарское войско, за редкими исключениями, не отличишь от русского. Если многие тексты причисляют степняков к силам тьмы, иконография действует осторожнее. Она нередко демонстрирует, на чьей стороне Бог и правда (русскому войску помогают ангелы), но почти никогда не идет дальше и не демонизирует завоевателей визуально.

На многих изображениях, римские воины, истязавшие Христа, или иноверцы, преследующие христиан, одеваются в характерные шлемы или островерхие шапки, имитирующие бесовский хохол. Но эти маркеры демонического редко появляются у всех воинов. Древнерусская иконография расходует их экономно. Впрочем, наделять ими всех грешников просто не требуется. На новгородской иконе середины — второй половины XV в., известной как «Битва новгородцев с суздальцами», в грешном суздальском войске в «хохлатых» шлемах изображен лишь передний воин и один из трубачей. Однако по метонимической логике *pars pro toto* негативный маркер переносится на всех осаждающих. Аналогично обстоит дело на новгородской иконе конца XV в. с изображением поругания Христа и шествия на Голгофу. В сцене поругания в хохлатых шлемах показаны только два воина, стоящие по сторонам от Христа, и еще один, опустившийся на колени. В сцене шествия на Голгофу демонический шлем надет только на воина, идущего во главе отряда¹². В общей массе «нейтральных» образов приемы радикальной демонизации, безусловно, бросались в глаза и благодаря этому сохраняли силу воздействия на зрителя.

Если грешники неизбежно должны были появляться в исторических сюжетах, то каково пространство, отведенное в древнерусской иконографии их «отцу»-дьяволу? Его роли практически всегда ограничиваются вторым планом, но многие композиции предполагают его присутствие. Если не считать отдельных поздних изображений («портреты» сатаны), нарушающих привычные для средневекового искусства каноны, он всегда появляется на иконах и миниатюрах лишь вместе со своими противниками или жертвами, и почти всегда в действии¹³. Это относится и к остальным негативным персонажам, которые присутствуют в сакральном пространстве иконы либо как антагонисты (искусители, преследователи, истязатели) Христа и святых, либо как контр-модели, демонстрирующие, чью волю на самом деле исполняют грешники и что их ожидает на том свете, если они не отвергнут служение сатане и не покаются¹⁴.

13 Исключением служат разве что изображения Страшного суда, где сатана, уже низвергнутый в преисподнюю, предстает во фронтальной позе, как скованный повелитель демонов.

14 Об аналогичной роли контр-моделей в средневековой западной иконографии см.: Bartholeyns, Dittmar, Jolivet 2008. P. 47–74.

15 Успенский 1995. С. 297–303; Успенский 2006. С. 17–136; Успенский 2009. С. 31–50, 137–139.

16 По совершенно другим причинам на житийных иконах сцена провиденциального наказания грешника (обычно его фигура летит в преисподнюю) тоже часто помещается в нижнем правом (со зрительской позиции) клейме. Чаще всего это клеймо — последнее, и туда попадает заключительная сцена, отобранная иконописцем для всего цикла. В случае, когда икона представляет житие мученика, здесь нередко демонстрируется гибель мучителя. См., например, клейма с изображением гибели Святополка Окаянного на житийных иконах Бориса и Глеба (Алпатов 1966. Рис. 1, 2; Самойлова 2008. Илл. 1, 2) или гибели царя Тимона, как и Святополк, летящего в пропасть, на иконах Параскевы Пятницы (Вахрина 2006. № 68. Илл. 68.12).

17 См., к примеру: Алексеев 2002. С. 56–58; критика его позиции: Живов 2010. С. 103–104. Само собой, описанная схема упрощает реальность, но она передает общий вектор развития демонологии, характерный для многих народов Европы.

18 Интересно, что путь, пройденный древнерусской иконографией ада, хорошо вписывается в модель, которую Ж. Баше выстроил на средневековом итальянском и французском материале. На раннем этапе ад принадлежит к миру невыразимого и представляется лишь с помощью метафор или персонификаций (змея, пасть и пр.). В XIV–XV вв. ничего непредставимого и неизобразимого больше не остается: метафора уступает место реалистическому «картографированию» преисподней с четким разделением отсеков, предназначенных для разных категорий грешников. Ад превращается в упорядоченную структуру, где все зримо, прозрачно и дидактически поименовано (Baschet 1993a. P. 582). Древнерусские образы преисподней проходят похожий путь: от персонификации ада в облике старика Гадеса или изображения темного провала, который своей чернотой лишь намекает на ужас скрывающихся в глубине мук, ко все более масштабным и подробным композициям, где мучения дифференцируются и усложняются, грешники распределяются по отдельным клеймам и из безликих голых фигур превращаются в конкретные социальные типы. При этом новые типы изображения часто не вытесняют старые, а скорее наслаиваются на них. Например, преисподняя в форме небольшого черного провала, куда летит или, наоборот, откуда выходит сатана, вплоть до XVIII в. и далее появляется во множестве композиций, параллельно с огненным озером, «специализированными» пыточными клеймами и пр.

Место демонических сил в древнерусской иконографии очерчено не только на сюжетном, но и на пространственном уровне: в системе координат верх-низ, право-лево, отражающей аксиологическую оппозицию добра и зла¹⁵. В большинстве композиций силы тьмы помещаются в нижней части сцены или показаны в нисходящем движении (это особенно ясно видно в композициях с четкой иерархической доминантой и жестким членением на регистры, как «Сошествие во ад» или «Страшный суд»). На многих изображениях сатана восседает в нижнем левом (зрительском — правом) углу¹⁶.

Сами конвенции изображения сатаны/демонов и набор «амплуа», в которых они выступают в иконографии, вовсе не были неизменны. В первые века после крещения Руси сатана ассоциировался в источниках, прежде всего, с повергнутым язычеством. В это время Церковь была ориентирована на христианизацию общества, проповедуя спасительную силу крещения. Тема загробных мук грешников-христиан, по сравнению с последующими эпохами, оставалась на периферии книжности и иконографии.

Со временем ситуация меняется. Как это происходило и в католических странах Европы, древнерусское христианство переносит акцент с противостояния поверженному язычеству на внутреннюю, моральную и поведенческую, христианизацию общества. Все громче звучит проповедь о том, что царство дьявола не обязательно начинается на окраинах «своего» мира, а существует здесь и сейчас, угрожая спасению души каждого конкретного человека. Монашеская модель неустанной борьбы с сатаной, по крайней мере, в церковных текстах переносится на все общество, становясь для Церкви важным инструментом «воспитания чувств» и социального дисциплинирования¹⁷.

Чтобы почувствовать контраст эпох, достаточно сравнить редкие изображения дьявола или бесов в искусстве XI–XIII вв. и вездесущую визуальную демонологию XVI–XVII вв. В отличие от Запада, где, по крайней мере, с XI в. распространяется тип демона-гибрида, поражающего изменчивостью форм, в странах византийского круга, в том числе и на Руси, на протяжении большей части Средневековья продолжал господствовать иконографический тип эйдолона — темного ангела или крылатой антропоморфной фигуры с пламенеющими или вздыбленными волосами. Однако в XVI в. в русском искусстве также происходит всплеск гибридных и зооморфных форм: демоны становятся все более устрашающими, вместо человеческих голов у них возникают звериные, их тело покрывают дополнительные личины или пасти и т.д. На иконах Сошествия во ад из земли вырастает огромная красная голова или великан, олицетворяющий преисподнюю. Его череп часто раздваивается, превращаясь в звериную пасть, покрытую множеством глаз — так, словно бы он состоит из элементов всех адских существ, которых до тех пор знала древнерусская иконография¹⁸. На смену единообразию древних форм приходит пестрота масок, подчеркивающая ненасытную агрессивность и коварную изменчивость дьявола и всего сатанинского мира. Новая визуальная демонология активно играет на полисемии и переключке элементов (раздвоившаяся голова как пасть, вторая морда в паху и ее язык как фаллос). Параллельно с радикальной трансформацией форм в иконописи, монументальной фреске и

книжной миниатюре идет мощная количественная экспансия демонологических сюжетов, которая достигает своего пика в XVII в.

Эти процессы во многом связаны с нарастанием в русской культуре эсхатологического напряжения. Ожидание последних времен, тем более, когда оно принимает форму массовых народных движений, максимально обостряет проблему личного и коллективного спасения. Все это способствует усилению страха перед дьяволом и муками преисподней. Напротив, в Петровскую эпоху, когда государственная идеология и официальное православие начинают борьбу с апокалиптической проповедью, демонологические представления постепенно вытесняются из культуры «верхов»¹⁹.

19 Столкнувшись с радикальным апокалиптизмом старообрядцев и массовыми слухами о приходе Антихриста, которые были обращены против государства, официальная Церковь XVIII в. в лице Стефана Яворского (Стефан Яворский 1703) и Дмитрия Ростовского (Дмитрий Ростовский 1709) фактически накладывает запрет на любые исчисления сроков наступления последних времен. В их трактатах опровергаются эсхатологические построения старообрядцев: авторы подробно доказывают, что последние времена не наступили; что Антихрист придет не «мысленно», а реально — «чувственным» человеком; что он еще не явился в мире и тем более не утвердился в Москве. Апокалиптический враг родится не от русских людей и не от дьявола, а от колена Данова, воцарится на в России, а в Вавилоне и т.п. «Анти-эсхатологическое» сочинение Стефана Яворского регулярно переиздавалось на протяжении всего XVIII в. В 1707 г. новгородский митрополит Иов выступил с письменным опровержением подметного письма о рождении Антихриста, которое вызвало в городе панику (Иов 1707). Петр I ввел наказание за проповедь конца света. Как пишет А.А. Юрганов, «в XVII веке, как ни в какое другое время, явлено доказательство прихода в мир антихриста и скорого пришествия Христа. И вместе с тем... сама Русская церковь в конце концов приходит к мысли, что не будет Дня Господня в ближайшее время. В течение последних десятилетий XVII столетия произошли кардинальные изменения в общественном сознании. Еще в 1648 г. считалось... что День Господень придет, «как тать ночью»... то теперь явление Дня Господня, к которому христиане обязаны быть всегда готовы, сводилось к индивидуальной смерти. Вселенский масштаб события сменился личностным» (Юрганов 1998. С. 432; Юрганов 2000. С. 204). Если говорить осторожней, в начале XVIII в. происходит трансформация сознания элиты, и эсхатологический дискурс, явно сохраняясь в массе верующих (прежде всего, старообрядцев), начинает подавляться государством. См.: Черная 1999. С. 94–95; Лавров 2000. С. 244–256.

20 См.: Журавель 1996; Ryan 1998; Лавров 2000. С. 347–376; Смилянская 2003. С. 129–137.

21 В литературе встречается упоминание о том, что самое раннее из известных дел XVII в., где фигурирует отречение от Бога и пакт с дьяволом, датируется 1663 г. (Zguta 1977b. P. 1204; Ryan 1998. P. 70; Kivelson 1991. P. 81; Kivelson 2003. P. 609). О.Д. Журавель в книге 1996 г. приводит 11 следственных дел XVII в., где упоминается отречение от Бога (Журавель 1996. С. 43; Прил. 1. С. 220). О царских указах против колдовства в XVII в. см.: Zguta 1977b. P. 1195; Опарина 2002.

22 Смилянская 2003. С. 189.

23 Там же. С. 187–200.

24 См.: Сакович 2006.

25 В одном из изданий XVIII в.: РГБ. Ф. 173. II. № 85. Л. 8, 16, 21, 24. См. также выше.

26 Пигин 1993. Ср.: Ryan 1998. С. 60; Райан 2006. С. 74. Эти фигуры, как и демоны-искусители, часто действуют «в привидении» и устрашают «мечтами» (наваждениями). Однако граница между материальной и призрачной реальностью во многих текстах предельно размыта, а имена и функции «фольклоризированных» бесов заметно отличают их от традиционных демонов древнерусской агиографии.

Эсхатология и демонология негативно воспринимались властью с начала XVIII в. Это связано не только с идеями Просвещения и европеизацией, но и с проблемой социального дисциплинирования. Регулярное государство смотрит на тетрадки с «черными» заговорами и подметные письма о рождении Антихриста как на близкие формы социального беспорядка и политически опасного нонконформизма.

Интересно, что на первом этапе борьба с колдовскими практиками не давила, а, напротив, актуализировала демонологию в отдельной — судебной — области. Хотя и при Михаиле Федоровиче или Алексее Михайловиче в России преследовали за колдовство и велись ведовские процессы, именно при Петре I в российское законодательство, по западным образцам, впервые вводится упоминание о пакте с сатаной. Отречение от Бога и служение дьяволу становится в делах о колдовстве отягчающим обстоятельством и может караться смертью²⁰. Если в XVII в. договор с сатаной почти не упоминается в следственных делах, оставаясь скорее книжным мотивом²¹, то в первой половине XVIII в. служение дьяволу и вызывание бесов регулярно фигурирует в ведовских процессах. По подсчетам Е.Б. Смилянской, пик преследований «волшебников» приходится в России на 1731–1761 гг.²². Лишь в царствование Екатерины II обвинения в порче и колдовстве постепенно сходят с публичной сцены и на практике (а не только в просветительской теории) отсылаются в реестр суеверий, невежества или медицинской патологии²³.

Однако и в эпоху преследований «высокая», в том числе церковная, культура постепенно отворачивается от демонологии и теряет к ней интерес. Хотя среди дворян XVIII в. вряд ли нашлось бы много тех, кто отрицал существование падших духов, в просвещенном сословии демоны постепенно вытесняются на периферию картины мира, превращаясь в абстрактные олицетворения пороков или книжных персонажей.

Чтобы проследить динамику визуальной демонологии, интересно сравнить старообрядческие лицевые рукописи конца XVII — начала XVIII в. и Синодик, гравированный мастером Оружейной палаты Леонтием Буниным (1700 г.). Он регулярно переиздавался и дополнялся на протяжении всего столетия²⁴. В отличие от большинства рукописных Синодиков той поры, его демонология была предельно бедна: образы демонов в виде маленьких темных фигур встречаются всего на нескольких листах и в композиции почти незаметны²⁵.

В Новое время визуальная и «переживаемая» демонология постепенно замыкаются в «народном» православии. Это усиливает (или просто делает заметней) влияние славянской мифологии и синкретических верований, с их амбивалентным отношением к нечистой силе. Образы народной демонологии прорываются в пространство иконы, книжной миниатюры и гравюры, которое раньше было для них закрыто. Этот процесс фиксируется еще в XVII в., когда в северной русской агиографии возникают «гибридные» персонажи, соединившие черты христианских бесов и низших духов славянских верований. На страницах житий появляются «лесные демоны» и «духи водные». Они классифицируются не по функциональному, а по «географическому» признаку и все меньше походят на канонических падших ангелов²⁶. В «Повести о бесноватой жене Соломонии» одержимую уводят к себе

«воднии демони»²⁷. В одном из посмертных чудес Никодима Кожеозерского (1688 г.) потерявшийся в лесу пастух был спасен от «лесного демона», который держал у себя таких же сбившихся с пути «полонянников»²⁸. Исповедный вопрошник XVII в. предлагает священнику выяснить, не блудила ли его духовная дочь с «нечистым» и «лешим»²⁹.

«Повесть Никодима Типикариса о некоем иноке» (1640–1650-е гг.) выводит на сцену Кикимору: «...и внезапно срете нас видъ некий бесовескъ, женска обличия имуще, простовласы и без пояса <...> И мне мнится, яко се есть зовомая Кикимора, иже бысть на Москве не в давных временех»³⁰. Чуть раньше «нечистый дух Кикимора» фигурирует в деле колдуна Никифора Хромого 1635 г.³¹

27 Власов 2010. С. 321.

28 Яхонтов 1881. С. 327–328; Пигин 1993. С. 332; Пигин 1998. С. 98; Wigzell 2000. С. 61. В заговоре, известном из дела 1728 г., колдун призывает «царей и князей черных, диаволов земляных и водяных, крылатых и мохнатых, воздушных и болотных, лесных и домовых, крымских и черемисских, саксонских и заморских» (РГИА. Ф. 796. Оп. 11. Д. 434. Л. 23об. См.: Журавель 1996. С. 48; Смилянская 2002б. С. 125). См. также дело 1723 г., где Василий Воинов показывал, что ему подчиняются сто воздушных бесов во главе с князем Иродом-бесом и водяные черти под предводительством «сотоны» по имени Миха (РГИА. Ф. 796. Оп. 4. Д. 149. Л. 7об.–9об. См.: Журавель 1996. С. 115).

29 Корогодина 2006. С. 232, 489.

30 Пигин 2003. С. 138; БДР 15. С. 64. Этот «портрет» сближает кикимору с простоволосыми лихорадка-трясовицами.

31 РГАДА. Ф. 210. № 95. Л. 25. См.: Журавель 1996. С. 48.

32 См. древнейшую икону первой половины XVII в. (из частного собрания Роджера Кабала): Бенчев 2005. Илл. С. 111. Об иконографии трясовиц и этой иконе см.: Топорков 2012.

33 Это отождествление имеет давние корни. Южнославянские молитвы архистратигу Михаилу от «вештиц» называют их «дьяволом» (Агапкина 2010. С. 691). Ср.: «Азь есмь вештица, нарекома дьяволь» (Соколов 1889. С. 345).

34 Юрганов 2006. С. 245.

35 Смилянская 2002б. С. 143. Ср.: Агапкина 2010. С. 721–722.

36 Смилянская 2002б. С. 101. В книжных заговорах и устной традиции трясовицы выступают не безымянной толпой: как некогда Гилу / Абизу, они вынуждены открыть свои имена: Медия, Ярустушо, Коркодия, Желтодия, Люмия, Пухлия; Трясея, Ледея, Гнетяя, Хрипуша, и т.д. (Майков 1996. С. 45–47; Агапкина, Левкиевская, Топорков 2003. С. 299–300; Агапкина 2010. С. 736–741).

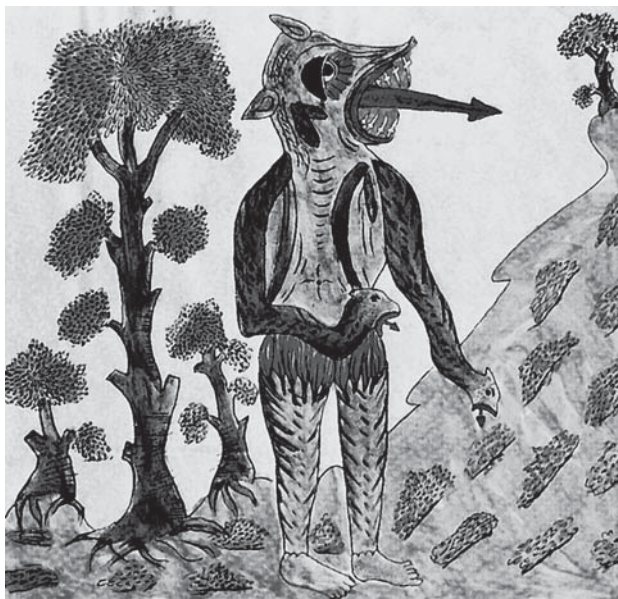
37 Бенчев 2005. С. 111–117.

38 Топорков 2012.

39 См. выговскую икону «Канон на исход души» первой трети XIX в. (Образы 2008. № 7). Ср. (отдельные примеры пересекаются): Ciofi degli Atti 1993. № 18–19, 30, 37–45, 55, 64, 68, 70–71; Неизвестная Россия 1994. № 8. С. 63, № 34. С. 70; Тарасов 1995. С. 105–127. Илл. 31, 33–39; Бенчев 2005. Илл. С. 122, 143. На иконах Страшного суда XVIII–XIX вв., которые в целом следовали древнерусским моделям, удельный вес адских сюжетов в пространстве изображения часто оказывался еще больше, чем в XVII в. На поморской (?) иконе XIX в. две горизонтальные полосы (клейма ада и шествие грешников в ад) вместе с вертикальной полосой геенны огненной и змеем мытарств занимают ровно половину площади композиции (Неизвестная Россия 1994. № 4. С. 34). Ср. с другой иконой XIX в.: Тарасов 1995. Илл. 34.

Илл. 68.

Устрашающий бес со старообрядческого настенного листа «Семь смертных грехов» конца XIX в. (По изданию: *Образы* 2008. С. 268. № 241)



В XVII в. появляются первые известные нам иконы с изображением женских демонов лихорадки — трясовиц, которых поражает архангел Михаил или Сихаил³². Несмотря на то, что по своему обличью и функциям трясовицы крайне далеки от христианских падших ангелов, многие тексты апокрифических молитв и заговоров пытаются вписать их в ортодоксальный контекст и отождествляют с демонами³³. В Житии Саввы Вишерского упоминаются исцеления людей у гроба святого от трясовицы, вызываемой трясовичным бесом³⁴. В заговоре, найденном в 1741 г. у сержанта Ивана Рыкунова, демоны лихорадки многократно зовутся «сатона и тресовица»³⁵. Другие заговоры перечисляют бесов, трясовиц, недругов и разнообразные физические недуги в длинном ряду напастей, без всякой иерархии и соотношения между собой: «...будет оставлен от всяких мечтаний сатанинских, врагов, дьяволов, и от тяжелой болезни, и от черного недуга, от трясовиц, от щерей Иродовых, недугов ночных, от всякого недуга и болезни...»³⁶.

О неопределенном статусе трясовиц свидетельствует их иконография. На иконах и народных картинках XVII–XIX вв. они предстают и как разноцветные демонические существа, с крыльями или вздыбленной бесовской прической, и как нагие девушки с распущенными волосами и без каких-либо демонических атрибутов³⁷. Причем, как отмечает А.Л. Топорков, по мере «социального дрейфа» сюжета из сферы иконописи позднего Средневековья к народной иконе Нового времени, трясовицы чаще изображаются не как бесы, а как танцующие или моющиеся девицы³⁸.

В отличие от «высокой», официальной культуры, в старообрядческой среде XVIII–XIX вв. демонические образы становятся все многочисленней и разнообразней³⁹ (Илл. 68). При этом, несмотря на идеализацию старины, их иконография не просто копирует древнерусские образцы или использует старые элементы

для создания новых нравоучительных или полемических композиций⁴⁰. Часто она далеко уходит от средневековых моделей.

В XVIII в. лицевые рукописи наполняются картинками ада и пространными циклами «деяний» сатаны. Иллюминированные Синодики или Цветники превращаются в настоящие эсхатологические «энциклопедии», где демоны предстают во всех возможных ролях (от искусителей до истязателей) и всех обличьях, которые только можно представить. Лицевая книга завоевывает нового читателя и спускается вниз

40 Интересный пример — старообрядческая картинка первой половины XIX в. с изображением бесов на звере. Сам этот мотив был не нов. На нескольких иконах Сошествия во ад XVI в. сатана сидит на красном чудовище, вырастающем из земли. Однако на картинке XIX в. монстр, символизирующий ад, занимает всю преисподнюю, а сидящий на нем сатана вместе со свитой из демонов кажутся крошечными. В отличие от аналогичных древнерусских образов, значение каждого элемента изображения разъясняется специальной подписью. Части тела монстра, от языка до утробы, символизируют пять ступеней дьявольской лестницы, ведущей к гибели. Его пасть — «преслушание», язык — «прекословие», зубы — «самоугодие», грудь («перси») — «оправдание», а утроба — «возношение» (Ciofi degli Atti 1993. № 42; Тарасов 1995. Илл. 33).

41 Одной из популярнейших книг в обиходе старообрядцев второй половины XVII–XIX вв. на русском Севере был лицевой Апокалипсис. См.: Маркелов, Бильдюг 2009.

42 Любопытный пример, когда текст сводится к краткой подписи, можно увидеть в одном из Синодиков XVII в. На листе 50 представлена известная миниатюра: в гробу, перед епископом, стоит черный человек (традиционная иллюстрация к известной истории о митрополите Луке). Вместо соответствующего рассказа, это изображение сопровождают краткие вирши: «Завета мертвых кто не исполняет, душу из муки злы тех не освобождает, митрополит се благъ Лука являет, яко человекъ в муках пребывает» (ГИМ. Муз. № 3432. Л. 49об, 50). Автор рукописи предполагает, что читатели знакомы с историей и его главная задача — не пересказывать ее, а создать яркое и наглядное поучение с помощью миниатюры, стихов и краткой отсылки к сюжету.

43 На одном из листов лицевого сборника северодвинского книжника Федора Сметанина 1870-х гг. изображен пир грешников. Носатые демоны с высокими хохлами не дают пирующим разойтись и тянут уходящих обратно. Одному из гостей бес накинул веревку на шею, приговаривая: «Посмотри, здесь весело». Этот призыв косвенно отражает принцип организации самого цикла миниатюр. Бесы увлекают людей весельем, чтобы погубить. Рукопись привлекает читателя необычностью и яркостью своих образов, чтобы вразумить и спасти (ИРАИ. ОП. Оп. 24. № 13. См.: Маркелов 2010. С. 64–65).

44 См. об этом: Юрганов 2006. С. 147–200 (Гл. 3).

45 Насколько термин «массовый» вообще применим к рукописной книге.

46 Как бы парадоксально это ни звучало, по своей иконографии бесы старообрядческих сборников и настенных листов XVIII в. гораздо больше напоминают, скажем, дьявола и демонов из эфиопских рукописей, росписей и икон XVII–XIX вв. (Mercier 2005. III. 6, 7, 9, 10, 13–18, III, V, VI, VIII), чем демонов-эйдолонов с икон Дионисия.

