

Д.И. АНТОНОВ
М.Р. МАЙЗУЛЬС