47 Вспомним снова заключительный фрагмент из «Ночи перед Рождеством» Н.В. Гоголя. Сбоку от входа (т.е. на западной стене) кузнец Вакула «намолевал» гадкого черта в аду. Возможно, такой черт поразил бы сегодняшнего зрителя нелепостью форм, комизмом позы и т.п., однако цель кузнеца была совсем другой, и реакция зрителей соответствовала его замыслу: люди с отворачиванием плевали на черта, а дети в страхе жались к матерям (Гоголь 1959. С. 149).

по социальной лестнице, появляясь в домах крестьян-старообрядцев⁴¹. Во многих сборниках изображение почти вытесняет текст, так что они превращаются в своеобразные эсхатологические «комиксы»⁴². Визуальная демонология постепенно «экзотизируется»: устрашающие элементы растворяются в море дополнительных, семантически не наполненных, но ярких деталей. Демоническое смешивается с диковинным. Похожие на различных зверей и человекообразные, вооруженные и безоружные, крылатые и бескрылые, хохлатые или рогатые, с носами, закрученными вверх, наподобие хоботков насекомых, демоны-искусители или демоны-истязатели из лицевых рукописей XVIII в. уже не только пугают и назидают, но удивляют и «завлекают» читателя⁴³.

Средневековый дьявол тоже бывает нелеп и смешон. В христианской культуре в образ сатаны изначально заложена порция смеха, смиряющего страх перед ним и указывающая на его скромное место в мироздании. Святые (прежде всего, юродивые) часто осмеивают демонов⁴⁴. Тем не менее, этот смех позволен лишь праведникам. Он предельно далек от комического осмеяния и является формой борьбы с многоликим и опасным врагом, способным погубить человека. При этом мотив высмеивания дьявола, знакомый нам по житиям, ни в Византии, ни на Руси не получил выхода в иконографию. Иконописцы акцентируют слабость беса, но практически никогда не представляют его в нелепых позах или заниженных контекстах, которые типичны для книжной миниатюры XVII–XVIII вв.

Что означает вся эта игра форм? На первый взгляд, многие изображения дьявола из поздних лицевых рукописей кажутся гротескными и смешными. В самом деле, горбатый бес с длинным зеленым носом, пушистым конским хвостом и беззубым ртом — персонаж довольно комичный. Казалось бы, Средневековье закончилось, безжалостный сатана превратился в нелепого черта, и все это причудливое многообразие служит лучшим тому доказательством. Однако такой вывод был бы поспешным.

Как только мы отходим от описаний и классификаций и пытаемся реконструировать восприятие тех или иных изображений, мы неизбежно вступаем на зыбкую почву. Судить о комичности образов, ориентируясь лишь на их формы, значит проецировать современные критерии смешного на пространство иной культуры. Диковинная фигура или сюжет во многих случаях предполагали обратный эффект: не смех, а устрашение. Причудливая комбинация форм и страх не исключают друг друга, а идут рука об руку. Для старообрядцев различных толков, живущих в безблагодатном миру, бесы, разумеется, не перестают быть опасными: лукавые бесы-франты, щеголяющие в иноземных шляпах или пляшущие вокруг бочки с вином, отнюдь не безобидны и по-прежнему грозят человеку погибелью.

Многие демонические образы XVII–XVIII вв. кажутся гротескными лишь потому, что мы имеем дело с творениями художников-самоучек. В старообрядческой среде спрос на рукописи с эсхатологическим содержанием был высок, а их производство — массовым⁴⁵. Фигуры бесов часто «нелепы» из-за плохой техники и отрыва от иконографической традиции⁴⁶. Для простых зрителей, далеких от эстетики высокого искусства, такие образы, скорее всего, не выглядели смешными⁴⁷.

Авторы многих лицевых рукописей (как, в другом контексте, старообрядцы-визионеры) представляют бесовское царство на свой, крестьянский, манер. «Гротескные» образы не были специально нацелены на осмеяние: непропорциональными и смешными (с современной точки зрения) могли получаться здесь и фигуры святых⁴⁸.

Сегодня вряд ли можно с уверенностью определить, какие визуальные образы вызывали смех, и как в различных социальных кругах эволюционировали представления о комичном и устрашающем. Однако мы видим, что в поздней иконографии появляется масса черт, которые не способствуют устрашению и переводят фигуры демонов в регистр диковинного и экзотического. Агрессивные черты часто «растворяются» в нефункциональных деталях: экзотических костю-

48 См., например, непропорциональные фигуры с огромными руками (у благословляющего Христа или святого эта деталь, безусловно, символически значима) в рукописи XVIII в.: РГБ. Ф. 344. № 182. Прimitивный экспрессионизм этих образов живо напоминает многие примеры западной романской живописи, например каталонские фрески XII в. (Carbonell i Esteller, Sureda i Pons 1997).

49 Очевидно, что временные рамки этого явления (как и самих понятий «древнерусский» и «средневековый») весьма условны: при разном подходе их можно относить и ко второй половине XVII в., и к концу XVIII столетия. Четкой границы здесь, безусловно, нет, и мы не ставим перед собой задачу присвоить какому-то краткому временному отрезку статус «перехода». Рассматривая явления в ином ракурсе, исследователи (и читатели) вольны ограничивать «Средневековье» и «средневековое искусство» концом XVII или началом XVIII вв. либо делать акцент на его «выживании» в тех или иных формах, в определенных социальных кругах вплоть до XIX столетия и даже в более позднее время. Об иконографии лицевых рукописей XVIII–XIX вв. см., например: Белоброва 1974.

50 Еще одна проблема, исследование которой мы пока лишь наметили, — история читательской или зрительской агрессии против негативных образов. Она важна тем, что позволяет оценить «эффективность» иконографических норм. Если художники придавали демоническое обличье лишь отдельным грешникам, а читатели выскабливали и зачеркивали демонические фигуры лишь выборочно, следует попытаться понять, как накладываются друг на друга эти «визуальные регистры» и пересекаются ли они вообще. Можно предположить, что зрители в основном атаковали именно те фигуры, которых художники сознательно демонизировали (именно эти персонажи казались наиболее угрожающими). Возможен и другой вариант: читатели в основном атакуют как раз те образы грешников, которые специально не маркировались (словно продолжая работу мастера и доводя до конца то, что он не сделал сам). Однако на практике ни та, ни другая модель, видимо, не работают. Выбор негативных фигур, которым читатели затирают лица или выкалывают глаза, порой кажется случайным. Пространства первичной (авторской) и вторичной (читательской) демонизации обычно пересекаются лишь по касательной. Пока мы можем сделать лишь два предварительных вывода. Во-первых, за редкими исключениями, читатели атакуют лишь тех негативных персонажей, которые действуют в мире (например, истязают святых или соблазняют людей), и редко обрушиваются на грешников или демонов, которые помещены в преисподнюю, т.е. уже наказаны и «нейтрализованы» в пространстве миниатюры. Во-вторых, самые «эффектные» образы — яркие гибридные демоны из поздних старообрядческих рукописей — редко подвергались порче со стороны читателей. Вероятность «атаки» вряд ли зависела от того, насколько демон был причудлив и устрашающ.

мах и нелепых позах. Самый яркий пример — уже упоминавшаяся миниатюра XVIII в., где из разноцветных холмов торчат вверх ногами бесы, застрявшие в столь незавидном положении. (Цв. илл. XVIII). Эта композиция удивительна тем, как вольно, вне рамок традиции, с изрядной долей абсурда она обходится с фигурами демонов. Смысл ее традиционен. Она демонстрирует неизбежное поражение дьявола в конце времен. Но художник вкладывает это послание в удивительную новую форму. Дьявола можно не только сковать цепями, заточить в подземную пещеру или сбросить в огненное озеро (все эти варианты широко использовались в древнерусской иконописи), но и воткнуть головой в землю, чтобы нейтрализовать страх перед ним, показав зрелище его унижения.

Демонические образы теряют былую назидательность и включаются в «игровой» контекст лишь когда предметом осмеяния становится не сам дьявол, а конвенции его изображения. Устрашающие прежде черты превращаются в набор смешных и нелепых деталей. Подобное отношение мы предположительно фиксируем в XVIII и безусловно — в XIX в. Однако, пытаясь понять, как и когда оно стало возможным, нельзя ограничиться общими ссылками на переход от Средних веков к Новому времени и на секуляризацию культуры⁴⁹. Режим восприятия визуальных (и текстовых) образов обусловлен социально, а внутри каждой страты действует своя сложная хронология.

Мы не случайно затронули так много вопросов, на которые сейчас сложно ответить исчерпывающе и однозначно. Их число можно с легкостью умножить. Как визуальная демонология соотносится с ангелологией? Какие еще точки пересечения существуют между агиографией и иконографическими сюжетами? Какую связь можно найти между изображениями, книжными текстами и колдовскими практиками? Визуальную традицию, которую мы рассмотрели, нужно глубже соотнести с древнерусской книжностью, элитарной и народной культурой⁵⁰.

Цель книги — не в том, чтобы разрешить все эти проблемы. На первом этапе необходимо было изучить саму традицию и принципы ее функционирования. Мы увидели, как при помощи множества знаков, символических и метонимических приемов конструировался образ врага и как он эволюционировал с веками, отражая культурные трансформации и, отчасти, стимулируя их. Это интересное явление может многое рассказать о семиотике древнерусского искусства. Однако визуализация «врага» — куда более широкая тема, чем кажется на первый взгляд. Она находится на пересечении множества важных культурных пластов. Именно поэтому наше исследование не завершено, а скорее лишь начато этой работой. Мы надеемся, что через несколько лет сможем полнее осветить поднятые сегодня вопросы в нашей следующей книге.

1 Nimka 2009. P. 8–16.

2 Карпатская иконография Страшного суда была изучена в работах Дж.-П. Химки, Л.А. Бережной и В.К. Цодиковича. См. ниже.

3 Хотя вопросы датировки окончательно не прояснены, двумя старейшими в регионе изображениями Страшного суда считаются иконы из сел Ванивка (Nimka 2009. Fig. 2.1.; Цодикович 1995. № 24) и Поляна (Nimka 2009. Fig. 2.2; Цодикович 1995. № 27), которые были созданы в XV в.

4 Berezhnaya 2004. P. 23–25; Nimka 2006. P. 239–243, 244–245; Nimka 2009. P. 62–64, 129–131. III. 2.3, 2.36.

5 На русских иконах Страшного суда контрастное представление смерти праведника и смерти грешника встречается нечасто. Л.А. Бережная указывает только икону XVI в. из коллекции Джорджа Ханна (сейчас в частном собрании Серафима Дрицуласа в Мюнхене). Однако там кончина грешника обходится без присутствия Смерти (Бережная 2003. С. 465; Berezhnaya 2004. P. 24; Ср.: Нерсисян 1998. С. 266–267; Nimka 2009. P. 130). См. тот же сюжет еще на иконе Страшного суда конца XVI — начала XVII в. (АОМИИ. Инв. № 1588–држ; Опубли.: Иконы русского Севера 1. № 102). На Страшном суде (XVI в.) из собрания Б.И. и В.Н. Ханенко (сейчас в Киевском музее русского искусства) показана только кончина грешника (Смирнова 1967. Илл. С. 164). При этом изображение немилостивого богача в аду, вслед за византийскими образцами, появляется в древнерусской иконографии очень рано: на фресках Страшного суда Николо-Дворищенского собора в Новгороде, ок. 1120 г. (Сарабянов, Смирнова 2007. С. 92), церкви Спаса на Нередице 1199 г. (Лазарев 1973. № 267) и собора Рождества Богородицы Снеготорского монастыря под Псковом 1313 г. (Лазарев 1973. № 290). Как и на карпатских иконах, в Московской Руси мучительная агония богача и тихая кончина Лазаря служили олицетворением грешной и праведной смерти. Этот сюжет, в частности, изображен в диаконнике Архангельского собора, служившего царской усыпальницей (Самойлова, Панова 2004. С. 9–10), на несохранившихся росписях кремлевской Золотой палаты (Забелин 1895. С. 166; Подобедова 1972. С. 61), а также во многих лицевых рукописях. Если на карпатских иконах Страшного суда богача убивает Смерть, на иконе «Спас Смоленский, с притчами» XVI в. из московского Благовещенского собора его поражает в грудь красным копьем ангел (Журавлева, Качалова 2003. С. 166). Некоторые советские историки, например П. М. Жолтовский, видели в изображении Смерти у одра богача исключительно социальную критику имущих слоев общества (Жолтовский 1978. С. 288–289; См.: Бережная 2003. С. 465. Прим. 45).

СМЕРТЬ НА КАРПАТСКИХ ИКОНАХ СТРАШНОГО СУДА

Мы говорили о том, что в древнерусской визуальной демонологии Смерть была одним из персонажей с весьма неустойчивым и неопределенным статусом: то ли условная аллегория, то ли реальная сила, то ли орудие Божьей воли, то ли один из подручных дьявола. Являясь к одру умирающего, Смерть-убийца в XVI–XVII вв. не только взаимодействует с ангелами и бесами, но порой вступает с ними в конкуренцию. В одних Синодниках она вездесуща, в других – ее роль предельно скромна, или же она вообще там отсутствует. Во многих текстах и изображениях торжествует древняя модель, согласно которой людей «убивает» не Смерть, а особые ангелы (как вариант: за праведниками приходят ангелы, а за грешниками – бесы). Смерть оказывается не нужна или ограничивается ролью «ожившего» *temento mori* – устрашающего напоминания о неизбежности конца.

Гораздо сильнее, чем в искусстве Московской Руси, неустойчивость иконографии и функций Смерти заметна на карпатских (русинских) иконах Страшного суда. Их общая структура и образный язык были заданы северными русскими образцами, однако многие детали и персонажи с самого начала были открыты влиянию католической иконографии. В XV в., когда в Карпатском регионе появляются первые иконы Страшного суда, он был точкой соприкосновения различных культур. Населенные в основном православными, Карпаты лежали на пересечении католических Польши, Венгрии и православной Молдавии¹. Поскольку персонификация Смерти в облике мертвеца пришла в русскую иконографию с Запада, интересно проследить, как этот образ функционировал в родственной, но отличной от московской, традиции².

Фигура Смерти впервые появляется на иконе из села Мшанец (конец XV в. или начало XVI в.), которая считается третьим по древности из сохранившихся карпатских Страшных судов³. На ней Смерть ударом копья убивает человека, лежащего на одре. У его изголовья стоят двое ангелов, а в ногах вьется маленький черный бес, держащий в руках свиток со словами «дела моя творил»⁴. Этот сюжет, наряду со змеем мытарств, вводит в космическую драму конца времен элемент «малой» эсхатологии. Однако между иконой из села Мшанец и большинством икон XVI–XVII вв. есть существенное отличие. На ней изображен лишь один умирающий, к одру которого приходят ангелы с бесами. На более поздних Страшных судах этот мотив «разделяется» на две контрастные сцены: кончину праведника и кончину грешника, – которые во всем противопоставляются друг другу. Исход праведника легок и тих. Гибель грешника болезненна и жестока. Иногда условная пара праведник-грешник заменяется нищим Лазарем и немилостивым богачом из евангельской притчи (Лк. 16:19–31). Такой сюжет, известный на византийских иконах с XIII в., возможно, пришел в карпатский регион через Молдавию, где на фресках Страшного суда он зафиксирован с конца XV в. При этом Смерть является только за грешником (богачом). Душу праведника (Лазаря) забирают с собой ангелы⁵.

На иконе из Мшанец мы видим серого лысого мертвеца в набедренной повязке и со второй личиной (маской) на животе. На плечевых суставах и локтях у него маленькие морды с открытыми ртами. Он вооружен косой, направленной в сторону умирающего, двумя алебардами, длинной пилой, а за спиной у него стрелы. В руках у него – закрытый сосуд, состоящий из двух соединенных шаров. Вероятно, это смертная «чаша»⁶. Смерть поражает лежащего на одре человека ударом копья в горло. При этом Смерть – самый крупный демонический персонаж на иконе (намного выше всех бесов и примерно такого же размера или чуть больше

6 Дж.-П. Химка считает этот предмет «песочными часами» (Himka 2009. P. 63).

7 Степовик 2004 Илл. 52; Himka 2009. III. 2.36.

8 См. критику этой смелой гипотезы: Бережная 2003. С. 465; Berezhnaya 2004. P. 23–24. Несмотря на фантастичность этого предположения, западная иконография демонов, из которой карпатские мастера заимствовали образ многоликой Смерти, сама в XIV–XV вв. могла испытать влияние китайской визуальной демонологии. См.: Baltrušaitis 2008.

9 См. об этом гл. III, раздел 1.1.3. Пример, который приводит Дж.-П. Химка: Himka 2009. III. 2.37. Ср. с Люцифером со звериными мордами в паху, на плечах и коленях во французской рукописи 1450–1470-х гг.: Oxford. Bodl. Lib. Ms. Douce 134. Fol. 98.

10 Himka 2009. P. 63.

11 Например, на молдавской фреске в Сучевите душу праведника милостиво, под звуки лютни царя Давида, извлекает ангел. Другой ангел ударом копья убивает грешника. В ногах у умирающего стоит крылатый бес (возможно, Смерть), который протягивает к нему руки или тоже поражает его каким-то предметом (Himka 2009. III. 3.37). См. аналогичную сцену на фреске в монастыре Воронет (Văltășianu 1974. III. 20).

12 См., например, рогатого звероподобного сатану с тремя «сросшимися» и расположенными пирамидой головами (две в профиль, одна анфас) на иконе второй половины XVI в. из села Станылы (Berezhnaya 2004. Pl. 6) и на иконе начала XVII в. из Ханковичей (на обеих композициях сатана, держащий на коленях фигурку Иуды, сидит на двухголовом звере, который помещается посреди разверстой пасти ада, развернутой в форме чаши). Ср. с построенным по схожим принципам изображением Люцифера из упомянутой выше французской рукописи 1450–1470-х гг.: на его «основной» голове возвышается пирамида из шести маленьких темных рогатых голов, которая венчается высоким загнутым вперед рогом (Oxford. Bodl. Lib. Ms. Douce 134. Fol. 98). Аналогичные по «конструкции» изображения мы встречаем не только на карпатских иконах Страшного суда, но и в лицевых рукописях, созданных в Московской Руси. Например, в упомянутом Апокалипсисе конца XVI в. Змей-Сатана и Зверь-Антихрист показаны как чудовища с пирамидой из семи голов. Они не отходят в разные стороны от длинной шеи, а громоздятся друг на друге. Чаще всего в русских лицевых Апокалипсисах все головы звериные. Здесь же человеческие лица чередуются со звериными мордами (у Змея-Сатаны пять звериных и две человеческие): РГБ. Ф. 98. № 1591. Л. 116об., 117, 121об.; Долгодрова, Гусева, Анисимова 1995. № 29. Илл. С. 56.

13 Цодикович 1995. № 30. Илл. 130; Himka 2006. III. P. 241.

14 Цодикович 1995. № 34. Илл. 55.

15 Там же. № 35. Илл. 156, 159, 161.

16 Там же. № 32. Илл. 147, 148. См. Смерть в виде скелета на иконе из села Молдавско 1720 г. (Himka 2009. P. 97. III. 3.3). Только тут она не убивает богача, а стоит, повернувшись прямо к зрителю, со всеми орудиями своего «ремесла»: метлой, граблями, мечом и косой.

черного сатаны, сидящего на двуглавом звере в геенне огненной)⁷. В поисках истоков этого образа (напомним, что к XV в. персонификация смерти как мертвеца не зафиксирована ни на греческих, ни на южнославянских, ни на молдавских изображениях Страшного суда) исследователи порой обращаются даже к столь далеким традициям, как иконография ламаистской богини Белой Тары, изображавшейся со множеством глаз. Предполагают, что этот образ мог быть принесен в карпатский регион во время рейдов кочевников-калмыков в XVI в.⁸ Однако вряд ли стоит искать так далеко. Нельзя не согласиться с Дж.-П. Химкой, что источник иконографии Смерти лежит на Западе. В католическом искусстве позднего Средневековья, в т.ч. в Польше, дьявола и демонов часто представляли со вторым лицом на животе, в паху, на заду и множеством личин или открытых пастьей на сочленениях: плечах, локтях и коленях⁹.

Многоликая Смерть из села Мшанец – не только убийца грешников. Она приходит за всякой душой, что подтверждают рифмованные строки, читающиеся позади нее: «Смерть всех мук окрутнейшая, всех страхов настрашнейшая, каждому ся я так являю, коли его живота избавляю»¹⁰. На более поздних изображениях ее роль меняется. Теперь она приходит только за грешником (богачом), а рядом с ее фигурой на многих иконах помещается сентенция «смерть грешником люта» (Пс. 33:22), которая емко очерчивает ее функции. Теперь кончина праведника жестко противопоставляется «умертвию» грешника. В этой бинарной системе Смерть оказывается не нейтральным посланцем Провидения, забирающим с собой души всех людей, и не слепым агентом биологического фатума, а орудием наказания. Она явно принадлежит к царству тьмы и является только за теми, кто служил дьяволу¹¹.

На карпатских иконах Страшного суда хорошо видно, насколько облик Смерти изменчив по сравнению с изображениями бесов и сатаны (хотя и здесь карпатские иконы, открытые влиянию готического искусства, демонстрируют немалое разнообразие и оперируют различными гибридными формами)¹². Смерть облачается во множество разнообразных личин, в которых в различной пропорции сочетаются черты демона, человека и мертвеца. Она стоит рядом с одром богача и убивает его или вытаскивает на свет его душу различным оружием (копьем, мечом, крюком и т.д.). На Страшном суде из села Долина второй половины XVI в. это уже не мертвец, а покрытый шерстью человек, с такими же, как на иконе из Мшанец, мордами на локтях и коленях. Он вооружен косой и пищалью, которые висят у него за плечом, а богача убивает огромным мечом¹³. На иконе из села Пашово середины – второй половины XVI в. это человекообразное существо с торчащими в сторону ушами и традиционным оружием¹⁴. На иконе из Трушевичей конца XVI в. Смерть скорее напоминает темного мертвеца с четко обозначенными сочленениями¹⁵, а на более раннем изображении из села Багноватого (середина XVI в.) – просто белый скелет с прорисованными костями¹⁶.

Интересно, что на Страшном суде из села Малая Горожанка конца XVI в. богача убивает не Смерть, а ангел. Он вонзает в грудь грешника копьё или трезубец, а темная бескрылая фигура с зубастой пастью, означающая либо Смерть, неот-

личимую от беса, либо беса, выполняющего функции Смерти, целится в рану косою, видимо, чтобы забрать душу¹⁷. На целом ряде икон Смерть забирается прямо на одр богача. На одном из Страшных судов XVI в. она предстает как серое голое существо с небольшим хвостом и в платке (возможно, тут Смерть стала изображаться как персонаж женского пола). Она перекинула через плечо метлу, грабли и косу, и мы не видим, как она убивает богача. Его душа в форме запеленатого младенца уже в руках у стоящего рядом ангела¹⁸. На иконе из Камянки-Струмиловой 1587 г. Смерть – черное волосатое существо – тоже забирается на одр богача и выхватывает изо рта его душу¹⁹.

Если перенестись в XVII в., то на иконе из Ханковичей Смерть стоит, отвернувшись от одра с богачом, и обращена прямо к зрителю (молящемуся). Бес с крючковатым носом протягивает ей душу грешника. Смерть здесь странное бескрылое существо с пятнами по всему телу (как и бесы на той же иконе), круглым лицом, острыми, торчащими вверх ушами и длинными женскими волосами. В ее паху – вторая морда. В правой руке она держит косу, а в левой – грабли с метлой²⁰. Похожее длинноволосое существо с множеством человеческих лиц на животе (они словно заткнуты ей за пояс) и плечах мы видим на иконе из Красного Брода конца XVI – начала XVII в.²¹. Наконец на иконе из Йедлинки перед нами

17 Цодикович 1995. № 36. Илл. 170.

18 Onasch 1967. Ill. 57.

19 См. описание этой иконы: Himka 2009. P. 227.

20 Onasch 1967. Ill. 58.

21 Himka 2009. P. 109. Ill. 3.12.

22 Ibid. P. 106. Ill. 3.10. Круглая «маска» в лапах у беса идентична лицам за поясом и на плечах у Смерти на иконе из Красного Брода.

23 На киевской гравюре 1627 г. Смерть — четвертый всадник Апокалипсиса (Откр. 6:8) — изображена как полуистлевший труп с черепом вместо лица и развевающимися волосами. Она держит в руках громадную косу и лук. Под копытами ее коня — черепа с костями, символизирующие ужас последних времен (Бережная 2003. С. 479. Илл. 8).

24 На иконе из села Пашово Смерть вонзает грешнику в грудь трезубец. Ангел принимает душу умершего, а бес пытается ухватить ее крючком (Цодикович 1995. № 34. Илл. 55).

25 Himka 2006. P. 245, Ill. P.246. На иконе из села Станыли Смерть тоже стоит в стороне с поднятой вверх косою, в то время как бесы тянутся за душой грешника, только что извлеченной ангелом (Berezhnaya 2004. Pl. 6).

26 Мы вынужденно ограничиваемся здесь лишь иконографическими влияниями и пространством церковной иконографии, оставив в стороне вопрос о мифологических и «фольклорных» истоках различных образов.

27 Костлявый мертвец с отверстой утробой, вооруженный копьем, подбирается к одру умирающего на английской миниатюре 1430-х гг.: Oxford. Bodl. Lib. Ms. Selden Supra 53. Fol. 118.

28 Яркий пример — Смерть как черный ангел с крючковатым носом, который поражает крючком умирающего, в английском Бестиарии, ок. 1300 г.: Oxford. Bodl. Lib. Ms. Douce 88. Fol. 121v.

29 Смерть как женская фигура с косою, затянута, словно монахиня, в черную накидку, на французской миниатюре, ок. 1400 г.: Oxford. Bodl. Lib. Ms. Douce 300. Fol. 121v. О западных персонификациях смерти см.: Jordan 1980; Bradley 2008; Майзульс 2011.

белый мертвец с лицом-черепом, заключенный в черный ореол. Он метит острием косы в круглую «маску» (душу), которую держит похожий на насекомое черный бес, взобравшийся на грудь умирающего богача²².

Из этих примеров видно, что на карпатских иконах Страшного суда XVI–XVII вв. Смерть явно относится к царству тьмы, но какими-то чертами почти всегда выделяется среди прочих демонов как существо особого рода и функций. Ее обличье изменчиво: она может изображаться и как демоническое существо со второй личиной на животе и пастями на плечах и локтях, и как лысый мертвец либо скелет с набором орудий убийства, и как демон, почти неотличимый от остальных бесов, и как женская фигура с длинными волосами²³. Однако, что еще важнее, изменчивы не только ее черты, но и функции. Смерть то берет на себя роль убийцы человека, то уступает ее ангелам, отодвигаясь в сторону.

Присмотревшись к длинной череде сцен с кончиной богача, мы увидим, что «разделение труда» между ангелами, демонами и Смертью выглядит совершенно по-разному. На одних иконах (Мшанец, Трушевичи и т.д.) Смерть убивает грешника. Ангелы принимают его душу, а бесы-обвинители, которым она достанется, приносят свитки с перечнем его прегрешений или стоят рядом, ожидая своей добычи²⁴. На иконах из Долина, Багноватого и Йедлинки Смерть закалывает богача, и его душу сразу же, без посредничества ангелов, получают бесы. В уже описанной мизансцене на иконе из села Малая Горожанка ангел вонзает богачу в грудь трезубец, а Смерть или бес метит туда же своей длинной косой. На иконе из Ханковичей не изображен сам момент «убийства». Мы видим только следующую сцену, когда крылатый бес с крючковатым носом протягивает Смерти запеленатую душу. Наконец, на иконе из Раделичей второй половины XVI в. Смерть с растрепанными волосами просто стоит у одра богача, подняв косу кверху. Грешника трезубцем пронзает ангел, стоящий у него на животе²⁵.

В карпатской иконографии Смерти, при всем ее формальном и функциональном разнообразии, можно выделить несколько различных «слоев», или элементов²⁶. В ней сплетается традиционное обличье восточно-христианских бесов, западная иконография демонов XIII–XV вв., для которой характерно умножение лиц и пастей, и изображение Смерти как костлявого мертвеца или скелета, восторжествовавшее в эпоху макабра XIV–XV вв.²⁷. При этом в средневековой западной иконографии Смерть могла изображаться как черный ангел или демон²⁸ либо как демоническая женская фигура²⁹, но Смерть-мертвец (*transi*) чаще всего специально не демонизировалась. Ей было достаточно устрашающих функций и орудий убийства. Морды на животе или в паху, глаза на всех сочленениях, типичные для демонов, на костлявого мертвеца с копьем или косой не переносились. На карпатских иконах Страшного суда Смерть-мертвец с помощью умножения личин зачисляется в царство тьмы, но не сливается с остальными демонами. Интересно, что в русской иконографии XVI–XVII вв. Смерть-мертвец, в отличие от сатаны или Ада, не изображалась с дополнительными лицами. Однако, как уже было сказано, у нее изредка мог появляться типичный бесовский хохол или демонические красные крылья.

Лейтмотив позднесредневековой культуры макабра – всевластие смерти и равенство всех сословий в общем бессилии от нее укрыться. На изображениях пляски смерти мертвецы увлекают в свой хоровод всех без разбора: императоров и ремесленников, старых и молодых, правых и виноватых. В отличие от Смерти-мертвеца, Смерть-демон чаще всего является только за грешниками. Этот образ подчеркивает не равенство людей перед лицом неизбежной кончины, а жестокость кары, ожидающей грешников на пороге небытия. Вариации облика и функций Смерти с карпатских икон Страшного суда колеблются между этими двумя базовыми моделями, которые, в несколько иной форме, мы встречаем и в древнерусской иконографии.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Музеи:

АОМИИ	Архангельский областной музей изобразительных искусств
ВГИАХМЗ	Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
ВСМЗ	Владими́ро-Сузда́льский музей-заповедник
ГИМ	Государственный исторический музей
ГМЗРК	Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль»
ГММК	Государственные музеи московского Кремля
ГРМ	Государственный Русский музей
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея
ГЭ	Государственный Эрмитаж
ЕМИИ	Екатеринбургский музей изобразительных искусств
КБИАХМЗ	Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
КИАХМЗ	Каргопольский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
КМИИ	Музей изобразительных искусств республики Карелия
МИХМ	Муромский историко-художественный музей
НГОМЗ	Новгородский государственный объединенный музей-заповедник
НГХМ	Нижегородский государственный художественный музей
НМЛ	Национальный музей во Львове имени Андрея Шептицкого (ранее — Львовский музей украинского искусства)
НЦИАМ	Национальный историко-археологический музей (София, Болгария)
ПГОМЗ	Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
ПГХГ	Пермская государственная художественная галерея
РГИАХМЗ	Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
СГИХМ	Сольвычегодский государственный историко-художественный музей
ЦМиАР	Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева
ЧМ	Частный музей русской иконы
ЯГИАХМЗ	Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

Архивы и библиотеки:

БАН	Библиотека Российской Академии наук (Санкт-Петербург)
ГИМ	Государственный исторический музей (Москва)
ИРАИ	Институт русской литературы («Пушкинский дом») (Санкт-Петербург)

НАРК	Национальный архив Республики Карелия (Петрозаводск)
НБ МГУ	Научная библиотека МГУ им. М.И. Ломоносова (Москва)
НБУ	Национальная библиотека Украины (Киев)
РГАДА	Российский государственный архив древних актов (Москва)
РГБ	Российская государственная библиотека (Москва)
РНБ	Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург)
BL	British Library
BM	Bibliothèque municipale
BNF	Bibliothèque nationale de France
Bodl. Lib.	Bodleian Library
BSG	Bibliothèque Sainte-Geneviève
NYPL	New York Public Library
SB	Staatliche Bibliothek
TCL	Trinity College Library
UB	Universitätsbibliothek
WL	Württembergische Landesbibliothek

Издания:

ОЛДП	Общество любителей древней письменности
ПДП	Памятники древней письменности
ПДПИ	Памятники древней письменности и искусства
РИБ	Русская историческая библиотека
ТОДРА	Труды отдела древнерусской литературы
ЧОИДР	Чтения в Обществе истории и древностей российских

БИБЛИОГРАФИЯ

Архивные материалы

(древнерусские лицевые рукописи обозначены литерой «Л.»)

ОТДЕЛ РУКОПИСЕЙ БИБЛИОТЕКИ АКАДЕМИИ НАУК (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

- БАН. Арханг. Д. 399 – Синодик (Л.), XVIII в.
БАН. Вятск. № 877 – Житие Василия Нового (Л.), нач. XIX в.
БАН. Вятск. № 919 – Слово Палладия Мниха и Житие Василия Нового (Л.), перв. четв. XIX в.
БАН. Двинск. № 6 – Страсти Христовы, с дополнениями (Л.), посл. четв. XVIII в.
БАН. Друж. № 483 – Сборник (Л.), сер. XVIII в.
БАН. Друж. № 638 – Сборник (Л.), кон. XVIII в.
БАН. Каликин. № 44 – Сборник (Л.), сер. XVIII в.
БАН. Каликин. № 187 – Сборник поучений и слов (Л.), XVIII в.
БАН. Колоб. № 61 – Сборник (Л.), нач. XIX в.
БАН. Лукьян. № 42 – Житие Андрея Юродивого и Повесть об Афонской горе (Л.), XIX в.
БАН. П. I. А. № 34 – Сборник житий (Л.), 1560-е гг.
БАН. П. I. А. № 38 – Житие Сергия Радонежского (Л.), XVII–XVIII вв.
БАН. П. I. А. № 50 – Житие Нифонта (Л.), XVI в.
БАН. П. I. А. № 58 – Звезда пресветлая, с дополнениями (Л.), 1686 г.
БАН. П. I. А. № 60 – Житие Василия Нового (Л.), кон. XVII – нач. XVIII в.
БАН. П. I. А. № 62 – Синодик (Л.), XVII в.
БАН. П. I. А. № 68 – «Христианская топография» Козьмы Индикоплова, с дополнениями (Л.), трет. четв. XVII в.
БАН. П. I. Б. № 99 – Александрия (Л.), кон. XVII в.
БАН. Плюшк. № 42 – Цветник (Л.), XVIII в.
БАН. Плюшк. № 57 – Страсти Христовы (Л.), кон. XVIII в.
БАН. Плюшк. № 91 – Слово Палладия Мниха (Л.), XVIII–XIX вв.
БАН. Плюшк. № 112 – Цветник (Л.), 1780-е гг.
БАН. Строган. № 63 – Житие Василия Нового (Л.), кон. XVIII в.
БАН. Целепи № 10 – Сборник «Муки адовы» (Л.), XVIII в.
БАН. Чапыг. № 3 – Цветник (Л.), кон. XIX в.
БАН. Чуван. № 244 – Цветник (Л.), нач. XX в.
БАН. 1.1.36 – Апокалипсис (Л.), XVIII в.
БАН. 1.1.38 – Цветник (Л.), нач. XX в.
БАН. 1.1.40 – Цветник (Л.), нач. XX в.
БАН. 19.2.26 – Цветник (Л.), нач. XX в.
БАН. 21.5.2 – Сборник (Л.), перв. пол. XVIII в.
БАН. 21.8.6 – Синодик (Л.), 1730-е гг.
БАН. 21.11.9 – Лествица и Житие Василия Нового (Л.), перв. четв. XIX в.
БАН. 25.2.14 – Синодик, с дополнениями (Л.), XVIII в.
БАН. 25.6.5 – Сборник (Л.), кон. XVIII в.
БАН. 25.7.6 – Сборник (Л.), перв. пол. XVIII в.
БАН. 26.5.2 – Сборник (Л.), XVIII в.
БАН. 32.3.15 – Цветник (Л.), перв. пол. XVIII в.
БАН. 34.5.7 – Казанская история (Л.), XVII в.

ОТДЕЛ РУКОПИСЕЙ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ (МОСКВА)

- ГИМ. Барс. № 137 – Апокалипсис (Л.), XVIII в.
ГИМ. Барс. № 138 – Апокалипсис (Л.), XVI в.
ГИМ. Барс. № 277 – Слово Палладия Мниха (Л.), кон. XVII в.
ГИМ. Барс. № 973 – Синодик (Л.), XVII в.
ГИМ. Барс. № 974 – Синодик (Л.), XVII в.
ГИМ. Барс. № 977 – Синодик (Л.), XVII в.
ГИМ. Барс. № 1652 – Сборник (Л.), XVII в.
ГИМ. Барс. № 1656 – Сборник (Л.), кон. XVII – нач. XVIII в.

- ГИМ. Вахр. № 1 – Библия (л.), нач. XVII в.
 ГИМ. Вахр. № 14 – Апокалипсис (л.), XVII в.
 ГИМ. Воскр. Бум. № 66 – Синодик (л.), XVII в.
 ГИМ. Греч. № 129А – Хлудовская псалтирь (л.), IX в.
 ГИМ. Забел. № 339 – Подлинник иконописный, XVII в.
 ГИМ. Муз. № 58 – Сборник (л.), XVII в.
 ГИМ. Муз. № 137 – Апокалипсис (л.), втор. пол. XVIII в.
 ГИМ. Муз. № 138 – Апокалипсис (л.), XVII в.
 ГИМ. Муз. № 139 – Александрия (л.), XVII в.
 ГИМ. Муз. № 203 – Синодик (л.), 1659 г.
 ГИМ. Муз. № 223 – Апокалипсис (л.), XVII в.
 ГИМ. Муз. № 254 – Цветник (л.), XIX в.
 ГИМ. Муз. № 257 – Житие Андрея Юродивого (л.), XVII в.
 ГИМ. Муз. № 279 – Сборник (л.), кон. XVII в.
 ГИМ. Муз. № 322 – Цветник (л.), XVIII в.
 ГИМ. Муз. № 335 – Апокалипсис (л.), 1644.
 ГИМ. Муз. № 344 – Житие Александра Свирского (л.), XVII в.
 ГИМ. Муз. № 351 – Цветник (л.), XVIII в.
 ГИМ. Муз. № 354 – Цветник (л.), XVII в.
 ГИМ. Муз. № 355 – Апокалипсис (л.), XVII в.
 ГИМ. Муз. № 388 – Апокалипсис (л.), XVII в.
 ГИМ. Муз. № 738 – Житие Василия Нового (л.), XVIII в.
 ГИМ. Муз. № 1315 – Страсти Господни (л.), XVII в.
- ГИМ. Муз. № 2034 – Житие Нифонта (л.), XVIII в.
 ГИМ. Муз. № 2335 – Апокалипсис (л.), 1676 г.
 ГИМ. Муз. № 2620 – Житие Марины Антиохийской (л.), XVIII в.
 ГИМ. Муз. № 2652 – Апокалипсис (л.), XVII в.
 ГИМ. Муз. № 2832 – Киево-Печерский патерик (л.). Киев, 1661 (печатное издание).
 ГИМ. Муз. № 3432 – Синодик (л.), XVII в.
 ГИМ. Муз. № 3445 – Апокалипсис (л.), XVII в.
 ГИМ. Муз. № 3446 – Житие Феодора Эдесского (л.), XVII в.
 ГИМ. Муз. № 3580 – Сборник с синодиком (л.), XVII в.
 ГИМ. Муз. № 4146 – Апокалипсис (л.), кон. XVII в.
 ГИМ. Муз. № 4173 – Апокалипсис (л.), XVII в.
 ГИМ. Муз. № 4247 – Луцидариус, XVIII в.
 ГИМ. Син. № 5 – Апокалипсис и жития святых (л.), XVII в.
 ГИМ. Увар. № 63 – Житие Нифонта (л.), XVIII в.
 ГИМ. Увар. № 272 – Синодик (л.), XVII в.
 ГИМ. Увар. № 371 – Синодик (л.), кон. XVII в.
 ГИМ. Увар. № 880 – Синодик (л.), XVII в.
 ГИМ. Хлуд. № 358 – Апокалипсис (л.), 1708 г.
 ГИМ. Черт. № 160 – «Христианская топография» Козьмы Индикоплова (л.), XVII в.
 ГИМ. Щук. № 23 – Апокалипсис (л.), кон. XVII в.

ДРЕВЛЕХРАНИЛИЩЕ ИНСТИТУТА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКОГО ДОМА) (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

- ИРАИ. Колл. П.С. Богословского № 41 – Житие Василия Нового (л.), XIX в.
 ИРАИ. Колл. П.С. Богословского. № 56 – Житие Василия Нового (л.), перв. пол. XIX в.
 ИРАИ. Колл. М.С. Бурмагиной № 76 – Сборник (л.), посл. треть XIX в.
 ИРАИ. Карельское собр. № 247 – Апокалипсис (л.), кон. XVII в.
 ИРАИ. Новг-Псковское собр. № 84 – Сборник (л.), кон. XVIII в.
- ИРАИ. ОП. Оп. 23. № 144 – Гравированный Синодик (л.), XVIII в.
 ИРАИ. ОП. Оп. 23. № 159 – Гравированный Синодик (л.), XVIII в.
 ИРАИ. ОП. Оп. 23. № 183 – Апокалипсис (л.), кон. XVII — нач. XVIII в.
 ИРАИ. ОП. Оп. 23. № 264 – Апокалипсис (л.), трет. четв. XVIII в.
 ИРАИ. ОП. Оп. 23. № 2815 – Настенный лист (л.), XIX в.

- ИРАИ. ОП. Оп. 24. № 13 – Сборник (л.), посл. четв. XIX в.
 ИРАИ. Собр. В.Н. Перетца № 363 – Апокалипсис (л.), сер. XVIII в.
 ИРАИ. Собр. Д.Н. Першина № 13 – Сборник (л.), 1720-е гг.
 ИРАИ. Колл. И.М. Пухальского. № 23 – Лицевой сборник повестей из Великого Зеркала (л.), втор. четв. XIX в.
 ИРАИ. Северодвинское собр. № 152 – Сборник (л.), нач. XIX в.
 ИРАИ. Северодвинское собр. № 789 – Сборник (л.), нач. XIX в.

ОТДЕЛ РУКОПИСЕЙ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ (МОСКВА)

- РГБ. Ф. 37 (Собр. Большакова). № 2 – Апокалипсис (л.), XVII в.
 РГБ. Ф. 37. № 14 – Цветник (л.), XVIII в.
 РГБ. Ф. 37. № 42 – Цветник (л.), XVII–XVIII вв.
 РГБ. Ф. 37. № 156 – Апокалипсис (л.), XVI–XVII вв.
 РГБ. Ф. 37. № 214 – Апокалипсис (л.), XVII в.
 РГБ. Ф. 37. № 408 – Сборник эсхатологического содержания (л.), кон. XVII – нач. XVIII в.
 РГБ. Ф. 37. № 409 – Житие Василия Нового (л.), XVIII в.
 РГБ. Ф. 37. № 432 – Псалтирь (л.), XVI в.
 РГБ. Ф. 98 (Собр. Егорова). № 210 – «Христианская топография» Козьмы Индикоплова (л.), XVIII в.
 РГБ. Ф. 98. № 375 – Житие Василия Нового (л.), кон. XVIII в.
 РГБ. Ф. 98 № 668 – Апокалипсис (л.), трет. четв. XVIII в.
 РГБ. Ф. 98. № 894 – Сборник об Антихристе (л.), XVIII в.
 РГБ. Ф. 98. №. 965 – Страсти Господни (л.), нач. XVIII в.
 РГБ. Ф. 98. № 1203 – Апокалипсис. Житие Иоанна Богослова (л.), 1660 г.
 РГБ. Ф. 98. № 1204 – Страсти Христовы. Житие Василия Нового (л.), XVIII в.
 РГБ. Ф. 98. № 1225 – Житие Василия Нового (л.), XVIII в.
 РГБ. Ф. 98. № 1252 – Апокалипсис (л.), XVII в.
 РГБ. Ф. 98. № 1342 – Апокалипсис. Сказания о создании Псалтири (л.), втор. пол. XVII в.
 РГБ. Ф. 98. № 1591 – Апокалипсис (л.), XVI в.
 РГБ. Ф. 98. № 1612 – Апокалипсис (л.), перв. треть XVIII в.
 РГБ. Ф. 98. № 1613 – Страсти Христовы (л.), XVIII в.
 РГБ. Ф. 98. № 1844 – Сборник (л.), XVI в.
 РГБ. Ф. 98. № 2018 – Житие Иоанна Богослова (л.), втор. четв. XVII в.
 РГБ. Ф. 113. № 464 – Сборник (л.), XVI в.
 РГБ. Ф. 173. I. (Собр. МДА). № 14 – Апокалипсис (л.), XVII в.
 РГБ. Ф. 173. I. № 16 – Апокалипсис (л.), XVI в.
 РГБ. Ф. 173. I. № 70 – Псалтирь (л.), 1594–1600 гг.
 РГБ. Ф. 173. I. № 75 – «Христианская топография» Козьмы Индикоплова (л.), XVI в.
 РГБ. Ф. 173. I. № 102 – «Христианская топография» Козьмы Индикоплова (л.), XVI в.
 РГБ. Ф. 173. I. № 180.2 – Луцидариус, XVII в.
 РГБ. Ф. 173. II. № 85 – Синодик печатный, с гравюрами Леонтия Бунина (л.). 3-е изд., сер. XVIII в.
 РГБ. Ф. 178 (Музейное собр.). № 3001 – Апокалипсис (л.), кон. XVII в.
 РГБ. Ф. 218 (Собр. Отдела рукописей). № 538 – Сборник (л.), сер. XVIII в.
 РГБ. Ф. 218. № 1109 – Апокалипсис толковый (л.), XVIII в.
 РГБ. Ф. 247 (Собр. Рогожского кладбища). № 2 – Апокалипсис (л.), XVII в.
 РГБ. Ф. 247. № 921 – Апокалипсис (л.), XVII в.

- РГБ. Ф. 299 (Собр. Тихонравова) № 5 – Сборник (л.), XVII в.
- РГБ. Ф. 299. № 99 – Цветник (л.), XVIII в.
- РГБ. Ф. 299. № 460 – Апокалипсис (л.), посл. четв. XVII в.
- РГБ. Ф. 304. I. № 122 – Апокалипсис, XV в.
- РГБ. Ф. 304. I. № 162 – Лествица Иоанна Лествичника и Паренесис Ефрема Сирина (л.), нач. XVI в.
- РГБ. Ф. 304. I. № 201 – Максим Грек. Сочинения, XVII в.
- РГБ. Ф. 304. I. № 202 – Измарагд, XVII в.
- РГБ. Ф. 304. I. № 679 (408) – Минея Четья Германа Тулупова, 1632 г.
- РГБ. Ф. 304. I. № 730 – Палея, с прибавлениями, перв. пол. XVI в.
- РГБ. Ф. 304. I. № 774 – Сборник, 1531 г.
- РГБ. Ф. 304. I. № 776 – Сборник, XVI в.
- РГБ. Ф. 304. I. № 794 – Измарагд, с дополнениями, XVI в.
- РГБ. Ф. 304. I. № 797 – Сборник, кон. XVI – нач. XVII в.
- РГБ. Ф. 304. I. № 804 – Сборник, XVII в.
- РГБ. Ф. 304. I. № 807 – Сборник, XVII в.
- РГБ. Ф. 304. I. № 810 – Сборник, XVII в.
- РГБ. Ф. 344 (Собр. Шибанова). № 96 – Цветник (л.), посл. четв. XVIII в.
- РГБ. Ф. 344. № 180 – Апокалипсис (л.), посл. четв. XVII в.
- РГБ. Ф. 344. № 181 – Сборник (л.), перв. пол. XVIII в.
- РГБ. Ф. 344. № 182 – Житие Василия Нового (л.), втор. пол. XVIII в.
- РГБ. Ф. 344. № 184 – Слово Палладия Мниха (л.), сер. XVIII в.
- РГБ. Ф. 344. № 219 – Апокалипсис (л.), посл. четв. XVIII в.
- РГБ. Ф. 344. № 240 – Синодик (л.), сер. XVIII в.
- РГБ. Ф. 344. № 242 – Сборник: Страсти Христовы и др. (л.), XVIII в.
- РГБ. Ф. 344. № 284 – Сборник (л.), кон. XVII в.
- РГБ. Ф. 439 (Собр. Десницкого). Оп. 2. Карт. 21. № 1 – Лествица Иоанна Лествичника, с прибавлениями (л.), перв. четв. XV в.

ОТДЕЛ РУКОПИСЕЙ РОССИЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКИ (САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

- РНБ. Кир.-Бел. 7/12 – Годуновская псалтирь (л.), 1594 г.
- РНБ. Кир.-Бел. № 64/1141 – «Христианская топография» Козьмы Индикоплова (л.), XVI в.
- РНБ. Кир.-Бел. № 68/1145 – Книга Бытия (л.), XVI в.
- РНБ. Мих. Q. 374 – Сборник (л.), XVIII в.
- РНБ. ОЛДП. F. 85(61) – Апокалипсис (л.), кон. XVII – нач. XVIII в.
- РНБ. ОЛДП. F. 137 – Сборник агиографический (л.), XVII в.
- РНБ. ОЛДП. F. 391 – Сборник (л.), XVII–XVIII вв.
- РНБ. ОЛДП. Q. 52 – Канон на исход души Андрея Критского (л.), XVII в.
- РНБ. ОЛДП. Q. 58 – Житие Андрея Юродивого (л.), XVII в.
- РНБ. ОЛДП. Q. 117 – Синодик (л.), XVII в.
- РНБ. ОЛДП. Q. 487 – Цветник (л.), XVIII в.
- РНБ. ОЛДП. Q. 630 – Слово Палладия Мниха (л.), XVIII в.
- РНБ. ОЛДП. Q. 717 – Житие Василия Нового (л.), XVIII в.
- РНБ. Собр. Тиханова. № 302 – Сборник религиозно-нравоучительный (л.), XVIII в.
- РНБ. Соф. 1470 – Житие Сергия Нуромского (л.), XVI в.
- РНБ. Ф.п.1.5 – Остромирово Евангелие (л.), 1056–1057 гг.
- РНБ. F. I. 5 – Угличская псалтирь (л.), 1485 г.
- РНБ. F. I. 84 – Апокалипсис (л.), втор. пол. XVII в.
- РНБ. F. 85(61) – Апокалипсис (л.), XVII в.
- РНБ. F. I. 718 – Апокалипсис (л.), XVIII в.
- РНБ. F. I. 725 – Житие Василия Нового (л.), XVII в.

РНБ. Ф. I. 726 – Житие Василия Нового, XVIII–XIX вв.

РНБ. Ф. I. 733 – Синодик (Л.), XVIII в.

РНБ. Ф. I. 734 – Синодик (Л.), втор. пол. XVIII в.

РНБ. Ф. I. 738 – Следованная Псалтирь XV–XVI вв.

РНБ. Q. I. 441 – Сборник рисунков из Апокалипсиса (Л.), XVII в.

РНБ. Q. I. 1139 – Апокалипсис (Л.), 1705 г.

РНБ. Q. I. 1140 – Апокалипсис (Л.), 1671 г.

РНБ. Q. I. 1141 – Апокалипсис (Л.), 1721 г.

РНБ. Q. I. 1149 – Слово Палладия Мниха (Л.), XVIII в.

РНБ. Q. I. 1152 – Синодик (Л.), XVII в.

РНБ. Q. I. 1154 – Сборник (Л.), XVII в.

РНБ. Q. I. 1158 – Сборник (Л.), XVIII в.

РНБ. Q. I. 1160 – Сборник (Л.), XVIII в.

РНБ. Q. I. 1526 – Синодик (Л.), XVII в.

ОТДЕЛ РУКОПИСЕЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКИ УКРАИНЫ (КИЕВ)

НБУ. 1, 5486 – Сборник (Л.), XVII в.

AIX-EN-PROVENCE. BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE (BM) *

Ms. 15 – Псалтирь. Франция, втор. четв XIII в.

AMIENS. BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE (BM)

Ms. 19 – Сен-Фусьенская псалтирь. Франция, кон. XII в.

Ms. 108 – Библия Санчо VII Сильного. Наварра, 1197.

Ms. 142 – Лекционарий аббатства Корби. Франция, ок. 1150 г.

ANGERS. BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE (BM)

Ms. 300 – Гильом Порретанский. Комментарий к посланиям Павла. Франция, XIII в.

AUTUN. BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE (BM)

Ms. 19 bis. – Сакраментарий. Франция, сер. IX в.

AVIGNON. BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE (BM)

Ms. 244 – Киприан. Труды, XV в.

AVRANCHES. BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE (BM)

Ms. 50 – Климент I. Встречи (Recognitiones). Франция, 989–1000 гг.

Ms. 160 – Анастасий Библиотекарь. Трехчастная хронография. Франция, 1154–1186 гг.

* Все рукописи из европейских хранилищ, использованные в настоящем исследовании, — лицензные.

BESANÇON. BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE (BM)

- Ms. 54 – Псалтирь. Германия или Швейцария (Верхний Рейн), ок. 1260 г. Ms. 148 – Часослов. Франция, 1480–1485.
Ms. 579 – «Судный день». Франция, 1330–е гг.

CAMBRAI. BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE (BM)

- Ms. 386 – Апокалипсис. Франция, X в.

CAPRENTRAS. BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE (BM)

- Ms. 410 – Dit de remord et de cheminant.
Франция, ок. 1460.

CLERMONT-FERRAND. BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE (BM)

- Ms. 1508 – Часослов. Франция, кон. XV в.

DIJON. BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE (BM)

- Ms. 10 – Библия. Франция, втор. четв. XIII в. Ms. 2968 – Часослов. Франция, кон. XV в.
Ms. 169 – Григорий Великий. Моралии на Книгу Иова. Франция, 1111 г.

DOUAI. BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE (BM)

- Ms. 301 – Григорий Великий. Моралии на Книгу Иова. Франция, перв. четв. XII в.

HEIDELBERG. UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK (UB)

- Cod. Pal. germ. 137 – Мартин из Троппау. Хроника пап и императоров. Германия, ок. 1460 г. christlichen Weisheit). Германия, втор. четв. XV в.
Cod. Pal. germ. 471 – Гуго фон Тримберг. Грани христианской мудрости (Tafel der Scivias. Германия, кон. XII в. – 1220 г.

LONDON. BRITISH LIBRARY (BL)

- Ms. Arundel 60 – Псалтирь. Англия, 1099 г. Ms. Arundel 157 – Псалтирь. Англия, XIII в.
Ms. Arundel 91 – Пассионал (Жития святых). Англия, перв. четв. XII в. Ms. Burney 345 – Псалтирь, Нидерланды, трет. четв. XIII в.
Ms. Arundel 120 – Зерцало человеческого спасения. Германия, втор. пол. XIV в. Ms. Egerton 877 – Мучение св. Маргариты. Италия, трет. четв. XIV в.

- Ms. Egerton 943 – Данте. Божественная комедия. Италия, втор. четв. XIV в.
- Ms. Harley 603 – Псалтирь Харли. Англия, XI в.
- Ms. Harley 624 – Пассионал. Англия, перв. пол. XII в.
- Ms. Harley 1310 – Жак Легран. Книга добрых манер. Франция или Нидерланды, втор. четв. XV в.
- BL. Ms. Harley 1527 – Морализованная Библия. Франция, втор. четв. XIII в.
- Ms. Harley 1766 – Джованни Боккаччо. О несчастях знаменитых людей (перевод Джона Лидгейта). Англия, ок. 1450–1460 гг.
- Ms. Harley 1782 – Поэма о Страстях Христовых (Passion Poem). Англия, XV в.
- Ms. Harley 2506 – Астрономическая компиляция. Франция, посл. четв. X в.
- Ms. Harley 2798, 2799 – Арнштайнская Библия. Германия, ок. 1172 г.
- Ms. Harley 2966 – Часослов. Нидерланды, трет. четв. XV в.
- Ms. Harley 2982 – Часослов. Нидерланды, втор. четв. XV в.
- Ms. Harley 3244 – Гийом Перальд. Богословский сборник. Англия, втор. или трет. четв. XIII в.
- Ms. Harley 3954 – Путешествия сэра Джона Мандевиля. Англия, втор. четв. XV в.
- Ms. Harley 4431 – Кристина Пизанская. Сочинения. Франция, ок. 1410–1414 гг.
- Ms. Harley 4930 – Матфре Эрменго де Безье. Бrevиарий любви. Франция, перв. пол. XIV в.
- Ms. Harley 4996 – Зерцало человеческого спасения. Германия, втор. или трет. четв. XIV в.
- Harley Roll Y.6 – Житие св. Гутлака («Свиток Гутлака»). Англия, посл. четв. XII – перв. четв. XIII в.
- Ms. Lansdowne 383 – Псалтирь Шефтсбери. Англия, втор. четв. XII в.
- Ms. Lansdowne 456 – Генеалогическая хроника королей Англии от Адама до Эдуарда IV («Considerans chronicle»). Англия, трет. четв. XV в.
- Ms. Royal 1 B XI – Евангелие. Англия, трет. четв. XII в.
- Ms. Royal 1 D X – Псалтирь. Англия, перв. четв. XIII в.
- Ms. Royal 2 B III – Псалтирь. Нидерланды, втор. или трет. четв. XIII в.
- Ms. Royal 2 B X – Псалтирь. Англия, втор. четв. XV в.
- Ms. Royal 5 F II – Афанасий. Богословские трактаты. Англия, ок. 1439–1444 гг.
- Ms. Royal 6 E VI, VII – Джеймс ле Палмер. Omne Bonum. Vol. 1. Англия, ок. 1360–1375 гг.
- Ms. Royal 10 E IV – Декреталии Григория IX с глоссами. Франция, посл. четв. XIII – перв. четв. XIV в.
- Ms. Royal 15 D II – Апокалипсис («Уэльский Апокалипсис»). Англия, перв. четв. XIV в.
- Ms. Royal 15 E VI – Сборник поэм и романов («Talbot Shrewsbury Book»). Франция, ок. 1445 г.
- Ms. Royal 19 B XV – Апокалипсис с толкованием («Апокалипсис королевы Марии»). Англия, 1 четв. XIV в.
- Ms. Royal 19 B XVII – Яков Ворагинский. Золотая легенда. Франция, 1382 г.
- Ms. Royal 19 C I – Матфре Эрменго де Безье. Бrevиарий любви. Франция, перв. четв. XIV в.
- Ms. Royal 19 C II – Лоран Орлеанский. Сумма грехов и добродетелей (La somme le roi), с прибавлениями. Франция, втор. четв. XIV в.
- Ms. Royal 20 D VI – Жития святых. Франция, втор. четв. XIII в.
- Ms. Yates Thompson 2 – Оттобеуренский коллектар. Германия, посл. четв. XII в.
- Ms. Yates Thompson 10 – Апокалипсис. Франция, ок. 1370–1390 гг.
- Ms. Yates Thompson 31 – Матфре Эрменго де Безье. Бrevиарий любви. Испания, посл. четв. XIV в.
- Ms. Yates Thompson 36 – Данте. Божественная комедия. Италия, 1444–1450 гг.
- Ms. Yates Thompson 51 – Сказание о Мамаевом побоище. Россия, XVII в.

MARSEILLE. BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE (BM)

Ms. 111 – Часослов. Франция, 1280–1290 гг.

MUNICH. BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK (BS)

Ms. Clm. 835 – Глостерская псалтирь. Англия, перв. четв. XIII в.

OXFORD. BODLEIAN LIBRARY (BODL. LIB.)

Arch. G f.7 – Сошествие во ад (гравюра). Германия, сер. XV в.

Ms. Ashmole 1525 – Псалтирь. Англия, 1210–1220-е гг.

Ms. Auct. M 3.14. Fol. 16 (plate H2), 17 (plate I1) – Апокалипсис. Германия, 1470–1475.

Ms. Auct. D. 4. 14 – Апокалипсис. Англия, нач. XIV в.

Ms. Auct. D. 4. 17 – Апокалипсис. Англия, 1250–60 гг.

Ms. Barlow 22 – Псалтирь Барлоу. Англия, 1321–1341 гг.

Ms. Varocci 17 – Псевдо-Калисфен. Александрия. Византия, нач. XIII в.

Ms. Varocci 170 – Лев Мудрый. Оракулы. Перевод Франческо Бароцци. Венеция, 1577 г.

Ms. Varocci 201 – Олимпиодор Александрийский. Толкование на Книгу Иова. Византия, кон. XII – нач. XIII в.

Ms. Bodl. 157 – Роберт Гроссетест. Храм Господень. Англия, ок. 1300 г.

Ms. Bodl. 264 – Роман об Александре. Фландрия, 1338–1344 гг.

Ms. Bodl. 270b – Морализованная Библия. Франция, сер. XIII в.

Ms. Bodl. 352 – Апокалипсис. Германия, XII в.

Ms. Bodl. 579 – «Миссал Леофрика». Англия, кон. X в.

Ms. Bodl. 614 – Чудеса Востока. Англия, сер. XII в.

Ms. Canon. Bibl. Lat. 62 – Апокалипсис («The Ca-

nonici Apocalypse»). Англия, 1320–1330-е гг.

Ms. Canon. Bibl. Lat. 80 – Библия. Италия, втор. пол. XIII в.

Ms. Canon. Misc. 476 – Житие девы Марии. Италия, сер. XIV в.

Ms. Digby 83 – Астрологическая компиляция. Англия, третья четв. XII в.

Ms. Gough Liturg. 8 – Псалтирь. Англия, XIV в.

Ms. Douce 88 – Бестиарий. Англия, ок. 1300 г.

Ms. Douce 134 – Книга виноградника Господа нашего (Livre de la Vigne nostre Seigneur). Франция, 1450–1470 гг.

Ms. Douce 180 – Апокалипсис («Douce Apocalypse»). Англия, 1265–1270 гг.

Ms. Douce 204 – Зерцало спасения человеческого (Speculum humanae salvationis). Каталония, 1430–1450-е гг.

Ms. Douce 261 – Сборник рыцарских романов. Англия, 1564 г.

Ms. Douce 293 – Псалтирь. Англия, трет. четв. XII в.

Ms. Douce 300 – Гийом де Дегильвиаль. Паломничество жизни человеческой. Франция, ок. 1400 г.

Ms. Douce 313 – Миссал. Франция, XIV в.

Ms. Douce 366 – Псалтирь Ормсби. Англия, кон. XIII – нач. XIV в.

Ms. Holkham misc. 48 – Данте. Божественная комедия. Италия, трет. четв. XIV в.

Ms. Italien 2017 – Данте. Божественная комедия. Италия, ок. 1440 г.

- Ms. Junius 11 – «Рукопись Кэдмона». Англия, ок. 1000 г.
 Ms. Laud grec 86 – Олимпиодор Александрийский. Толкование на книгу Иова. Италия, сер. XVI в.
 Ms. Laud Misc. 644 – Астрономические и астрологические трактаты. Франция, 1268–1274 гг.
 Ms. Liturg. 402 – Псалтирь. Германия, XIII в.
 Ms. Rowl. liturg. e. 31 – Часослов. Франция, ок. 1500 г.
 Ms. Selden Supra 38, pt. 2 – Апокалипсис. Англия, 1315–1325 гг.
 Ms. Selden Supra 53 – Томас Хокклив. Поэмы. Англия, ок. 1430 г.
 Ms. Tanner 184 – Апокалипсис. Англия, сер. XIII в.

PARIS. BIBLIOTHÈQUE MAZARINE

- Ms. 325 – Лудольф Саксонец. Житие Христа. Франция, 1470–1480-е гг.
 Ms. 507 – Часослов. Житие св. Маргариты. Франция, ок. 1490 г.
 Ms. 870 – Лоран Орлеанский. Сумма грехов и добродетелей (La somme le roi). Франция, 1295 г.
 Ms. 1559 – Цветы историй. Франция, XV в.

PARIS. BIBLIOTHÈQUE SAINTE-GENEVIÈVE (BSG)

- Ms. 10 – Библия. Франция, конец XII в.
 Ms. 1273 – Псалтирь. Франция, XIII в.

PARIS. BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (BNF)

- Ms. Arménien 333 – Армянская Библия, втор. пол. XIV в.
 Ms. Arsenal 1186 – Псалтирь Людовика IX и Бланки Кастильской. Франция, ок. 1225 г.
 Ms. Arsenal 5058 – Библия Гиара де Мулена. Франция, XV в.
 Ms. Français 4 – Библия Гиара де Мулена. Франция, XV в.
 Ms. Français 10 – Библия Гиара де Мулена. Франция, XV в.
 Ms. Français 91 – История Мерлина. Франция, ок. 1480–1485 гг.
 Ms. Français 95 – История Мерлина. Франция, ок. 1280–1290 гг.
 Ms. Français 96 – История Мерлина. Франция, ок. 1450–1455 гг.
 Ms. Français 152 – Библия Гиара де Мулена. Франция, XV в.
 Ms. Français 160 – Библия Гиара де Мулена. Франция, XIV в.
 Ms. Français 403 – Библия. Франция, XIII в.
 Ms. Grec 20 – Псалтирь. Византия, втор. пол. IX в.
 Ms. Grec 54 – Библия. Византия, XIII в.
 Ms. Grec 135 – Библия. Греция (Мистра), XIV в.
 Ms. Grec 510 – Григорий Назианзин. Творения. Византия, 879–882 гг.
 Ms. Latin 1 – Вивьенская Библия Карла Лысого. Франция, сер. IX в.
 Ms. Latin 6 – Библия. Каталония, сер. XI в.
 Ms. Latin 2077 – Сборник. Франция, XI в.
 Ms. Latin 8085 – Пруденций. Психомахия. Франция, IX в.
 Ms. Latin 8318 – Боэций. Утешение философией. Франция, IX–X вв.
 Ms. Latin 8865 – Ламберт Сент-Омерский. Liber Floridus. Франция, трет. четв. XIII в.
 Ms. Latin 8878 – Сен-Северский апокалипсис с комментариями Беата из Лиобаны. Франция, XI в.
 Ms. Latin 9471 – Часослов Роана. Франция, 1415–1420.

- Ms. Latin 14284 – Часослов, Псалтирь. Франция, ок. 1280.
- Ms. Nouvelle acquisition française 16251 – Книга Мадам Марии. Франция, кон. XIII в.
- Ms. Nouvelle acquisition latine 1132 – Библия. Франция, IX–X вв.
- Ms. Nouvelle acquisition latine 1366 – Апокалипсис с комментариями Беата из Лиébаны. Испания, кон. XII в.

PHILADELPHIA. FREE LIBRARY OF PHILADELPHIA. RARE BOOK DEPARTMENT (FLP)

Ms. Lewis E 185 – Псалтирь. Франция, втор. четв. XIII в.

ROUEN. BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE (BM)

- Ms. 8 – Библия. Франция, XI в.
- Ms. 481 – Боззий. Августин. Творения. Франция, кон. XI в.
- Ms. 579 – «Судный день» или «Антихрист и Страшный суд». Франция, 1330-е гг.

STOCKHOLM. KUNGLIGA BIBLIOTEKET (KB)

Ms. A 148 – «Кодекс Гигас» (Codex Gigas). Чехия, XIII в.

STUTTART. WÜRTTEMBERGISCHE LANDESBIBLIOTHEK (WL)

Cod. Bibl. Fol. 23 – Штутгартская псалтирь, IX в.

UTRECHT. UNIVERSITÄTBIBLIOTHEK (UB)

Ms. 32 – Утрехтская псалтирь, IX в.

VALENCIENNES. BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE (BM)

- Ms. 99 – Библия. Германия (Средний Рейн), IX в.
- Ms. 112 – Гомилиарий. Франция, XII в.
- Ms. 412 – Пруденций. Психомехия. Франция, IX в.
- Ms. 500 – Сборник житий святых. Франция, 1160–1170-е гг.

VERDUN. BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE (BM)

Ms. 107 – Бревиарий. Франция, 1302–1305.

ЭЛЕКТРОННЫЕ БАЗЫ ДАННЫХ ПО МИНИАТЮРАМ РУКОПИСЕЙ:

- Дом Живоначальной Троицы. Официальный сайт Свято-Троицкой Сергиевой Лавры:
<http://www.stsl.ru/>
- British Library. Catalogue of Illuminated Manuscripts:
<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/welcome.htm>
- The Digital Scriptorium:
<http://www.scriptorium.columbia.edu/>
- Enluminures:
<http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/>
- Heidelberger Handschriften – digital:
<http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/digi/handschriften.html>
- Bayerische Staatsbibliothek. Münchener Digitalisierungs Zentrum Digitale Bibliothek. Handschriften (lateinische – Clm):
<http://www.digital-collections.de/index.html?c=sammlungen&l=en>
- National Library of Sweden. Codex Gigas:
<http://www.kb.se/codex-gigas/eng>
- Liber Floridus. Les manuscrits enluminés des bibliothèques de l'enseignement supérieur:
<http://liberfloridus.cines.fr/>
- Mandragore, base des manuscrits enluminés de la B.n.F.:
<http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html>
- Medieval and Renaissance Manuscripts in the Bodleian Library, Oxford:
<http://www.bodleian.ox.ac.uk/medievalimages/>
- The Utrecht Psalter. Digital facsimile of Ms. 32 of Utrecht University Library:
<http://psalter.library.uu.nl/>
- Württembergische Landesbibliothek Stuttgart. Stuttgarter Psalter. Cod. bibl. fol. 23:
http://digital.wlb-stuttgart.de/digitale-sammlungen/titeldaten/?no_cache=1&IDDOC=1000620

Опубликованные источники и литература

- Агапкина 2010 – *Агапкина Т.А.* Восточнославянские лечебные заговоры в сравнительном освещении: Сюжетика и образ мира. М., 2010.
- Агапкина, Левкиевская, Топорков 2003 – Полесские заговоры (в записях 1970–1990-х гг.) / Сост., подготовка текстов и коммент. Т.А. Агапкиной, Е.Е. Левкиевской, А.А. Топоркова. М., 2003.
- Азбелев 1992 – Народная проза / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. С.Н. Азбелева. М., 1992.
- Айналов 1911 – *Айналов Д.В.* Миниатюры «Сказания» о Борисе и Глебе Сильвестровского сборника. СПб., 1911.
- Александрия 1966 – Александрия. Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века / Подг. М.Н. Ботвинник, Я.С. Лурье, О.В. Творогов. М.; Л., 1966.
- Александрия 2005 – Александрия. Жизнеописание Александра Македонского. М., 2005.

- Алексеев 1998 – *Алексеев А.И.* Установление «общей памяти» при митрополите Макарии. Исторический экскурс: церковное поминовение умерших «напрасною» смертью // Макарьевские чтения. Канонизация святых на Руси. Вып. VI. Можайск, 1998.
- Алексеев 1999 – *Алексеев А.И.* «Слово о исходе души» Кирилла Философа // *Опыты по источниковедению. Древнерусская книжность: археография, палеография, кодикология.* СПб., 1999.
- Алексеев 2002 – *Алексеев А.И.* Под знаком конца времен. Очерки русской религиозности конца XIV – начала XVI вв. СПб., 2002.
- Алексеев, Лихачева – *Алексеев А.А., Лихачева О.П.* К текстологической истории древнеславянского Апокалипсиса // *Материалы и сообщения по фондам отдела рукописной и редкой книги Библиотеки АН СССР.* 1985. Л., 1987.
- Алпатов 1964 – *Алпатов М.В.* Памятник древнерусской живописи конца XV в. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М., 1964.
- Алпатов 1966 – *Алпатов М.В.* Гибель Святополка в легенде и в иконописи // *ТОДРА.* Т. 22. М.; Л., 1966.
- Алпатов 1967 – *Алпатов М.В.* Этюды по истории русского искусства. Т. 1. М., 1967.
- Алпатов 1978 – *Алпатов М.В.* Древнерусская иконопись (Early Russian Icon Painting). М., 1978.
- Андреев 1932 – *Андреев Н.Е.* О деле дьяка Висковатого // *Seminarium Kondakovianum.* Т. 5. Prague, 1932.
- Андрей Кесарийский 1910 – *Андрей Кесарийский.* Толкование на Апокалипсис. М., 1910.
- Антонов 2007 – *Антонов Д.И.* «Безобразные образы»: К эволюции древнерусских представлений об ангелах и демонах в XVII веке // *Россия XXI.* 2007. № 3, 4.
- Антонов 2009 – *Антонов Д.И.* Смута в культуре средневековой Руси: Эволюция древнерусских мифологем в книжности начала XVII в. М., 2009.
- Антонов 2010 – *Антонов Д.И.* «Беса поймав, мучаше...». Избиение беса святым: демонологический сюжет в книжности и иконографии средневековой Руси // *Древняя Русь. Вопросы медиевистики.* 2010. № 1.
- Антонов, Майзульс 2011а – *Антонов Д.И., Майзульс М.Р.* Волосы дыбом, или как демонизировали «врага» в древнерусской иконографии // *Теория моды: одежда, тело, культура.* 2011. Вып. 19.
- Антонов, Майзульс 2011б – *Антонов Д.И., Майзульс М.Р.* Демоны, монстры и грешники в пространстве древнерусской иконографии // *Одиссей: Человек в истории.* 2010. М., 2011 (в печати).
- Антонов, Майзульс 2011в – *Антонов Д.И., Майзульс М.Р.* «Мечтания» и «привидения»: дьявольские наваждения в культуре средневековой Руси // *Жизнетворчество, мистификации и подделки в России и Франции / Под. ред. А.Л. Топоркова.* М., 2011 (в печати).
- Антонов, Христофорова 2012 – *In Umbra:* Демонология как семиотическая система: Альманах. Вып. 1 / Отв. ред. и сост.: Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. М., 2012 (в печати).
- Антонова 1966 – *Антонова В.И.* Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966.
- Антонова 2005 – *Антонова Л.И.* Иллюстративный цикл Жития Нифонта и Макарьевская книгописная мастерская // *Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописей Библиотеки РАН.* СПб., 2005.

- Антонова, Мнева 1, 2 – *Антонова В.И., Мнева Н.Е.* Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII вв. [в Государственной Третьяковской галерее]. Опыт историко-художественной классификации: В 2 т. М., 1963.
- Антыпко 2008а – *Антыпко М.И.* Сивиллы и «Еллинские мудрецы». Новая иконография в русском искусстве XVI в. и ее источники // Иконографические новации и традиция в русском искусстве XVI века. М., 2008.
- Антыпко 2008б – *Антыпко М.И.* Врата с золотой наводкой из Троицкого собора Ипатьева монастыря и древнерусская традиция оформления храмовых врат // Иконографические новации и традиция в русском искусстве XVI века. М., 2008.
- Аррас 2010 – *Аррас Д.* Деталь в живописи. СПб., 2010.
- Арциховский 1944 – *Арциховский А.В.* Древнерусские миниатюры как исторический источник. М., 1944.
- Аръес 1992 – *Аръес Ф.* Человек перед лицом смерти. М., 1992.
- Багдасаров 2010 – *Багдасаров Р.В.* Движения души. Рисованные листы русских старообрядцев. XIX в. Каталог. Усольск, 2010.
- Барабанов 2000 – *Барабанов Н.Д.* Гилю (Гелло). К реконструкции византийского народного верования // Мир православия: Сб. науч. статей. Вып. 3. Волгоград, 2000.
- Басова 2006 – *Басова М.В.* Русское искусство из собрания Государственного музея истории религии. М., 2006.
- Батюшков 1891 – *Батюшков Ф.* Спор души с телом в памятниках средневековой литературы. СПб., 1891.
- Баше 2005 – *Баше Ж.* Средневековые изображения и социальная история: новые возможности иконографии // Одиссей: Человек в истории. 2005. М., 2005.
- Бекенева 2006 – Иконопись из собрания Третьяковской галереи / Авт.-сост. Н.Г. Бекенева. М., 2006.
- Белоброва 1974 – *Белоброва О.А.* Северодвинские лицевые рукописные сборники XVIII–XIX вв. // ТОДРА. Т. 29. Л., 1974.
- Белов 2000 – *Белов С.П.* Икона «Единородный сыне» из Саминского погоста // Вытегра: Краеведческий альманах. Вып. 2. Вологда, 2000.
- Белова 1997 – *Белова О.В.* Бесы, демоны, люцыперы... // Живая старина. 1997. № 4.
- Белова 2000а – *Белова О.В.* Иуда Искариот: от евангельского образа к демонологическому персонажу // Славянский и балканский фольклор. Народная демонология. М., 2000.
- Белова 2000б – *Белова О.В.* Славянский бестиарий. Словарь названий и символики. М., 2000.
- Белова 2004 – «Народная Библия»: Восточнославянские этиологические легенды / Сост. и коммент. О.В. Беловой. М., 2004.
- Белова 2005 – *Белова О.В.* Тело «инородца» // Тело в русской культуре / Сост. Г.И. Кабанова, Ф. Конт. М., 2005.
- Белова 2010 – *Белова О.В.* Песьеглавцы: от книжных памятников к фольклорному нарративу // Демонология как семиотическая система. Изображение. Текст. Народная культура. Международная конференция. Тезисы докладов. Москва, РГГУ. 18–19 июня 2010. М., 2010.
- Белова, Петрухин 2008 – *Белова О.В., Петрухин В.Я.* Фольклор и книжность: миф и исторические реалии. М., 2008.

- Бельтинг 2002 – *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002.
- Бенчев 2005 – *Бенчев И.* Иконы ангелов. Образы небесных посланников. М., 2005.
- Бережная 2003 – *Бережная Л.А.* «Одесную» и «ошуюю». Русские и русинские православные иконы «Страшного суда» на рубеже эпох // Человек между Царством и Империей. М., 2003.
- БЛАДР 1–15 – Библиотека литературы Древней Руси. Т. 1–15. СПб., 2000–2006.
- Борисов 2004 – *Борисов Н.С.* Повседневная жизнь средневековой Руси накануне конца света. М., 2004.
- Бочаров 1969 – *Бочаров Г.Н.* Прикладное искусство Новгорода Великого. М., 1969.
- Бочаров, Выголов 1970 – *Бочаров Г.Н., Выголов В.П.* Александрова Слобода. М., 1970.
- Братчикова 2004 – *Братчикова Е.К.* Сборник образцов для иллюстрирования Жития Василия Нового (из собрания Ф. И. Буслаева) // ТОДРА. Т. 55. СПб., 2004.
- Брюсова 1982а – *Брюсова В.Г.* Гурий Никитин. М., 1982.
- Брюсова 1982б – *Брюсова В.Г.* Ипатьевский монастырь. М., 1982.
- Брюсова 1983 – *Брюсова В.Г.* Фрески Ярославля XVII – начала XVIII в. М., 1983.
- Брюсова 1984 – *Брюсова В.Г.* Русская живопись 17 века. М., 1984.
- Бубнов 2005 – *Бубнов Н.Ю.* Лицевые старообрядческие «Цветники» (по материалам Библиотеки РАН) // Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописей Библиотеки РАН. СПб., 2005.
- Бубнов, Братчикова, Подковырова 2010 – *Бубнов Н.Ю., Братчикова Е.К., Подковырова В.Г.* Описание рукописного отдела Библиотеки Российской Академии наук. Т. 10. Вып. 1. Лицевые старообрядческие рукописи XVIII – первой половины XX в. СПб., 2010.
- Бульст 2000 – *Бульст Н.* Почитание святых во время чумы. Социальные и религиозные последствия эпидемии чумы в Позднее Средневековье? // Одиссей: Человек в истории. 2000. М., 2000.
- Булычев 2005 – *Булычев А.А.* Между святыми и демонами: Заметки о посмертной судьбе опальных царя Ивана Грозного. М., 2005.
- Бусева-Давыдова 1998 – *Бусева-Давыдова И.А.* «Свое» и «чужое» в русской культуре XVII века // Искусствознание, 1998, № 2.
- Бусева-Давыдова 2008 – *Бусева-Давыдова И.А.* Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М., 2008.
- Буслаев 1861 I, II – *Буслаев Ф.И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 1–2. СПб., 1861.
- Буслаев 1884 I, II – *Буслаев Ф.И.* Русский лицевой апокалипсис. Свод изображений из лицевых апокалипсисов по русским рукописям с XVI-го века по XIX-ый (I – Исследование; II – Свод изображений). М., 1884 (ОЛДП. Т. 82).
- Буслаев 1910а – *Буслаев Ф.И.* Изображение Страшного суда по русским подлинникам // Сочинения Ф.И. Буслаева. Т. 2: Сочинения по археологии и истории искусства. СПб., 1910.
- Буслаев 1910б – *Буслаев Ф.И.* Древнерусская борода // Сочинения Ф.И. Буслаева. Т. 2: Сочинения по археологии и истории искусства. СПб., 1910.
- Буслаев 1910в – *Буслаев Ф.И.* Литература русских иконописных Подлинников // Сочинения Ф.И. Буслаева. Т. 2: Сочинения по археологии и истории искусства. СПб., 1910.
- Буслаев 1917 – *Буслаев Ф.И.* Исторические очерки по русскому орнаменту в рукописях. СПб., 1917.

- Буслаев 2001 – *Буслаев Ф.И.* Древнерусская литература и православное искусство. СПб., 2001.
- Бычков 2009 – *Бычков В.В.* Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство. М., 2009.
- Вагнер 1964 – *Вагнер Г.К.* Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Город Юрьев-Польской. М., 1964.
- Вагнер 1969 – *Вагнер Г.К.* Скульптура Древней Руси. Владимир. Боголюбово. XII век. М., 1969.
- Вахрина 2006 – *Вахрина В.И.* Иконы Ростова Великого. (Древнерусская живопись в музеях России. Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль»). М., 2006.
- Веселовский 1889 – *Веселовский А.Н.* Разыскания в области духовного стиха. XI-XVII. Вып. V // Сборник отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. Т. 46. № 6. СПб., 1889.
- Веселовский 1940 – *Веселовский С.Б.* Синодики опальных царя Ивана как исторический источник // Проблемы источниковедения. Сб. 3. М.; Л., 1940.
- Вздорнов 1978 – Киевская Псалтирь 1397 года из Государственной Публичной библиотеки имени М.Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде / Под ред. Г.И. Вздорнова. М., 1978.
- Византийские легенды 2004 – *Византийские легенды: Переводы.* Репринтное воспроизведение издания 1972 г. СПб., 2004.
- Вилинбахова 2005 – *Вилинбахова Т.Б.* Строгановская икона конца XVI – начала XVII века. СПб., 2005.
- Вилинбахова 2009 – *Вилинбахова Т.Б.* Святая Живоначная Троица с деяниями. М., 2009.
- Вилинбахова, Сосновцева 2010 – *Святые земли русской. Альбом произведений иконописи и прикладного искусства / Авторы статей Т.Б. Вилинбахова, И.В. Сосновцева.* СПб., 2010.
- Виноградова 1997 – *Виноградова Л.Н.* Облик черта в полесских поверьях // *Живая старина.* 1997. № 2.
- Виноградова 2000а – *Виноградова Л.Н.* Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. М., 2000.
- Виноградова 2000б – *Виноградова Л.Н.* Фольклорная демонология Русского Севера: диалектные особенности и славянские параллели // *Славянский альманах* 1999. М., 2000.
- Владимиров 1884 – *Владимиров П.В.* Великое Зерцало (из истории русской переводной литературы XVII века). М., 1884.
- Власов 2010 – *Власов А.Н.* Житийные повести и сказания о святых юродивых Прокопии и Иоанне Устюжских. СПб., 2010.
- ВМЧ 1899 – *Макарий, митрополит Всероссийский.* Великие Минеи Четьи. Вып. 12. Декабрь. Дни 18–23 (Памятники славяно-русской письменности, изданные имп. Археологической комиссией. I). СПб., 1899.
- Возвращенное достояние 2008 – *Возвращенное достояние: Русские иконы в частных собраниях: Каталог.* М., 2008.
- Гладкая 2009 – *Гладкая М.С.* Рельеф Дмитриевского собора во Владимире: Опыт комплексного исследования. М., 2009.
- Гнутова, Зотова 2000 – *Гнутова С.В., Зотова Е.Я.* Кресты, иконы, складни. Медное художественное литье XI – начала XX века. Из собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. М., 2000.

- Гоголь 1959 – *Гоголь Н.В.* Собрание сочинений в 6 томах. Т. 1: Вечера на хуторе близ Диканьки. М., 1959.
- Голейзовский 1983 – *Голейзовский Н.К.* Семантика новгородского тератологического орнамента // *Древний Новгород: история, искусство, археология. Новые исследования.* М., 1983.
- Голубеев 1965 – *Голубеев И.Ф.* Вирши о смерти и пьянстве // ТОДРА. Т. 21. М.; Л., 1965.
- Гордиенко, Семячко, Шибаев 2011 – *Гордиенко Э.А., Семячко С.А., Шибаев М.А.* Миниатюра и текст: К истории Следованной псалтири из собрания Российской национальной библиотеки F.I.738. СПб., 2011.
- Горелкина 1989 – *Горелкина (Журавель) О.Д.* О художественных особенностях «Повести о убогом человеке, како ево диявол произведе царем» // Публицистика и исторические сочинения периода феодализма. Новосибирск, 1989.
- Горшкова, Федорчук 2002 – Ярославский художественный музей. Каталог собрания икон / Авт.-сост. В.В. Горшкова, А.Ф. Федорчук. Т. 1: Иконы XIII–XVI вв. Ярославль, 2002.
- Грабар 2000 – *Грабар А.* Император в византийском искусстве. М., 2000.
- Граля 1994 – *Граля И.* Иван Михайлов Висковатый. Карьера государственного деятеля в России XVI в. М., 1994.
- Григорьев 2006 – *Григорьев А.В.* Русская библейская фразеология в контексте культуры. М., 2006.
- ГТГ 1995 – Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века. М., 1995.
- ГТГ 2010 – Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Лицевые рукописи XI–XVII вв. М., 2010.
- Гуревич 1989 – *Гуревич А.Я.* Культура и общество средневековой Европы глазами современников (*Exempla* XIII века). М., 1989.
- Гуревич 2007 – *Гуревич А.Я.* Избранные труды. Культура средневековой Европы. СПб., 2007.
- Гущин 1928 – *Гущин А.С.* Древнерусский «звериный» орнамент: Тезисы. Л., 1928.
- Даль 1–4 – *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1978–1980.
- Данилевский 2001 – *Данилевский И.Н.* Русские земли глазами современников и потомков (XII–XIV вв.). М., 2001.
- Даркевич 2004, 2009 – *Даркевич В.П.* Народная культура Средневековья. Пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. Изд. 1. М., 2004; Изд. 2. М., 2009.
- Даркевич 2010 – *Даркевич В.П.* Пути средневековых мастеров. 2-е изд. М., 2010.
- Делюмо 2003 – *Делюмо Ж.* Грех и страх. Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII–XVIII века). Екатеринбург, 2003.
- Демкова, Дробленкова 1965 – *Демкова Н.С., Дробленкова Н.Ф.* «Повесть об убогом человеке, како от диавола произведен царем» и ее усть-целемская обработка // ТОДРА. Т. 21. М.; Л., 1965.
- Дергачева 2003 – *Дергачева И.В.* «Житие Василия Нового» как источник эсхатологических представлений и иконографии «Страшного суда» в средневековой Руси XIV–XVII веков // *Древняя Русь: Вопросы медиевистики.* 2003. № 4.
- Дергачева 2004 – *Дергачева И.В.* Посмертная судьба и «иной мир» в древнерусской книжности. М., 2004.

- Деревенский 2000 – *Деревенский Б.Г.* Учение об Антихристе в древности и средневековье. СПб., 2000.
- Деревенский 2007 – Книга об Антихристе: Антология / Сост., вступ. ст., коммент. Б.Г. Деревенского. СПб., 2007.
- Державина 1951 – Временник Ивана Тимофеева / Подг. к печ., пер. и коммент. О.А. Державиной. М.; Л., 1951.
- Державина 1965 – *Державина О.А.* «Великое зеркало» и его судьба на русской почве. М., 1965.
- Дионисий 2002 – Дионисий «живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Выставка произведений древнерусского искусства XV–XVI веков из собраний музеев и библиотек России. М., 2002.
- Дмитриев 1974 – *Дмитриев Л.А.* Лондонский лицевой список «Сказания о Мамаевом побоище» // ТОДРА. Т. 28. Л., 1974.
- Дмитриев, Лихачев 1982 – Сказания и повести о Куликовской битве / Изд. подг. Л.А. Дмитриев, Д.С. Лихачев. Л., 1982.
- Дмитриева 1964 – *Дмитриева Р.П.* Повести о споре жизни и смерти. М.; Л., 1964.
- Дмитрий Ростовский 1709, 1748 – *Дмитрий Ростовский.* Розыск о раскольнической брынской вере, о учении их, о делах их и изъявление, яко вера их неправа, и учение их душевредно, и дела их не богоугодна. М., 1709, 1748.
- Долгодрова, Гусева, Анисимова 1995 – Откровение св. Иоанна Богослова в мировой книжной традиции: Выставка (The Revelation of St. John the Theologian in the World Book Tradition: Exhibition) / Сост. Т.А. Долгодрова, А.А. Гусева, Т.В. Анисимова. Ред. А.А. Турилов. М., 1995.
- Древлехранилище Пушкинского Дома 1990 – Древлехранилище Пушкинского Дома: материалы и исследования. Л., 1990.
- Древние иконы 1955 – Древние иконы Старообрядческого кафедрального собора при Рогожском кладбище в Москве. М., 1955.
- Дурново 1969 – *Дурново Л.А.* Армянская миниатюра. Ереван, 1969.
- Дьяченко 2008а – *Дьяченко О.А.* Проблема эволюции иконографических программ боковых алтарных дверей XVI–XVII вв. // Иконографические новации и традиция в русском искусстве XVI века. М., 2008.
- Дьяченко 2008б – *Дьяченко О.А.* К проблеме происхождения иконографии «Душа чистая» в XVII в. // Иконографические новации и традиция в русском искусстве XVI века. М., 2008.
- Елисаветградское Евангелие 2009 – Елисаветградское Евангелие XVI в. Факсимильное издание. М., 2009.
- Есипов 1880 – *Есипов Г.В.* Люди старого века. Рассказы из дел Преображенского приказа и Тайной канцелярии. СПб., 1880.
- Ефрем Сирий 2003 – *Преподобный Ефрем Сирий.* Беседы. М., 2003.
- Живов 2010 – *Живов В.М.* Между адом и раем: кто и зачем оказывался там в Московской Руси XVI в. // Факты и знаки: Исследования по семиотике истории. Вып. 2. М., 2010.
- Житие Варлаама и Иоасафа 1887 – Житие Варлаама и Иоасафа. СПб., 1887 (ОЛДП. Т. 88).
- Житие Василия Нового 1912 – Книга жития и отчасти чудес поведание преподобного и богоносного отца нашего Василия Нового, списано Григорием мнихом, учеником его. М., 1912.

- Житие Иоанна Богослова 1878 – Житие и хождение Иоанна Богослова. СПб., 1878. (ОЛДП. Т. 23).
- Житие Николая Чудотворца 1878 – Житие Николая Чудотворца. Издано по рукописи XVI века, принадлежащей Московскому Публичному и Румянцевскому музею (folio № 15). СПб., 1878 (ОЛДП. Т. 28–40).
- Житие Нифонта 1, 2, 3 – Житие Нифонта с лицевыми изображениями. Вып. 1. СПб., 1879 (ОЛДП. Т. 39); Вып. 2. СПб., 1880 (ОЛДП. Т. 62); Вып. 3. СПб., 1885 (ОЛДП. Т. 70).
- Жития Павла Обнорского и Сергия Нуромского 2005 – Жития Павла Обнорского и Сергия Нуромского / Сост. И.В. Азарова, Е.Л. Алексеева, Л.А. Захарова, К.Н. Лемешев; Под ред. А.С. Герда. СПб., 2005.
- Житие Сергия Радонежского 1853 – Житие преподобного и богоносного отца нашего Сергия Радонежского и всея России чудотворца. Сергиев Посад, 1853.
- Житие Федора и Василия 1879 – Житие преподобных отец Федора и Василия. СПб., 1879 (ОЛДП. Т. 37).
- Житие Федора Эдесского 1879 – Житие Федора Эдесского. СПб., 1879 (ОЛДП. Т. 48).
- Жолтовський 1978 – *Жолтовський П.М.* Український живопис XVII–XVIII ст. Київ, 1978.
- Журавель 1996 – *Журавель (Горелкина) О.Д.* Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Новосибирск, 1996.
- Журавлева, Качалова 2003 – *Журавлева И.А., Качалова И.Я.* Благовещенский собор: Путеводитель. М., 2003.
- Забелин 1895 – *Забелин И.Е.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. Ч. 1. 3-е изд. М., 1895.
- Зализняк 2004 – *Зализняк А.А.* Древненовгородский диалект. 2-е изд. М., 2004.
- Зеньковский 2006 – *Зеньковский С.А.* Русское старообрядчество. В двух томах. Т. I: Духовные движения XVII века. Т. II: Духовные движения XVII–XIX веков. Статьи. М., 2006.
- Земон Дэвис 2006 – *Земон Дэвис Н.* Обряды насилия // История и антропология: междисциплинарные исследования на рубеже XX–XXI веков. СПб., 2006.
- Иванов 1996 – *Иванов С.А.* «Адописные иконы» в контексте позднесредневековой русской культуры // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М., 1996.
- Игнашина, Комарова 2009 – *Игнашина Е.В., Комарова Ю.Б.* Святитель Николай Чудотворец: Житие в иконе. М., 2009.
- Игнашина, Комарова 2010 – *Игнашина Е.В., Комарова Ю.Б.* Апостолы Петр и Павел: Житие в иконе. М., 2010.
- Иконы Болгарии 2009 – Иконы Болгарии XIII–XIX веков. М., 2009.
- Иконы Владимира и Суздаля 2008 – Иконы Владимира и Суздаля (Древнерусская живопись в музеях России. Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник). М., 2008.
- Иконы Вологды 2007 – Иконы Вологды XIV–XVI веков (Древнерусская живопись в музеях России. Вологодский государственный историко-архитектурный музей-заповедник. Вологодская областная картинная галерея). М., 2007.
- Иконы Москвы 2007 – Иконы Москвы XIV–XVI вв. Каталог собрания ЦМиАР. Серия иконы. Вып. II. М., 2007.

- Иконы Мурома 2004 – Иконы Мурома (Древнерусская живопись в музеях России. Муромский историко-художественный музей). М., 2004.
- Иконы Новгорода 2008 – Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI вв. (Древнерусская живопись в музеях России. Новгородский объединенный государственный музей-заповедник. Новгородская епархия Русской православной церкви). М., 2008.
- Иконы русского Севера 1, 2 – Иконы русского Севера: Шедевры древнерусской живописи Архангельского музея изобразительных искусств. Т. 1, 2. М., 2007.
- Иконы Успенского собора 2007 – Иконы Успенского собора Московского Кремля. XI – начало XV века. Каталог. М., 2007.
- Иконы ЦМиАР 2007 – Иконы XIII–XVI вв. в собрании музея имени Андрея Рублева (Древнерусская живопись в музеях России. Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева). М., 2007.
- Иконы Ярославля 2002 – Иконы Ярославля XIII–XVI веков. М., 2002.
- Иконы Ярославля 1, 2 – Иконы Ярославля XIII – середины XVII века. Т. 1, 2. М., 2009.
- Ильина 1978 – *Ильина Т.В.* Декоративное оформление древнерусских книг: Новгород и Псков (XII–XV вв.). Л., 1978.
- Индикоплов 1886 – Книга глаголемая Козьмы Индикоплова из рукописи Московского главного архива Министерства иностранных дел, Миней Четия митрополита Макария (Новгородский список) XVI в. СПб., 1886 (ОЛДП. Т. 86).
- Иоанн Златоуст 1624 – *Иоанн Златоуст.* Беседы на 14 посланий. Киев, 1624.
- Иов 1707 – *Иов, митрополит новгородский.* Ответ краткий, на подметное письмо о рождении семи времени антихриста. М., 1707.
- Истрин 1897 – *Истрин В.М.* Откровение Мефодия Патарского и апокрифические видения Даниила в византийской и славянорусской литературах. Исследование и тексты. М., 1897.
- Качалова, Маясова, Щенникова 1990 – *Качалова И.Я., Маясова Н.А., Щенникова Л.А.* Благовещенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры. М., 1990.
- Кирилл Транквилион-Ставровецкий 1619 – *Кирилл Транквилион-Ставровецкий.* Евангелие Учительное. Рохманов, 1619.
- Кириллова книга 1644 – Кириллова книга. М., 1644.
- Кирпичников 1894 – *Кирпичников А.И.* Суждение дьявола против рода человеческого. (ПДП. Т. 105). СПб., 1894.
- Кирпичников 1895 – *Кирпичников А.И.* Взаимодействие иконописи и словесности народной и книжной // Труды VIII Археографического съезда в Москве 1890 г. М., 1895. Т. II.
- Книга о вере 1648 – Книга о вере. М., 1648.
- Колпакова 2009 – *Колпакова Г.В.* Искусство Византии. Ранний и средний периоды. М., 2009.
- Колчин, Янин, Ямщиков 1985 – *Колчин Б.А., Янин В.Л., Ямщиков С.В.* Древний Новгород. Прикладное искусство и археология. М., 1985.
- Комашко, Преображенский, Смирнова 2009 – *Комашко Н.И., Преображенский А.С., Смирнова Э.С.* Русские иконы в собрании Михаила де Буара (Елизаветина). Каталог выставки: Государственный музей-заповедник «Царицыно» (июнь 2008 – июль 2009). М., 2009.
- Кондаков 1876 – *Кондаков Н.П.* История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса, 1876.

- Кондаков 1902 – *Кондаков Н.П.* Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902.
- Кондаков 2001 – *Кондаков Н.П.* Евангелие в памятниках иконографии. М., 2001.
- Корогодина 2006 – *Корогодина М.В.* Исповедь в России в XIV–XIX вв.: Исследование и тексты. СПб., 2006.
- Королев, Майер, Шамин 2009 – *Королев А.А., Майер И., Шамин С.М.* Сочинение о демонах из архива Посольского приказа: к вопросу о культурных контактах России и Европы в последней трети XVII столетия // *Древняя Русь: Вопросы медиевистики.* 2009. № 4.
- Кочетков 1999 – *Кочетков И.А.* Три неизвестные иконы на сюжет «Воскресения – Сошествия во ад» // *Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология.* Ежегодник 1998. М., 1999.
- Кошелева 1989 – *Кошелева О. Е.* «Лекарство душевное» в русской книжности XVII в. // *Герменевтика древнерусской литературы.* Сб. 2. М., 1989.
- Кузнецова 2008 – *Кузнецова О.Б.* Процветший крест. Иконография «Плоды страданий Христовых» из церквей, музейных и частных собраний России, Германии, Италии, Финляндии, Швейцарии. М., 2008.
- Кушелев-Безбородко 1, 2 – Памятники старинной русской литературы издаваемые графом Григорием Кушелевым-Безбородко. Вып. 1–2. СПб., 1860.
- Лаврентий Зизаний 1878 – *Лаврентий Зизаний.* Большой Катехизис. М., 1878.
- Лавров 2000 – *Лавров А.С.* Колдовство и религия в России (1700–1740 гг.). М., 2000.
- Лазарев 1960 – *Лазарев В.Н.* Мозаики Софии Киевской. М., 1960.
- Лазарев 1973 – *Лазарев В.Н.* Древнерусские мозаики и фрески XI–XV вв. М., 1973.
- Лазарев, 1983 – *Лазарев В.Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI в. Московская школа. М., 1983.
- Лазарев 1986 – *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1986.
- Лазарев 2000 – *Лазарев В.Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 2000.
- Лаурина 1966 – *Лаурина В.К.* Вновь раскрытая икона «Сошествие во ад» из Ферапонтова монастыря и московская литература конца XV в. // *ТОДРА.* Т. 22. М.; Л., 1966.
- Лаурина, Пушкарев 1983 – *Лаурина В.К., Пушкарев В.А.* Новгородская икона XII–XVII вв. Л., 1983.
- Ле Гофф 2009 – *Ле Гофф Ж.* Рождение чистилища. М., 2009.
- Леви-Строс 2001 – *Леви-Строс Л.* Симметрично развернутые изображения в искусстве Азии и Америки // *Леви-Строс Л.* Структурная антропология. М., 2001.
- Летописец Еллинский и Римский 1, 2 – Летописец Еллинский и Римский. Т. 1. СПб., 1999; Т. 2. СПб., 2001.
- Лёнигрен I–III – *Лёнигрен Т.П.* Соборник Нила Сорского. Ч. I–III. М., 2000–2004.
- Лидов 1999 – *Лидов А.М.* Византийские иконы Синая. М.; Афины, 1999.
- Лихачев 1907 – *Лихачев Н.П.* Лицевое житие святых благоверных князей русских Бориса и Глеба по рукописи XV столетия. СПб., 1907 (ОЛДП. Т. 124).
- Лихачев 1911 – *Лихачев Н.П.* Хождение св. апостола и евангелиста Иоанна Богослова по лицевым рукописям XV и XVI вв. СПб., 1911 (ОЛДП. Т. 130).
- Лихачев 1984 – Повесть о Куликовской битве. Текст и миниатюры Лицевого свода XVI века / Под ред. Д.С. Лихачева. М., 1984.
- Лихачева 2003 – *Лихачева О.П.* Лев – лютый зверь // *ТОДРА.* Т. 48. СПб., 2003.

- Лицевой летописец 1893 – Лицевой летописец XVII века. СПб., 1893 (ОЛДП. Т. 104).
- ЛЛС 1а – Лицевой летописный свод. Факсимильное издание рукописи XVI в. в 10 кн. Кн. 1. Музейный сборник (В 2 ч.). Ч. 1. М., 2006.
- ЛЛС 1б – Лицевой летописный свод. Факсимильное издание рукописи XVI в. в 10 кн. Кн. 1. Музейный сборник (В 2 ч.). Ч. 2. М., 2006.
- ЛЛС 2а – Лицевой летописный свод. Факсимильное издание рукописи XVI в. в 10 кн. Кн. 2. Хронографический сборник (В 3 ч.). Ч. 1. М., 2006.
- Лучицкая 1994 – *Лучицкая С.И.* Образ Мухаммада в зеркале латинской хронистики XII–XIII вв. // *Одиссей: Человек в истории.* 1994. М., 1994.
- Лучицкая 1999 – *Лучицкая С.И.* Мусульмане в иллюстрациях к хронике Гийома Тирского: визуальный код инаковости // *Одиссей: Человек в истории.* 1999. М., 1999.
- Лучицкая 2001 – *Лучицкая С.И.* Образ другого. Мусульмане в хрониках Крестовых походов. СПб., 2001.
- Майзульс 2006 – *Майзульс М.Р.* Увидеть невидимое: визионер и теолог в Средние века // *Россия XXI.* 2006. №5.
- Майзульс 2009 – *Майзульс М.Р.* «Демоном сокрушнице»: архангел Михаил как экзорцист в культуре средневековой Руси // *Россия XXI.* 2009. № 5.
- Майзульс 2010 – *Майзульс М.Р.* Реальность символа и символ реальности в визионерском опыте Средневековья // *Одиссей: Человек в истории.* 2009. М., 2010.
- Майзульс 2011 – *Майзульс М.Р.* Маска без лица: Персонификации смерти в Средние века // *Теория моды: Одежда. Тело. Культура.* 2011. № 10.
- Майков 1966 – Великорусские заклинания. Сборник Л.Н. Майкова / *Послесл., примеч. и подг. текста А.К. Байбурина.* СПб., 1966.
- Максим Грек 1862 – Сочинения преподобного Максима Грека. Ч. 3. Казань, 1862.
- Максим Грек 1–3 – Сочинения преподобного Максима Грека, изданные при Казанской духовной академии. 2-е изд. Казань, 1894–1897. Ч. 1–3.
- Малэк 1996 – *Малэк Э.* Сказание о римском попе Аврааме – неизвестная повесть о сношениях человека с дьяволом // *ТОДРА.* Т. 50. СПб., 1996.
- Маркелов 2010 – *Маркелов Г.* «Посмотри, здесь весело!» (археографические этюды) // *Русский комикс: Сб. ст. М.,* 2010.
- Маркелов, Бильдюг 2008 – *Маркелов Г., Бильдюг А.* Лицевые апокалипсисы Русского Севера: Рукописи XVII–XIX вв. из фондов Древлехранилища Пушкинского дома. СПб., 2008.
- Махов 2003 – *Махов А.Е.* Обнаженный язык дьявола как иконографический мотив // *Одиссей: Человек в истории.* 2003. М., 2003.
- Махов 2006 – *Махов А.Е.* *Hostis Antiquus:* Категории и образы средневековой христианской демонологии. Опыт словаря. М., 2006.
- Махов 2007а – *Махов А.Е.* Сад демонов – *Hortus Daemorum:* Словарь inferнальной мифологии Средневековья и Возрождения. М., 2007.
- Махов 2007б – *Махов А.Е.* Демонология Святых Отцов как метафорическая структура // *Одиссей: Человек в истории.* 2007. М., 2007.
- Махов 2011 – *Махов А.Е.* Средневековый образ между теологией и риторикой. Опыт толкования визуальной демонологии. М., 2011.

- Махов 2012 – *Махов А.Е.* Демонический бестиарий и средневековое учение о значении вещей // *In Umbra: Демонология как семиотическая система. Альманах.* М., 2012 (в печати).
- Мильков 1999 – *Мильков В.В.* Древнерусские апокрифы. СПб., 1999.
- Мифы народов мира 1, 2 – Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. Т. 1. М., 1991; Т. 2. М., 1992.
- Молдован 2000 – *Молдован А.М.* Житие Андрея Юродивого в славянской письменности. М., 2000.
- Мясоедов, Сычев 1925 – *Мясоедов В.К., Сычев Н.П.* Фрески Спаса-Нередицы. Л., 1925.
- Невьянская икона 1997 – Невьянская икона. Екатеринбург, 1997.
- Неизвестная Россия 1994 – Неизвестная Россия. К 300-летию Выговской старообрядческой пустыни. Каталог выставки. М., 1994.
- Некрасов 1913 – *Некрасов А.* Очерки из истории славянского орнамента. Человеческая фигура в русском тератологическом рукописном орнаменте XIV в. (ПДПИ. Т. 183). СПб., 1913.
- Нерсесян 1998 – *Нерсесян Л.В.* Вознесение монахов и падение ангелов. Об одном иконографическом мотиве в русских иконах «Страшного Суда» XVI века // *Искусствознание.* 1998. № 2.
- Нерсесян 2003 – *Нерсесян Л.В.* Видение пророка Даниила в русском искусстве XV–XVI вв. // *Древнерусское искусство. Русское искусство позднего Средневековья: XVI в.* Т. 23. СПб., 2003.
- Нессельштраус 1993 – *Нессельштраус Ц.Г.* «Пляски смерти» в западноевропейском искусстве XV в. как тема рубежа Средневековья и Возрождения // *Культура Возрождения и Средние века.* М., 1993.
- Никитина 1998 – *Никитина Т.А.* Традиция использования композиции «Страшного суда» в стенописях X–XVII веков // *Кириллов. Краеведческий альманах.* Вып. III. Вологда, 1998.
- Никитина 2008 – *Никитина А.В.* Русская демонология. СПб., 2008.
- Николаева 1976 – *Николаева Т.В.* Прикладное искусство Московской Руси. М., 1976.
- Николаева, Чернецов 1991 – *Николаева Т.В., Чернецов А.В.* Древнерусские амулеты-змеевики. М., 1991.
- Новичкова 1995 – *Русский демонологический словарь / Автор-составитель Т.А. Новичкова.* М., 1995.
- О начале войн и смут в Московии 1997 – О начале войн и смут в Московии. Исаак Маса, Петр Петрей. М., 1997.
- Образы 2008 – Образы и символы старой веры: Памятники из собрания Русского музея. СПб., 2008.
- Овчинников, Кишилов 1971 – *Овчинников А., Кишилов Н.* Живопись Древнего Пскова XIII–XVI веков. М., 1971.
- Овчинникова 1955 – *Овчинникова Е.С.* Портрет в русском искусстве XVII века. М., 1955.
- Ольшевская, Травников 1999 – Древнерусские патерики. Киево-Печерский патерик. Волоколамский патерик / Подг. к печ. Л.А. Ольшевской, С.Н. Травникова. М., 1999.
- Опарина 1998 – *Опарина Т.А.* Иван Наседка и полемическое богословие киевской митрополии. Новосибирск, 1998.
- Опарина 2002 – *Опарина Т.А.* Неизвестный указ о запрещении колдовства // *Древняя Русь: Вопросы медиевистики.* 2002. № 6.

- Описание 1902 – Описание рукописей князя Павла Петровича Вяземского. Сост. Х.М. Лопаревым, Н.В. Тимофеевым, Н.П. и А.П. Барсуковыми и др. с примеч. П.П. Вяземского (ОЛДП. Т. 119). СПб., 1902.
- Осташенко 1998 – *Осташенко Е.Я.* Икона «Страшный суд» из Успенского собора московского Кремля и проблема стиля последних десятилетий XIV в. // Древнерусское искусство. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. СПб., 1998.
- Откровение 2003 – WAM: World Art Museum. Откровение св. Иоанна Богослова сегодня. 2003. № 6.
- Павел 1885 – *Павел* (архимандрит). Краткие известия о существующих в расколе сектах, об их происхождении, учении и обрядах, о каждой с замечаниями. М., 1885.
- Памятники 1909 – Памятники древней русской письменности, относящиеся к Смутному времени (РИБ. Т. 13). СПб., 1909.
- Панченко 2002 – *Панченко А.А.* Христовщина и скопчество: фольклор и традиционная культура русских мистических сект. М., 2002.
- Патерик 1661 – Патерик, или Отечник Печерский. Киев, 1661.
- Панофски 2009 – *Панофски Э.* Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб., 2009.
- Переписка 1981 – Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. М., 1981.
- Петр Могила 1900 – *Петр Могила.* Православное исповедание католической и апостольской Церкви восточной с приложением слова святого Иоанна Дамаскина о святых иконах, и изложения веры, по откровению святого Григория чудотворца, епископа Неокесарийского. М., 1900.
- Петрухин 2010 – *Петрухин В.Я.* Русь и песьеглавцы: мифологическое соседство и тождество // Демонология как семиотическая система. Изображение. Текст. Народная культура. Международная конференция. Тезисы докладов. Москва, РГГУ. 18–19 июня 2010. М., 2010.
- Петрухин 2011 – *Петрухин В.Я.* «Русь и все языки»: Аспекты исторических взаимосвязей: Историко-археологические очерки. М., 2011.
- Петрова, Петрова, Шурина 2008 – *Петрова Л.А., Петрова Н.В., Шурина Е.Г.* Иконы Кирилло-Белозерского музея-заповедника (Древнерусская живопись в музеях России. Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник). М., 2008.
- Петухов 1895 – *Петухов Е.В.* Очерки из литературной истории Синодика. СПб., 1895.
- Пигин 1993 – *Пигин А.В.* Народная мифология в севернорусских житиях // ТОДРА. Т. 48. СПб., 1993.
- Пигин 1997 – *Пигин А.В.* Видения потустороннего мира в рукописной традиции XVIII–XX вв. // ТОДРА. СПб., 1997. Т. 50.
- Пигин 1998 – *Пигин А.В.* Из истории русской демонологии XVII века. Повесть о бесноватой жене Соломонии: Исследование и тексты. СПб., 1998.
- Пигин 2003 – *Пигин А.В.* Повесть душеполезна старца Никодима Соловецкого монастыря о некоем иноке. СПб., 2003.
- Пигин 2006 – *Пигин А.В.* Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности. СПб., 2006.

- Платонов 2000 – *Платонов В.Г.* Литературные назидательно-аскетические сюжеты в иконописи Заонежья XVII–XVIII вв. // Православие в Карелии: Материалы научной конференции (24–25 октября 2000 г.). Петрозаводск, 2000.
- ПЛАДР 1980–1989 – Памятники литературы Древней Руси. XII в. М., 1980; XIII в. М., 1981; Конец XVI – начало XVII вв. М., 1987; XVII в. Кн. 1. М., 1988; XVII в. Кн. 2. М., 1989.
- Повесть о Зосиме и Савватии 1986 – Повесть о Зосиме и Савватии: Факс. воспроизв. / Отв. ред.: О. А. Князевская. В 2 тт. М., 1986.
- Погребняк 2008 – *прот. Николай Погребняк.* Иконография Страшного суда // Московские епархиальные ведомости. 2008. № 1–2 (В электронных ресурсах: <http://www.mepar.ru/library/vedomosti/34/51/>).
- Подковырова 2001 – *Подковырова В.Г.* Лицевые старообрядческие Толковые апокалипсисы и проблемы их описания // Старообрядчество: История и современность, местные традиции, русские и зарубежные связи. Улан-Удэ, 2001.
- Подковырова 2005 – *Подковырова В.Г.* Цикл изображений к старообрядческому Апокалипсису из книгописной мастерской Каликиных (К проблеме определения редакции) // Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописей Библиотеки РАН. СПб., 2005.
- Подобедова 1965 – *Подобедова О. И.* Миниатюры русских исторических рукописей русского лицевого летописания. М., 1965.
- Подобедова 1972 – *Подобедова О.И.* Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972.
- Подскальски 1996 – *Подскальски Г.* Христианство и богословская литература в Киевской Руси (988–1237 гг.). СПб., 1996.
- Покровский 1887а – *Покровский Н.В.* Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства. Одесса, 1887.
- Покровский 1887б – *Покровский Н.В.* Об иконе Св. Троицы с тремя лицами и четырьмя глазами (по документам Синодального архива) // Записки императорского русского археологического общества. Т. 3. Вып. 1. СПб., 1887.
- Покровский 1895, 1896, 1897, 1898 – *Покровский Н.В.* Сийский иконописный подлинник. Вып. 1. СПб., 1895; Вып. 2. СПб., 1896; Вып. 3. СПб., 1897; Вып. 4. СПб., 1898 (ПДПИ. Т. 106, 113, 122, 126).
- Покровский 1997 – *Покровский Н.И.* Два рассказа из Урало-Сибирского патерика XX века // Живая старина. 1997. № 2.
- Покровский 2001 – *Покровский Н.В.* Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. М., 2001.
- Померанцев, Масленицын 1994 – *Померанцев Н.Н., Масленицын С.И.* Русская деревянная скульптура. М., 1994.
- Пономарев 1898 – *Пономарев А.И.* Памятники древнерусской церковно-учительной литературы. Вып. IV. Славяно-русский Пролог. Ч. 2. Январь-апрель / Под. ред. А.И. Пономарева. СПб., 1898.
- Попов 1869 – *Попов А.Н.* Изборник славянских и русских сочинений и статей, внесенных в хронографы русской редакции (Приложение к Обзору хронографов русской редакции). М., 1869.
- Попов 1966 – *Попов Г.В.* Иллюстрации «Хождения Иоанна Богослова» в миниатюре и станковой живописи конца XV в. // ТОДРА. Т. 22. М.; Л., 1966.

- Попов 1975 – *Попов Г.В.* Живопись и миниатюры Москвы середины XV – начала XVI века. М., 1975.
- Попов 2002 – *Попов Г.В.* Дионисий. М., 2002.
- Попов, Рындина 1979 – *Попов Г.В., Рындина А.В.* Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XVI века. М., 1979.
- Портянкина 1997 – *Портянкина А. Г.* Русский лицевой апокалипсис XVII века: Образы смерти // «Сих же память пребывает во веки». Мемориальный аспект в культуре русского православия: Материалы науч. конф., 29–30 ноября 1997 г. СПб., 1997.
- Порфирьев 1877 – *Порфирьев И.Я.* Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. СПб., 1877 (Репринт: М., 2005).
- Порфирьев 1890 – *Порфирьев И.Я.* Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. СПб. 1890.
- Послания Иосифа Волоцкого 1959 – Послания Иосифа Волоцкого. М.; Л., 1959.
- Православная икона 2008 – Православная икона России, Украины, Беларуси. Каталог. М., 2008.
- Пролог 1641 – Пролог. Сентябрь-ноябрь. М., 1641.
- Пролог 1643а – Пролог. Март-май. М., 1643.
- Пролог 1643б – Пролог. Июнь-август. М., 1643.
- Пропп 1984 – *Пропп В.Я.* Русская сказка. Л., 1984.
- Просветитель 1896 – *Иосиф Волоцкий.* Просветитель, или обличение ереси жидовствующих. 3-е изд. Казань, 1896.
- ПСРА 1 – Полное собрание русских летописей. Т. 1. Лаврентьевская летопись. Вып. 1. Л., 1926.
- ПСРА 22 – Полное собрание русских летописей. Т. 22. Русский хронограф, М., 2005.
- Пуцко 2002 – *Пуцко В.Г.* Лествица райская Иоанна Лествичника в ранней старообрядческой иконописи // Кижский вестник: Сб. ст. №7. Петрозаводск, 2002.
- Радзивилловская летопись I, II – Радзивилловская летопись. Факсимильное воспроизведение рукописи. Текст. Исследование. Описание миниатюр. В 2 кн. СПб.; М., 1994.
- Райан 2006 – *Райан В.Ф.* Баня в полночь. Исторический очерк магии и гаданий в России. М., 2006.
- Рассел 2001 – *Рассел Д.Б.* Сатана. Восприятие зла в ранней христианской традиции. СПб., 2001.
- Реутин 2003 – *Реутин М.Ю.* Пляска смерти // Словарь средневековой культуры. М., 2003.
- Ровинский 1890 – *Ровинский Д.А.* Материалы для русской иконографии. Вып. 8. СПб., 1890.
- Ровинский 1900 I–II – *Ровинский Д.А.* Русские народные картинки. Собрал и описал Д. Ровинский. Посмертный труд печатан под наблюдением Н. Собко. В 2 т. СПб., 1900.
- Родникова 1990 – *Родникова И.С.* Псковская икона XIII–XVI веков. Л., 1990.
- Родникова 2007 – *Родникова И.С.* Псковская икона. XIII–XVI вв. СПб, 2007.
- Розанова 1970 – *Розанова Н.В.* Ростово-суздальская живопись XII–XVI веков. М., 1970.
- Розов 1847 – *Розов А.* Кирилла Философа слово на собор архистратига Михаила // ЧО-ИДР. 1847. № 8.
- Розов 1966 – *Розов Н.Н.* Древнерусский миниатюрист за чтением Псалтири // ТОДРА. Т. 22. М.; Л., 1966.

- Россия 2000 – Россия. Православие. Культура. Каталог выставки (ноябрь 2000 – февраль 2001). М., 2000.
- Роулэнд 2003 – *Роулэнд Д.* Две культуры – один тронный зал // Древнерусское искусство. Русское искусство позднего Средневековья: XVI век. СПб., 2003.
- Рудаков 2009 – *Рудаков В.Н.* Монголо-татары глазами древнерусских книжников середины XIII–XV вв. М., 2009.
- Русская Библия 4, 7, 9 – Библия 1499 г. и Библия в синодальном переводе с иллюстрациями. В 10 т. Т. 4. М., 1997; Т. 7. М., 1992; Т. 9. М., 1998.
- Русские иконы 2003 – Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон арт-галереи Дежа Вю. М., 2003.
- Рыбаков 1995 – *Рыбаков А.А.* Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков. М., 1995.
- Рыжова 2005 – *Рыжова Е.А.* Жанр видений в севернорусской агиографии // Русская агиография. Исследования. Публикации. Poleмика. СПб., 2005.
- Рыков 1976 – *Рыков Ю.Д.* К вопросу об источниках Первого послания Курбского Ивану IV // ТОДРА. Т. 31. Л., 1976.
- Рязановский 1915 – *Рязановский Ф.А.* Демонология в древнерусской литературе. М., 1915.
- Сакович I, II – *Сакович А.Г.* Народная гравированная книга Василия Кореня 1692–1696. В 2 т. М., 1983.
- Сакович 2006 – *Сакович А.Г.* Склад Синодика Леонтия Бунина 1700 года и его превращения в XVIII–XIX веках // От Средневековья к Новому времени. Сборник статей в честь Ольги Андреевны Белобровой. М., 2006.
- Салтыков 1981 – *Салтыков А.А.* Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Л., 1981.
- Самойлова 2008 – *Самойлова Т.Е.* Житийные иконы святых Бориса и Глеба XIV–XVII вв. // Иконографические новации и традиция в русском искусстве XVI века. М., 2008.
- Самойлова, Панова 2004 – *Самойлова Т.Е., Панова Т.Д.* Усыпальница царя Ивана Грозного. М., 2004.
- Сарабьянов, Смирнова 2007 – *Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С.* История древнерусской живописи. М., 2007.
- Сахаров 1879 – *Сахаров В.А.* Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности. Тула, 1879.
- Севастьянова, Чумичева 2001 – *Севастьянова С.К., Чумичева О.В.* Повесть о чудесном исцелении инока Исая в Анзерской пустыни: на пересечении традиций // ТОДРА. Т. 52. СПб., 2001.
- Серебрянский 1908 – *Серебрянский Н.И.* Очерки по истории монастырской жизни в Псковской земле, с критико-библиографическим обзором литературы и источников по истории псковского монашества. М., 1908.
- Сибирская икона 1999 – Сибирская икона. Альбом. Омск, 1999.
- Сигизмунд Герберштейн 1988 – *Сигизмунд Герберштейн.* Записки о Московии. М., 1988.
- Симонов 2008 – *Симонов Р.А.* Аллегорические изображения времени в русских памятниках XVII–XVIII в. // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2008. № 1.

- Синай. Византия. Русь 2000 – Синай. Византия. Русь. Православное искусство с 6 по начало 20 века. Каталог выставки. Лондон, 2000.
- Синодик 1877 – Синодик Дедовской пустыни 1603 г. СПб., 1877 (ОЛДП. Т. 13).
- Синюков 1997 – *Синюков В.Д.* Тема «Триумфа Смерти». К вопросу о соотношении символа и аллегории в искусстве позднего европейского средневековья и итальянского Треченто // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. М., 1997.
- Сказание Авраамия Палицына 1955 – Сказание Авраамия Палицына / Подг. текста и коммент. О.А. Державиной и Е.В. Колосовой. М.; Л., 1955.
- Сказание о Мамаевом побоище 1980 – Сказание о Мамаевом побоище. Лицевая рукопись XVII века из собрания Государственного исторического музея. М., 1980.
- СККДР 1987 – Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1. Л., 1987.
- СККДР 1998 – Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 3. Ч. 3. СПб., 1998.
- Славянские древности 1, 2, 3 – Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 1. М., 1995; Т. 2. М., 1999; Т. 3. М., 2004.
- СЛРЯ 25 – Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 25. М., 2000.
- Смилянская 1999 – *Смилянская Е.Б.* Поругание святых и святынь в России первой половины XVIII в. (по материалам следственных дел) // Одиссей: Человек в истории. 1999. М., 1999.
- Смилянская 2002а – *Смилянская Е.Б.* «Суеверное письмо» в судебно-следственных документах XVIII в. // Отреченное чтение в России XVII–XVIII вв. / Отв. редакторы А.А. Топорков, А.А. Турилов. М., 2002.
- Смилянская 2002б – *Смилянская Е.Б.* Заговоры и гадания из судебно-следственных материалов XVIII в. // Отреченное чтение в России XVII–XVIII вв. / Отв. редакторы А.А. Топорков, А.А. Турилов. М., 2002.
- Смилянская 2003 – *Смилянская Е.Б.* Волшебники. Богохульники. Еретики. Народная религиозность и «духовные преступления» в России XVIII в. М., 2003.
- Смирнова 1967 – *Смирнова Э.С.* Живопись Обонежья XIV–XVI веков. М., 1967.
- Смирнова 1976 – *Смирнова Э.С.* Живопись Великого Новгорода: середина XIII – начало XVI века. М., 1976.
- Смирнова 1998 – *Смирнова Э.С.* О своеобразии московской живописи конца XIV в. («Сошествие во ад» из Коломны) // Древнерусское искусство. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. СПб., 1998.
- Смирнова 2000 – *Смирнова Э.С.* Мотивы тератологического орнамента русских рукописей: «Авторский портрет», «Давид-псалмопевец» // Florilegium. К 60-летию Б.Н. Флори. М., 2000.
- Смирнова 2008 – *Смирнова Э.С.* Московская икона XIV–XVII веков. СПб., 2008.
- Смирнова 2009 – *Смирнова Э.С.* Русские иконы в собрании М.Е. Елизаветина // Русское искусство. 2009. № 1.
- Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982 – *Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А.* Живопись Великого Новгорода. XV в. М., 1982.
- Соколов 1889 – *Соколов М.И.* Апокрифический материал для объяснения амулетов, называемых змеевиками // Журнал министерства народного просвещения. СПб., 1889. № 6.
- Соколов 1895 – *Соколов М.И.* Новый материал для объяснения амулетов, называемых змеевиками // Древности: Труды славянской комиссии МАО. М., 1895. Т. I.

- Соколов 2000 – *Соколов Б.М.* Художественный язык русского лубка. М., 2000.
- Соколова 2002 – *Соколова И.М.* Церковь Ризоположения. Путеводитель. М., 2002.
- Соколова 2003 – *Соколова И.М.* Резная икона XVI в. «Ангел хранитель» из собрания Музеев Московского Кремля // Древнерусское искусство. Русское искусство позднего Средневековья: XVI век. СПб., 2003.
- София 2000 – София. Премудрость Божия. Каталог выставки русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России. М., 2000.
- Срезневский 1860 – *Срезневский И.И.* Сказания о святых Борисе и Глебе: Сильвестровский список XIV в. СПб., 1860.
- Срезневский 1874 – *Срезневский И.И.* Сказания об Антихристе в славянских переводах. СПб., 1874.
- Степовик 2004 – *Степовик Д.* Історія української ікони X–XX століть. Изд. 2. Київ, 2004.
- Стефан Яворский 1703 – *Стефан Яворский.* Знамена пришествия Антихриста и кончины века, от писаний Божеских явленна. М., 1703.
- Стоглав 1863 – Стоглав. СПб., 1863.
- Субботин 1881 – Материалы для истории раскола за первое время его существования, издаваемые братством св. Петра митрополита / Под ред. Н. Субботина. Т. VI. М., 1881.
- Сукина 2003 – *Сукина Л.Б.* Обыденное благочестие русского человека в канун Петровских реформ (на материале лицевых Синодиков второй половины XVII – начала XVIII вв.) // Человек между Царством и Империей. Сборник материалов международной конференции, 14–15 ноября 2002 г. Москва, 2003.
- Сухова 2006 – *Сухова О.А.* Житийная икона святых благоверных князей Константина, Михаила и Феодора Муромских. Александр Казанцев. 1714 г. М., 2006.
- Тарасов 1995 – *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995.
- Тарноградский 2006 – *Тарноградский И.* Святые образы. Русские иконы XV–XIX веков из частных собраний. М., 2006.
- Тетерятникова 1982 – *Тетерятникова Н.Б.* О значении изображений св. Никиты, бьющего беса (*Teteriatnikov N. Representations of St Nikita flogging the Devil*) // Transactions of the Association of Russian American Scholars in U.S.A. 1982. Vol. 15.
- Титов 1903 – *Титов А.А.* Описание славяно-русских рукописей, находящихся в собрании члена-корреспондента Императорского Общества любителей древней письменности А.А. Титова. Т. 3. М., 1903.
- Тихонравов 1859 I, II – Летописи русской литературы и древности, издаваемые Николаем Тихонравовым. Т. 1. Отд. II. М., 1859; Т. 2. Отд. II. М., 1859.
- Тихонравов 1863 I, II – *Тихонравов Н.С.* Памятники отреченной русской литературы. Собраны и изданы Николаем Тихонравовым: В 2 т. СПб., 1863.
- Толстой 1995 – *Толстой Н.И.* Каков облик дьявольский? // Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995.
- Топорков 2005 – *Топорков А.А.* Заговоры в русской рукописной традиции XV–XIX вв. М., 2005.
- Топорков 2012 – *Топорков А.А.* Иконографический сюжет «Архангел Михаил побивает трясовиц»: генезис, история и социальное функционирование // *In Umbra: Демонология как семиотическая система: Альманах.* М., 2012 (в печати).

- Топорков, Турилов 2002 – Отреченное чтение в России XVII–XVIII вв. / Отв. редакторы А.А. Топорков, А.А. Турилов. М., 2002.
- Трахтенберг 1998 – *Трахтенберг Дж.* Дьявол и евреи. Средневековые представления о евреях и их связь с современным антисемитизмом. М.; Иерусалим, 1998.
- Трифонова, Алексеев 1992 – *Трифонова А., Алексеев А.* Русская икона. Из собрания Новгородского музея. СПб., 1992.
- Трубачева 2003 – *Трубачева М.С.* Иконы строгановских вотчин XVI–XVII веков. Каталог-альбом. М., 2003.
- Турилов 2007 – *Турилов А.А.* Заметки дилетанта на полях «Словаря русских иконописцев XI–XVII вв.» // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2007. № 2.
- Уваров 1864 – *Уваров А.С.* Образ ангела-хранителя с похождениями // Русский архив. 1864. Вып. 1.
- Уваров 2004 – *Уваров П.Ю.* Что стояло за Религиозными войнами XVI в.? От социальной истории религии к «le vécu religieux» и обратно // Французский ежегодник. 2004. М., 2004.
- Ульяновский 2006 – *Ульяновский В.И.* Смутное время. М., 2006.
- Уральская икона 1998 – Уральская икона. Живописная, резная и литая икона XVIII – начала XX в. Екатеринбург, 1998.
- Успенский 1982 – *Успенский Б.А.* 1982. Филологические разыскания в области славянских древностей: Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского. М., 1982.
- Успенский 1989 – *Успенский Б.А.* Языковая ситуация и языковое сознание в Московской Руси: Восприятие церковнославянского и русского языка // Византия и Русь. М., 1989.
- Успенский 1994 – *Успенский Б.А.* Антиповедение в культуре Древней Руси // Успенский Б.А. Избранные труды: в 2 т. Т. I: Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1994.
- Успенский 2000 – *Успенский Б.А.* Борис и Глеб: Восприятие истории в Древней Руси. М., 2000.
- Успенский 2005 – *Успенский Б.А.* Семиотика искусства: Поэтика композиции. Семиотика иконы. Статьи об искусстве. М., 2005.
- Успенский 2006 – *Успенский Б.А.* Крест и круг. Из истории христианской символики. М., 2006.
- Успенский 2009 – *Успенский Б.А.* Гентский алтарь Яна ван Эйка: Композиция произведения. Божественная и человеческая перспектива. М., 2009.
- Федотов 1991 – *Федотов Г.П.* Стихи духовные (русская народная вера по духовным стихам). М., 1991.
- Филюшкин 2006 – *Филюшкин А.И.* Титулы русских государей. М.; СПб., 2006.
- Филюшкин 2007 – *Филюшкин А.И.* Андрей Михайлович Курбский: Просопографическое исследование и герменевтический комментарий к посланиям Ивана Грозного Андрею Курбскому. М., 2007.
- Флайер 2003 – *Флайер М.* К семиотическому анализу золотой палаты Московского Кремля // Древнерусское искусство. Русское искусство позднего Средневековья: XVI век. СПб., 2003.
- Флоря 2002а – *Флоря Б.Н.* Иван Грозный. М., 2002.
- Флоря 2002б – *Флоря Б.Н.* К изучению образа поляка в памятниках Смутного времени // Русско-польские образы и стереотипы в литературе и культуре. М., 2002.

- Флоря 2003 – *Флоря Б.Н.* Записки православного жителя Речи Посполитой о событиях Смуты в русском государстве // Белоруссия и Украина: История и культура. М., 2003.
- Франклин 2010 – *Франклин С.* Письменность, общество и культура в Древней Руси (ок. 950–1300 гг.). СПб., 2010.
- Хауштайн-Барч, Бенчев 2008 – *Хауштайн-Барч Е., Бенчев И.* Музей икон в Реклингхаузене, Германия. М., 2008.
- Хейзинга 2002 – *Хейзинга Й.* Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV–XV веках во Франции и Нидерландах. М., 2002.
- Хохлова 2005 – *Хохлова И.Л.* Иконы Рыбинского музея. М., 2005.
- Хохлова 2009 – *Хохлова И.Л.* «Лествица» преподобного Иоанна в изобразительном искусстве Древней Руси. Обзор некоторых памятников // Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. Научные труды. 2009. № 8.
- Христофорова 2010 – *Христофорова О.Б.* Колдуны и жертвы: Антропология колдовства в современной России. М., 2010.
- Хромов 1997 – *Хромов О.Р.* «Безликие злодеи» и «чертяки» русского лубка // Живая старина. 1997. № 4.
- Хухарев 1994 – *Хухарев В.В.* К вопросу об изображениях святого мученика Никиты, изгоняющего беса, на крестах и иконках из Твери // Тверской археологический сборник. Вып. 1. Тверь, 1994.
- Цодикович 1995 – *Цодикович В.К.* Семантика иконографии Страшного суда в русском искусстве XV–XVI вв. Ульяновск, 1995.
- Черная 1999 – *Черная Л.А.* Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. Философско-антропологический анализ русской культуры XVII – первой трети XVIII века. М., 1999.
- Черный 2010 – *Черный В.Д.* Вербальное и визуальное в русской средневековой художественной культуре: диалог слепого с немым // Лики летописи. Ч. 1. К 70-летию доктора исторических наук Валентина Викторовича Морозова. М., 2010.
- ЧОИДР 1858 – Розыск или список о богохульных строках и о сумнении святых честных икон диака Ивана Михайлова сына Висковатого в лето 7062 // ЧОИДР. 1858. Кн. 2. Отд. 3.
- Швейковская 2009 – Криминальная драма в Тотемском уезде первой трети XVII в. (к изучению демонологии) // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2009. № 3.
- Шедевры иконописи 2009 – Шедевры русской иконописи XIV–XVI веков из частных собраний. Каталог. М., 2009.
- Щепкин 1903 – *Щепкин В.Н.* Житие святого Нифонта, лицевое XVI века: Описание составил мл. хранитель музея В. Щепкин (Императорский российский исторический музей имени имп. Александра III. Описание памятников. Вып. II). М., 1903.
- Щепкина 1974 – *Щепкина М.В.* Тератологический орнамент // Древнерусское искусство: Рукописная книга. Сб. 2. М., 1974.
- Щепкина 1977 – *Щепкина М.В.* Миниатюры Хлудовской псалтири. Греческий иллюстрированный кодекс IX в. М., 1977.
- Юрганов 1998 – *Юрганов А.А.* Категории русской средневековой культуры. М., 1998.

- Юрганов 2000 – *Юрганов А.А.* Из истории табуированной лексики. Что такое «блядь» и кто такой «блядин сын» в культуре русского Средневековья // Одиссей: Человек в истории. 2000. М., 2000.
- Юрганов 2006 – *Юрганов А.А.* Убить беса: Пусть от Средневековья к Новому времени. М., 2006.
- Юферева 2005 – *Юферева (Ивкова) Н.Э.* Семантика нимба в древнерусской миниатюре (по материалам лицевых списков житий преподобных конца XVI–XVII вв.) // XV Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. Материалы. Т. 2. М., 2005.
- Юферева 2006 – *Юферева (Ивкова) Н.Э.* Новгородский миниатюрист: читатель или интерпретатор? // От Средневековья к Новому времени: Сборник статей в честь Ольги Андреевны Белобровой. М., 2006.
- Юферева 2007 – *Юферева (Ивкова) Н.Э.* Жития русских святых в лицевых списках: конец XVI – XVIII вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2007.
- Яхонотов 1881 – *Яхонтов И.* Жития святых севернорусских подвижников Поморского края как исторический источник. Казань, 1881.
- Alexander 1985 – *Alexander P.J.* The Byzantine Apocalyptic Tradition. Berkeley; Los Angeles; L., 1985.
- Allison 2003 – *Allison D.C.* Testament of Abraham. Berlin; N.Y., 2003.
- Amishai-Maisels 1999 – *Amishai-Maisels Z.* The Demonization of the «Other» in the Visual Arts // Wistrich R.S. Demonizing the Other. Antisemitism, Racism, and Xenophobia. Amsterdam, 1999.
- Anderson 1994 – *Anderson J.C.* The Palimpsest Psalter, Pantokrator Cod. 61: Its Content and Relationship to the Bristol Psalter // *Dumbarton Oaks Papers.* 1994. Vol. 48.
- Anderson 1998 – *Anderson J.C.* Further Prolegomena to a Study of the Pantokrator Psalter: An Unpublished Miniature, Some Restored Losses, and Observations on the Relationship with the Chludov Psalter and Paris Fragment // *Dumbarton Oaks Papers.* 1998. Vol. 52.
- Apocalypse de Jean 1979 – *L'Apocalypse de Jean.* Traditions exégétiques et iconographiques (IIIe–XIIIe siècles). Genève, 1979.
- Aubert 1961 – *Aubert M.* (éd.). L'art roman en France. P., 1961.
- Baltrušaitis 2008 – *Baltrušaitis J.* Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique. P., 2008.
- Barasch 2005 – *Barasch M.* The Departing Soul. The Long Life of a Medieval Creation // *Artibus et Historiae.* 2005. Vol. 26. № 52.
- Barb 1966 – *Barb A.A.* Antaura. The Mermaid and the Devil's Grandmother // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1966. Vol. 29.
- Barbu 1996 – *Barbu D.* L'image byzantine: production et usages // *Annales H.S.C.* 1996. № 1.
- Bartholeyns, Dittmar, Jolivet 2006 – *Bartholeyns G., Dittmar P.-O., Jolivet V.* Des raisons de détruire une image // *Images Revues.* 2006. № 2 (в электронных ресурсах: www.imagesrevues.org/248).
- Bartholeyns, Dittmar, Jolivet 2008 – *Bartholeyns G., Dittmar P.-O., Jolivet V.* Image et transgression au Moyen Âge. P., 2008.

- Baschet 1993a – *Baschet J.* Les justices de l’au-delà. Les représentations de l’enfer en France et en Italie (XIIIe-XVe siècle). Rome, 1993.
- Baschet 1993b – *Baschet J.* Medieval Abraham. Between Fleshly Patriarch and Divine Father // MLN. 1993. Vol. 108. № 4.
- Baschet 1996 – *Baschet J.* Satan ou la magesté maléfique dans les miniatures de la fin du Moyen Age // Nabert N. (éd.). Figures du Mal aux XIVe et XVe siècles. P., 1996.
- Baschet 2000 – *Baschet J.* Le sein du père. Abraham et la paternité dans l’Occident médiéval. P., 2000.
- Baschet 2006 – *Baschet J.* La civilisation féodale. De l’an mil à la colonisation de l’Amérique. Paris, 2006.
- Baschet 2008 – *Baschet J.* L’iconographie médiévale. P., 2008.
- Bentchev 2002 – *Bentchev I.* Engelikonen im Ikonen-Museum Recklinghausen. Mit Beiträgen von Thomas Daiber und Eva Haustein-Bartsch (Monographien des Ikonen-Museums Recklinghausen, Bd. VII). Recklinghausen, 2002.
- Berezhnaya 2004 – *Berezhnaya L.* *Sub specie mortis*: Ruthenian and Russian last judgement icons compared // European Review of History. Revue européenne d’histoire. 2004. Vol. 11. № 1.
- Bonne 1984 – *Bonne J.-C.* L’art roman de face et de profil. Le Tympan de Conques. P., 1984.
- Born 1932, 1933 – *Born W.* Das Tiergeflecht in der nordrussischen Buchmalerei (II. Teil) // Seminarium Kondakovianum. Recueil d’études. Archéologie. Histoire de l’art. Etudes byzantines. Vol. V. Praha, 1932; Vol. VI. Praha, 1933.
- Boscani Leoni 2005 – *Boscani Leoni S.* Les images abimées: entre iconoclasme, pratiques religieuses et rituels «magiques» // Images re-vues. 2005. № 2 (в электронных ресурсах: <http://imagesrevues.org/231>)
- Bozòky 2001 – *Bozòky E.* Les moyens de la protection privée // Cahiers de recherches médiévales et humanistes. 2001. Vol. 8.
- Bourke 2007 – *Bourke C.* The iconography of the devil: St Vigean’s, Eassie and the Book of Kells // The Innes Review. 2007. Vol. 58. № 1.
- Bradley 2008 – *Bradley J.* «You Shall Surely not Die»: The Concepts of Sin and Death as Expressed in the Manuscript Art of Northwestern Europe, c. 800–1200. 2 Vol. Leiden-Boston, 2008.
- Brakke 2001 – *Brakke D.* Ethiopian Demons: Male Sexuality, the Black-Skinned Other, and the Monastic Self // Journal of the History of Sexuality. 2001. Vol. 10. № 3/4.
- Brakke 2006 – *Brakke D.* Demons and the Making of the Monk. Spiritual Combat in Early Christianity. Cambridge (MA), 2006.
- Brenk 1966 – *Brenk B.* Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends: Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes. Wien, 1966.
- Broderick 1982 – *Broderick H.R.* Some Attitudes toward the Frame in Anglo-Saxon Manuscripts of the Tenth and Eleventh Centuries // Artibus et Historiae. 1982. Vol. 3. № 5.
- Camille 1997 – *Camille M.* Images dans les marges. Aux limites de l’art médiéval. P., 1997.
- Camille 1998 – *Camille M.* Obscenity under Erasure. Censorship in Medieval Illuminated Manuscripts // Ziolkowski J.M. (ed.). Obscenity. Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages. Leiden; Boston; Köln, 1998.
- Carbonell i Esteller, Sureda i Pons 1997 – *Carbonell i Esteller E., Sureda i Pons J.* Tresors medievals del Museu nacional d’art de Catalunya. Barcelona, 1997.

- Carozzi 1994 – *Carozzi C.* Le voyage de l'âme dans l'au-delà, d'après la littérature latine (Ve–XIIIe siècle). Rome, 1994.
- Caviness 2006 – *Caviness M.H.* Reception of Images by Medieval Viewers // Rudolph C. (ed.). *A companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Malden (MA), 2006.
- Chastel 1978 – *Chastel A.* Le baroque et la mort // Chastel A. *Fables, formes, figures*. Vol. 1. P., 1978.
- Christe 1977 – *Christe Y.* Les cycles apocalyptiques du Haut Moyen Age, à propos de trois ouvrages récents // *Journal des savants*. 1977. № 4.
- Ciofi degli Atti 1993 – *Ciofi degli Atti F.* (ed.). *Angeli e demoni. Il fantastico popolare russo*. Venezia, 1993.
- Clayton, Magennis 1994 – *Clayton M., Magennis H.* *The Old English Lives of St. Margaret* (Cambridge Studies in Anglo-Saxon England, 9). Cambridge, 1994.
- Cleminson 1992 – *Cleminson R.* The Miracle *De juvene qui Christum negaverat* in the Pseudo-Amphilochian *Vita Basilii* and its Slavonic Adaptations // *Parergon*. 1992. New series, 8.
- Colgrave 1985 – *Colgrave B.* *Felix's Life of Saint Guthlac*. N.Y., 1985.
- Constas 2001 – *Constas N.* «To Sleep, Perchance to Dream»: The Middle State of Souls in Patristic and Byzantine Literature // *Dumbarton Oaks Papers*. 2001. № 55.
- Cormack 2000 – *Cormack R.* *Byzantine art*. Oxford, 2000.
- Corrigan 1992 – *Corrigan K.* *Visual Polemics in Ninth-Century Byzantine Psalters*. N.Y., 1992.
- Corvisier 1998 – *Corvisier A.* *Les danses macabres*. P., 1998.
- Cox 2004 – *Cox J.D.* *The Devil and the Sacred in English Drama, 1350–1642*. Cambridge, 2004.
- Crouzet 1990 – *Crouzet D.* *Les guerriers de Dieu. La violence au temps des Troubles de religion (vers 1525 – vers 1610)*. Vol. 1–2. P., 1990.
- Crouzet 1994 – *Crouzet D.* *La nuit de Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance*. P., 1994.
- Dagron 2007 – *Dagron G.* *Decrire et peindre: Essai sur le portrait iconique*. P., 2007.
- Dale 2001 – *Dale T.E.A.* Monsters, Corporeal Deformities, and Phantasms in the Cloister of St-Michel-de-Cuxa // *The Art Bulletin*. 2001. Vol. 83. № 3.
- Dale 2006 – *Dale T.E.A.* The Monstrous // Rudolph C. (ed.). *A companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Malden (MA), 2006.
- Dance of death 1971 – *The Dance of death by Hans Holbein the Younger. A Complete Facsimile of the Original Edition of Les simulachres & historiees faces de la mort*. N.Y., 1971.
- Delcor 1973 – *Delcor M.* *Le Testament d'Abraham: Introduction, traduction du texte grec*. Leiden, 1973.
- Delumeau 1978 – *Delumeau J.* *La Peur en Occident (XIVe–XVIIIe siècles). Une cité assiégée*. P., 1978.
- Dendle 2001 – *Dendle P.* *Satan Unbound: The Devil in Old English Narrative Literature*. Toronto, 2001.
- Derrett 2002 – *Derrett J.D.M.* A Blemmya in India // *Numen*. 2002. Vol. 49. № 4.
- Deyon 1981 – *Deyon P.* Sur certaines formes de la propagande religieuse au XVIe siècle // *Annales E.S.C.* 1981. Vol. 36. № 1.

- Didron 1843 – *Didron A.-N.* Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu. P., 1843.
- Dixon 2003 – *Dixon L.* Bosch. L.; N.Y., 2003.
- Dodwell 1993 – *Dodwell C.R.* The Pictural Arts of the West, 800–1200. Hew Haven; L., 1993.
- Drewer 1993 – *Drewer L.* Margaret of Antioch the Demon-Slayer, East and West: The Iconography of the Predella of the Boston Mystic Marriage of St. Catherine // *Gesta*. 1993. Vol. 32. № 1.
- Dubruck 1979 – *Dubruck E.* The Devil and Hell in Medieval French Drama. Prolegomena // *Romania*. 1979. Vol. 100.
- Dufrenne 1978 – *Dufrenne S.* Les illustrations du Psautier d'Utrecht. Sources et apport carolingien. P., 1978.
- Dupras 2006 – *Dupras E.* Diables et saints. Rôle des diables dans les mystères hagiographiques français. P., 2006.
- Emmerson 2002 – *Emmerson R.K.* The Representation of Antichrist in Hildegard of Bingen's Scivias: Image, Word, Commentary, and Visionary Experience // *Gesta*. 2002. Vol. 41. № 2.
- Erich 1931 – *Erich O.* Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst. Berlin, 1931.
- Felsenstein 1990 – *Felsenstein F.* Jews and Devils: Anti-Semitic Stereotypes of Late Medieval and Renaissance England // *Journal of Literature and Theology*. 1990. Vol. 4. № 1.
- Flynn 1991 – *Flynn M.* Mimesis of the Last Judgment: The Spanish *Auto de fe* // *The Sixteenth Century Journal*. 1991. Vol. 22. № 2.
- Frandon 1998 – *Frandon V.* Du multiple à l'Un. Approche iconographique du calendrier et des saisons du portail de l'église abbatiale de Vézelay // *Gesta*. 1998. Vol. 37. № 1.
- Franklin 2000 – *Franklin S.* Nostalgia for Hell: Russian Literary Demonism and Orthodox Tradition // *Davidson P.* (ed.). *Russian Literature and Its Demons*. N.Y.; Oxford, 2000.
- Frassetto, Blanks 1999 – *Frassetto M., Blanks D.R.* Western Views of Islam in Medieval and Early Modern Europe. Perception of Other. N.Y., 1999.
- Frazer 1974 – *Frazer M.E.* Hades Stabbed by the Cross of Christ // *Metropolitan Museum Journal*. 1974. Vol. 9.
- Freedberg 1971 – *Freedberg D.* Johannes Molanus on provocative paintings. *De historia sanctorum imaginum et picturarum*, book 11, chapter 42 // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1971. Vol. 34.
- Friedman 2000 – *Friedman J.B.* The monstrous races in medieval art and thought. Syracuse; N.Y., 2000.
- Frizot 2002 – *Frizot J.* Vézelay. Moisenay, 2002.
- Frugoni 2010 – *Frugoni Ch.* La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo. Torino, 2010.
- Füssel 2009 – *Füssel S.* La Bible en images. Illustrations de l'atelier de Lucas Cranach (1534). P., 2009.
- Gabelić 1993/1994 – *Gabelić S.* The Fall of Satan in Byzantine and Post-Byzantine Art // *Zograf*, 1993/1994, № 23.
- Geary 1979 – *Geary P.* L'humiliation des saints // *Annales E.S.C.* 1979. № 1.
- Grey 2005 – *Grey C.* Demoniacs, Dissent, and Disempowerment in the Late Roman West: Some Case Studies from the Hagiographical Literature // *Journal of Early Christian Studies*. 2005. Vol. 13. № 1.
- Goldfrank 1995 – *Goldfrank D.M.* Who Put the Snake on the Icon and the Tollbooths on the Snake? A Problem of Last Judgment Iconography // *Harvard Ukrainian Studies*. 1995. Vol. 19.

- Gonneau 2004 – *Gonneau P.* Le Faust russe ou l'*Histoire de Savva Grudcyn* // Journal des savants. 2004. № 2
- Gow 1995 – *Gow A.C.* The Red Jews: the Antisemitism in an Apocalyptic Age, 1200–1600. Leiden; N.Y.; Köln, 1995.
- Grabar 2008 – *Grabar A.* Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Âge. P., 2008.
- Green, Evans, Bischoff, Curschmann 1979 – *Green R., Evans M., Bischoff Ch., Curschmann M.* Herrad of Hohenbourg, Hortus Deliciarum. 2 Vol. L.; Leiden, 1979.
- Greenfield 1988 – *Greenfield R.P.H.* Traditions of Belief in Late Byzantine Demonology. Amsterdam, 1988.
- Gregg 1997 – *Gregg J.Y.* Devils, Women, and Jews. Reflections of the Other in Medieval Sermon Stories. N.Y., 1997.
- Guthke 1999 – *Guthke K.S.* The Gender of Death. Cultural History in Art and Literature. Cambridge, 1999.
- Gury 1998 – *Gury F.* A propos de l'image des incubes latins // Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité. 1998. Vol. 110. № 2.
- Hadermann-Misguich 1968–1972 – *Hadermann-Misguich L.* Contribution à l'étude iconographique de Marina assommant le démon // Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves. 1968–1972. Vol. 20.
- Hartnup 2004 – *Hartnup K.* «On the Beliefs of Greeks». Leo Allatios and Popular Orthodoxy. Boston, 2004.
- Heck 1999 – *Heck C.* L'Échelle céleste dans l'art du Moyen Âge. Une histoire de la quête du ciel. P., 1999.
- Heimann 1966 – *Heimann A.* Three illustrations from the Bury St. Edmunds Psalter and their prototypes. Notes on the iconography of some Anglo-Saxon drawings // Journal of the Warburg and Courtauld Institute. 1996. Vol. 29.
- Hillgarth 1996 – *Hillgarth J.N.* The Image of Alexander VI and Cesare Borgia in the Sixteenth and Seventeenth Centuries // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1996. Vol. 59.
- Hillhorst 2007 – *Hillhorst A.* The Apocalypse of Paul: Previous history and Afterlife // Bremmer J.N., Czachesz I. (eds.). The *Visio Pauli* and the Gnostic Apocalypse of Paul (Studies on Early Christian Apocrypha, 9). Leuven, 2007.
- Himka 2006 – *Himka J.-P.* «Social» Elements in Ukrainian Icons of the Last Judgment through the Eighteenth Century // Himka J.-P., Zayarnyuk A. (eds.). Letters from Heaven. Popular Religion in Russia and Ukraine. Toronto; Buffalo; L., 2006.
- Himka 2009 – *Himka J.-P.* Last Judgment Iconography in the Carpathians. Toronto; Buffalo; L., 2009.
- Hughes 2005 – *Hughes K.L.* Constructing Antichrist. Paul, Biblical Commentary, and the Development of Doctrine in the Early Middle Ages. Washington (D.C.), 2005.
- Jakubowska 1991 – *Jakubowska B.* Salve Me Ex Ore Leonis // *Artibus et Historiae*. 1991. Vol. 12, № 23.
- James 1893 – *James M. R.* Apocrypha anecdota. A collection of thirteen apocryphal books and fragments (Texts and Studies. Contributions to Biblical and Patristic Literature. Vol. 2. № 3). Cambridge, 1893.

- Javakhishvili, Abramishvili 1986 – *Javakhishvili A., Abramishvili G.* Jewellery and Metalwork in the Museums of Georgia. Leningrad, 1986.
- Jiroušková 2006 – *Jiroušková L.* Die Visio Pauli: Wege und Wandlungen einer orientalischen Apokryphe im lateinischen Mittelalter unter Einschluß der altsechsischen und deutschsprachigen Textzeugen (Mittellateinische Studien und Texte, 34). Leiden; Boston, 2006.
- Johnstone 2006 – *Johnstone N.* The Devil and Demonism in Early Modern England. N.Y., 2006.
- Jordan 1980 – *Jordan L.E.* The Iconography of Death in Western Medieval Art to 1350. Ph.D. dissertation (Medieval Institute of University of Notre Dame, Indiana), 1980.
- Jordan 1987 – *Jordan W.Ch.* The Last Tormentor of Christ: An Image of the Jew in Ancient and Medieval Exegesis, Art, and Drama // *The Jewish Quarterly Review, New Series.* 1987. Vol. 78. № 1/2.
- Karkow 2001 – *Karkow C.E.* Broken Bodies and Ringing Tongues: Gender and Voice in the Cambridge, Corpus Christi College 23 *Psychomachia* // *Anglo-Saxon England.* 2001. Vol. 30.
- Keck 1930 – *Keck A.S.* A Group of Italo-Byzantine Ivories // *The Art Bulletin.* 1930. Vol. 12. № 2.
- Keck 1998 – *Keck D.* Angels and Angelology in the Middle Ages. N.Y., 1998.
- Kendrick 2006 – *Kendrick L.* Making Sense of Marginalized Images in Manuscripts and Religious Architecture // Rudolph C. (ed.). *A companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe.* Malden (MA), 2006.
- Kirschbaum 1940 – *Kirschbaum E.* *L'Angelo rosso e l'angelo turchino* // *Rivista di archeologia cristiana.* 1940. Vol. 17.
- Kivelson 1991 – *Kivelson V.A.* Through the Prism of Witchcraft: Gender and Social Change in the Seventeenth-Century Russia // Evans Clements B., Alpern Enegl B., Worobec Ch.D. (eds.). *Russia's Women: Accommodation, Resistance, Transformation.* Berkeley, 1991.
- Kivelson 2003 – *Kivelson V.A.* Male Witches and Gendered Categories in Seventeenth-Century Russia // *Comparative Studies in Society and History.* 2003. Vol. 45. № 3.
- Klein 1992 – *Klein P.K.* Introduction: Apocalypse in the Medieval Art // Emmerson R.K., McGinn B. (eds.). *The Apocalypse in the Middle Ages.* Ithaca (NY); L., 1992.
- Knoppers, Landes 2004 – *Knoppers L.L., Landes J.B.* Monstrous bodies / political monstrosities in Early Modern Europe. Ithaka; L., 2004.
- Le Don 1979 – *Le Don G.* Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'enfer // *Cahiers de civilisation médiévale.* 1979. Vol. 22.
- Le Goff, Schmitt 1981 – *Le Goff J., Schmitt J.-C.* Le Charivari. Actes de la table ronde organisée à Paris (25–27 avril 1977). P., 1981.
- Lebègue 1953 – *Lebègue R.* Le diable dans l'ancien théâtre religieux // *Cahiers de l'Association internationales des études françaises.* 1953. Vol. 3. № 3–5.
- Lewis 1990 – *Lewis S.* The Enigma of Fr. 403 and the Compilation of a Thirteenth-Century English Illustrated Apocalypse // *Gesta.* 1990. Vol. 29. №. 1.
- Limone 1983 – *Limone O.* L'opera di Guaiferio di Montecassino // *Monastica. Scritti raccolti in memoria del XV Centenario della nascita di S. Benedetto (480–1980).* Montecassino, 1983.
- Link 1995 – *Link L.* The Devil: A Mask without a Face. L., 1995.
- Lippincott 1981 – *Lippincott L.W.* The Unnatural Histry of Dragons // *Philadelphia Museum of Art Bulletin.* 1981. Vol. 77. №. 334.

- Lipsius, Bonnet 1898 – *Lipsius R.A., Bonnet M.* Acta apostolorum apocrypha. Vol. II.1. Leipzig, 1898.
- Lipton 1999 – *Lipton S.* Images of Intolerance: The Representation of Jews and Judaism in the Bible moralisée. Berkeley, 1999.
- Livre de Madame Marie 1997 – Le livre d'images de Madame Marie. Reproduction intégrale du manuscrit Nouvelles acquisitions françaises 16251 de la Bibliothèque nationale de France. P., 1997.
- Ludlow 2002 – *Ludlow J.W.* Abraham Meets Death. Narrative Humor in the Testament of Abraham. L.; N.Y., 2002.
- Maayan Fanar 2006 – *Maayan Fanar E.* Visiting Hades: A transformation of the ancient God in the Ninth-Century Byzantine Psalters // *Byzantinische Zeitschrift.* 2006. № 1.
- Maguire 1988 – *Maguire H.* The Art of Comparing in Byzantium // *The Art Bulletin.* 1988. Vol. 70. № 1.
- Mâle 1898 – *Mâle E.* L'Art religieux du XIIIe siècle en France. P., 1898.
- Mâle 1922 – *Mâle E.* L'art religieux du XIIe siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge. P., 1922.
- Mango 1992 – *Mango C.* *Diabolus Byzantinus* // *Dumbarton Oaks Papers.* 1992. Vol. 46.
- Marchal 1995 – *Marchal G.P.* Jalons pour une histoire de l'iconoclasme au Moyen Âge // *Annales HSS.* 1995. № 5.
- Marković 2008 – *Marković M.* St. Niketas the Goth and St. Niketas of Nikomedeia: Apropos depictions of St. Niketas the martyr on medieval crosses // *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti.* 2008. Vol. 36.
- Marshall 1994 – *Marshall L.* Manipulating the Sacred: Image and Plague in Renaissance Italy // *Renaissance Quarterly.* 1994. Vol. 47. № 3.
- Martin 1954 – *Martin J. R.* The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus. Princeton, 1954.
- McDonald 2006 – *McDonald N.* Medieval Obscenities. N.Y., 2006.
- McGinn 1988 – *McGinn B.* Portraying Antichrist in the Middle Ages // Verbeke W., Verhelst D., Wekenhysen A. (eds). The Use and Abuse of Eschatology in the Middle Ages. Louvain, 1988.
- McGinn 2000 – *McGinn B.* Antichrist: Two Thousand Years of the Human Fascination With Evil. New York, 2000.
- Meiss 1951 – *Meiss M.* Painting in Florence and Siena after the Black Death. Princeton, 1951.
- Meiss 1971 – *Meiss M.* Atropos-Mors: Observations on a rare early humanist image // *Florilegium Historiale: Essays Presented to Wallace K. Ferguson.* Toronto, 1971.
- Mellinkoff 1970 – *Mellinkoff R.* The Horned Moses in Medieval Art and Thought. Berkeley, 1970.
- Mellinkoff 1973 – *Mellinkoff R.* «Riding Backwards»: Theme of Humiliation and Symbol of Evil // *Viator.* 1973. Vol. 4.
- Mellinkoff 1981 – *Mellinkoff R.* The Mark of Cain. Berkeley, 1981.
- Mellinkoff 1985 – *Mellinkoff R.* Demonic Winged Headgear // *Viator.* 1985. Vol. 16.
- Mellinkoff 1988 – *Mellinkoff R.* The Devil at Isenheim: Reflections on Popular Belief in Grünewald's Altapiece. Berkeley, 1988.
- Merback 2008 – *Merback M.B.* (ed.). Beyond the Yellow Badge: Anti-Judaism and Anti-semitism in Medieval and Early Modern Visual Culture. Leiden; Boston, 2008.

- Mercier 2005 – *Mercier J.* Le diable et les enfers dans la peinture éthiopienne // *Annales d'Éthiopie.* 2005. Vol. 20.
- Michalski 1993 – *Michalski S.* The Reformation and the Visual Arts. The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe. N.Y.; L., 1993.
- Mills 2005 – *Mills R.* Suspended Animation. Pain, Pleasure and Punishment in Medieval Culture. L., 2005.
- Mills 2008 – *Mills R.* Queering the Un/Godly: Christ's Humanities and Medieval Sexualities // Giffney N., Hird M.J. (eds.). *Queering the Non/Human.* Aldershot, 2008.
- Molanus 1570 – *Molanus J.* De picturis et imaginibus sacris liber unus tranctans de vitandis circa eas eabusibus et de earundem significationibus. Louvain, 1570.
- Molanus 1858 – *Molanus J.* De Historia SS. imaginum et picturarum et de Agnis Dei (J.-P. Migne (éd.). *Theologiae cursus completus.* Vol. 27). P., 1858.
- Morey 1929 – *Morey C.R.* Notes on East Christian Miniatures // *The Art Bulletin.* 1929. Vol. 11. № 1.
- Morsink 2006 – *Morsink S.* The Power of Icons: Russian and Greek Icons, 15th-19th Century. The Morsink Collection. Ghent, 2006.
- Muchembled 2000 – *Muchembled R.* Une histoire du diable, XIIe-XXe siècle. P., 2000.
- Mulders 2006 – *Mulders E.M.* Medieval Manifestations of Eros: The Ancient God of Love in a Christian Setting // Claassens G.H.M., Verbeke W. (eds.). *Medieval Manuscripts in Transition: Tradition and Creative Recycling.* Leuven, 2006.
- Murray 2000 – *Murray A.* Suicide in the Middle Ages. Vol. 2: The Curse on Self-Murder. Oxford, 2000.
- Nelson 1985 – *Nelson R.S.* A Byzantine Painter in Trecento Genoa: The Last Judgment at S. Lorenzo // *The Art Bulletin.* 1985. Vol. 67. № 4.
- Noel 1995 – *Noel W.* The Harley Psalter. Cambridge, 1995.
- Obrist 1997 – *Obrist B.* Wind Diagrams and Medieval Cosmology // *Speculum.* 1997. Vol. 72.
- Omont 1902 – *Omont H.* Miniatures du Psautier de S. Louis, manuscrit latin 76a de la Bibliothèque de l'Université de Leyde. Leyde, 1902.
- Omont 1906 – *Omont H.* Psautier illustré (XIIIe siècle). Reproduction des 107 miniatures du manuscrit latin 8846 de la Bibliothèque nationale. P., s.d. (1906).
- Onasch 1967 – *Onasch K.* Die Ikonenmalerei – Grundzüge einer systematischen Darstellung. Leipzig, 1967.
- Openshaw 1989 – *Openshaw K.M.J.* The Battle between Christ and Satan in the Tiberius Psalter // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1989. Vol. 52.
- Openshaw 1993 – *Openshaw K.M.J.* Weapons in the Daily Battle: Images of the Conquest of Evil in the Early Medieval Psalter // *Art Bulletin.* 1993. № 1.
- Ostkamp 2009 – *Ostkamp S.* The world upside down. Secular badges and the iconography of the Late Medieval Period: ordinary pins with multiple meanings // *Journal of Archaeology in the Low Countries.* 2009. № 1–2 (в электронных ресурсах: <http://dpc.uba.uva.nl/jalc/01/nr02/a05>).
- Pancaroglu 2004 – *Pancaroglu O.* The Itinerant Dragon-Slayer: Forging Paths of Image and Identity in Medieval Anatolia // *Gesta.* 2004. Vol. 43. № 2.
- Pastoureau 2004 – *Pastoureau M.* L'homme roux. Iconographie médiévale de Judas // Pastoureau M. *Une histoire symbolique du Moyen-Âge occidental.* P., 2004.

- Peers 2001 – *Peers G.* Subtle Bodies: Representing Angels in Byzantium. Berkeley; Los Angeles; L., 2001.
- Peers 2004 – *Peers G.* Sacred shock: framing visual experience in Byzantium Byzantium. University Park (Pennsylvania), 2004.
- Pettazzoni 1946 – *Pettazzoni R.* The Pagan Origins of the Three-Headed Representation of the Christian Trinity // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1946. Vol. 9.
- PG – *Migne J.* (éd.). *Patrologiae cursus completus. Series graeca.* V. 1–161. P., 1857–1866.
- PL – *Migne J.* (éd.). *Patrologiae cursus completus. Series latina.* V. 1–217. P., 1844–1855.
- Poesch 1970 – *Poesch J.* The Beasts from Job in the *Liber Floridus* Manuscripts // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1970. Vol. 33.
- Popow 1993 – *Popow G.* Twerer Ikonen. 13. bis 17. Jahrhundert. St. Petersburg, 1993.
- Prou 1886 – *Prou M.* (éd.). Raoul Glaber. Les cinq livres de ses histoires (900–1044). P., 1886.
- Recht 1999 – *Recht R.* Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XIIe-XVe siècle). P., 1999.
- Rohrbacher 1991 – *Rohrbacher S.* The Charge of deicide. An anti-Jewish motif in medieval Christian art // *Journal of Medieval History.* 1991. Vol. 17.
- Ryan 1998 – *Ryan W.* The Witchcraft Hysteria in Early Modern Europe: Was Russia an Exception? // *The Slavonic and East European Review.* 1998. Vol. 76. № 1.
- Ryan 2006 – *Ryan W.F.* Ancient Demons and Russian Fevers // Burnett Ch., Ryan W.F. (eds.). *Magic and the Classical Tradition.* L.; Turin, 2006.
- Russell 1984, 1986 – *Russel J.B.* Lucifer. The Devil in the Middle Ages. L., 1984; Ithaka, 1986.
- Saïd 1987 – *Saïd S.* Deux noms de l'image en grec ancien: idole et icône // *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.* 1987. № 2.
- Sansy 1992 – *Sansy D.* Chapeau juif ou chapeau pointu? Esquisse d'un signe d'infamie // Blaschitz G., Hundsbichler H., Jaritz G., Vavra E. (ed.). *Symbole des Alltags, Alltag der Symbole, Festschrift für Harry Kühnel zum 65.* Graz, 1992.
- Schapiro 1939 – *Schapiro M.* From Mozarabic to Romanesque in Silos // *The Art Bulletin.* 1939. Vol. 21. № 4.
- Schapiro 1973 – *Schapiro M.* Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text. The Hague; P., 1973.
- Schedel 1493 – *Schedel H.* Liber chronicarum. Nürnberg: Anton Koberger, 23.XII.1493.
- Schildgen 2008 – *Schildgen B.D.* Heritage or Heresy. Preservation and Destruction of Religious Art and Architecture in Europe. N.Y., 2008.
- Schmitt 1994a – *Schmitt J.-C.* Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale. P., 1994.
- Schmitt 1994b – *Schmitt J.-C.* Rituels de l'image et récits de vision // *Testo e immagine nell'alto medioevo (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, XLI, 15–21 aprile 1993).* Spolete, 1994.
- Schmitt 1996 – *Schmitt J.-C.* La culture de l'*imago* // *Annales E.S.C.* 1996. № 1.
- Schmitt 2002 – *Schmitt J.-C.* Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge. P., 2002.
- Schneemelcher 2003 – *Schneemelcher W.* (ed.). *New Testament Apocrypha. Vol. 2: Writings Relating to the Apostles, Apocalypses and Related Subjects.* Louisville, 2003.

- Schnitzler 2000 – *Schnitzler N.* Juda's Death: Some Remarks Concerning the Iconography of Suicide in the Middle Ages // *The Medieval History Journal*. 2000. Vol. 3. № 1.
- Siebert 1981 – *Siebert G.* «Eidola»: le problème de la figurabilité dans l'art grec // *Méthodologie iconographique: actes du colloque de Strasbourg, 27–28 avril 1979*. Strasbourg, 1981.
- Smirnova 1998 – *Smirnova E.* Au nom de Sainte Sophie. Milano, 1998.
- Smith 2006 – *Smith T.P.* Serpent-Damsels and Dragon-Slayers: Overlapping Divinities in a Medieval Tradition // *Klaniczay G., Pócs E. (eds.). Demons, Spirits, Witches. Vol. 2: Christian Demonology and Popular Mythology*. Budapest; N.Y., 2006.
- Snyder 1964 – Snyder J.* The Reconstruction of an Early Christian Cycle of Illustrations for the Book of Revelation: The *Trier Apocalypse* // *Vigiliae christianae*. 1964. Vol. 18.
- Spier 1993 – *Spier J.* Medieval Byzantine Magical Amulets and their Tradition // *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*. 1993. Vol. 56.
- Spraggon 2003 – *Spraggon J.* Puritan Iconoclasm during the English Civil War. Woodbridge, 2003.
- Stafford, Herrin 2005 – *Stafford E., Herrin J.* Personification in the Greek world: from Antiquity to Byzantium. Hampshire, 2005.
- Steindorff 1994 – *Steindorff L.* Memoria in Altrussland. Untersuchungen zu den Formen christlicher Totensorge. Stuttgart, 1994.
- Stewart 2008 – *Stewart C.* Le Diable chez les Grecs à l'époque contemporaine: cosmologie ou rhétorique? // *Terrain*. 2008. № 50.
- Strange 1851 – *Strange J. (ed.).* Caesarii Heisterbacensis Monachi ordinis Cisterciensis Dialogus Miraculorum. Vol. 1-2. Cologne; Bonn; Brussels, 1851.
- Stratford 2003 – *Stratford N.* La mythologie revisitée chez les sculpteurs romans en Bourgogne // *Academie des inscriptions et belles-lettres. Comptes-rendus des seances de l'année 2003*. Vol. 147. № 3
- Strickland 2003 – *Strickland D.H.* Saracens, Demons, and Jews: Making Monsters in Medieval Art. Princeton; Oxford, 2003.
- Sytova 1984 – *Sytova A.* Le Loubok: L'imagerie populaire russe, XVIIe-XIXe siècles. Leningrad, 1984.
- Szacsvay 2006 – *Szacsvay E.* Protestant Devil Figures in Hungary // *Klaniczay G., Pócs E. (eds.). Demons, Spirits, Witches. Vol. 2: Christian Demonology and Popular Mythology*. Budapest; N.Y., 2006.
- Tamburr 2007 – *Tamburr K.* The Harrowing of Hell in Medieval England. Cambridge, 2007.
- Tarasov 2002 – *Tarasov O.* Icon and devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia. L., 2002.
- Tatai 2006 – *Tatai E.* An Iconographical Approach to Representations of the Devil in Medieval Hungary // *Klaniczay G., Pócs E. (eds.). Demons, Spirits, Witches. Vol. 2: Christian Demonology and Popular Mythology*. Budapest; N.Y., 2006.
- Tcherikover 1986 – *Tcherikover A.* The Fall of Nebuchadnezzar in Romanesque Sculpture (Airvault, Moissac, Bourg-Argental, Foussais) // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1986. 49 Bd., H. 3.
- Tenenti 1952 – *Tenenti A.* La vie et la mort à travers l'art du XVe siècle. P., 1952.
- Tischendorf 1876 – *Tischendorf C., de.* Evangelia Apocrypha. Leipzig, 1876.
- Toman 2007 – *Toman R. (ed.).* Romanesque Architecture, Sculpture, Painting. Cologne, 2007.
- Toorn, Becking, Horst 1999 – *Toorn K (van der), Becking B., Horst P.W. (van der).* Dictionary of Deities and Demons in the Bible. Leiden; Boston; Köln, 1999.

- Trottman 1995 – *Trottman Chr.* La vision béatifique: des disputes scolastiques à son définition par Benoît XII. Rome, 1995.
- Tselos 1959 – *Tselos D.* English Manuscript Illustration and the Utrecht Psalter // *The Art Bulletin.* 1959. № 2.
- Văltășianu 1974 – *Văltășianu V.* Pictura murală din Nordul Moldavei. Bucarest, 1974.
- Vaucher 1999 – *Vaucher A.* Les images saintes: représentations iconographiques et manifestations du sacré // *Vaucher A. Saints, prophètes et visionnaires. Le pouvoir surnaturel au Moyen Âge.* P., 1999.
- Velmans 2009 – *Velmans T.* L'image byzantine ou la transfiguration du réel. P., 2009.
- Vilinbachova 2000 – *Vilinbachova T.* L'immagine della morte nell'arte della Russia antica // Scaramella P., Tenenti A., Aurigemma M. G., Ghirardo M., Merlo E. Z., Vilinbachova T. (eds.). *Humana fragilitas.* I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento. Clusone, 2000.
- Vincent de Beauvais 1624 – *Vincent de Beauvais.* Bibliotheca Mundi. Speculum quadruplex, Naturale, Doctrinale, Morale, Historiale. Vol. 4. Douai, 1624.
- Vokotopoulos 1995 – *Vokotopoulos P.A.* Byzantine Icons. Athens, 1995.
- Vovelle 1983 – *Vovelle M.* La mort et l'Occident de 1300 à nos jours. P., 1983.
- Watkins 2007 – *Watkins C.S.* History and the Supernatural in Medieval England. Cambridge; N.Y., 2007.
- Watt 1991 – *Watt T.* Cheap Print and Popular Piety, 1550–1640. Cambridge, 1991.
- Weber 2002 – *Weber A.* The Hanged Judas of Freiburg Cathedral: Sources and Interpretations // *Imagining the Self, Imagining the Other. Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period.* Leiden, 2002.
- Weever 1998 – *Weever J., de.* Sheba's Daughters: Whitening and Demoning the Saracen Woman in Medieval French Epic. N.Y., 1998.
- Weir, Jerman 1999 – *Weir A., Jerman J.* Images of Lust: Sexual Carvings on Medieval Churches. N.Y., 1999.
- Wigzell 2000 – *Wigzell F.* The Russian Folk Devil and His Literary Reflection // Davidson P. (ed.). *Russian Literature and Its Demons.* N.Y.; Oxford, 2000
- Wirth 1989 – *Wirth J.* L'image médiévale. Naissance et développements (VIe-XVe siècles). P., 1989.
- Wirth 2008 – *Wirth J.* L'image à l'époque romane. P., 2008.
- Wittkover 1942 – *Wittkover R.* Marvels of the East. A Study in the History of Monsters // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1942. Vol. 5.
- Woodworth 2007 – *Woodworth Ch.* The Venerated Image among the Faithful: Icons for Historians // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History.* 2007. Vol. 8. № 2.
- Worobec 1995 – *Worobec Ch. D.* Witchcraft Beliefs and Practices in Prerevolutionary Russian and Ukrainian Villages // *Russian Review.* 1995. Vol. 54. № 2.
- Wright 1995 – *Wright R.M.* Art and Antichrist in medieval Europe. Manchester, 1995.
- Zguta 1977a – *Zguta R.* Was There a Witch Craze in Muscovite Russia? // *Southern Folklore Quarterly.* 1977. Vol. 41.
- Zguta 1977b – *Zguta R.* Witchcraft Trials in Seventeenth-Century Russia // *American Historical Review.* 1977. Vol. 82.
- Zlotohlávek, Rättsch, Müller-Ebeling 2001 – *Zlotohlávek M., Rättsch Ch., Müller-Ebeling C.* Le jugement dernier. Lausanne, 2001.

Научное издание

*Дмитрий Игоревич Антонов,
Михаил Романович Майзульс*

ДЕМОНЫ И ГРЕШНИКИ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОГРАФИИ:
СЕМИОТИКА ОБРАЗА

Издательство «Индрик»

Корректор *Т. И. Томашевская*
Оформление *С. Г. Григоренко*

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book outside Russia and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications may be ordered by
e-mail: market@indrik.ru
or by tel./fax: +7 495 954-17-52

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции (ОКП) — 95 3800 5

ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.
Формат 70×100¹/16. Печать офсетная.
24,5 п. л. Тираж 800 экз. Заказ №

...Если борода служила универсальным атрибутом дьявола или бесовского «князя», то основным маркером демонического начала как такового был хохол или торчащие (пламенеющие, всклокоченные) волосы. Русская иконография не просто последовала здесь за византийскими образцами, усвоив особую прическу как характерный знак демона, но распространила этот маркер на множество различных персонажей.

(См. стр. 70)

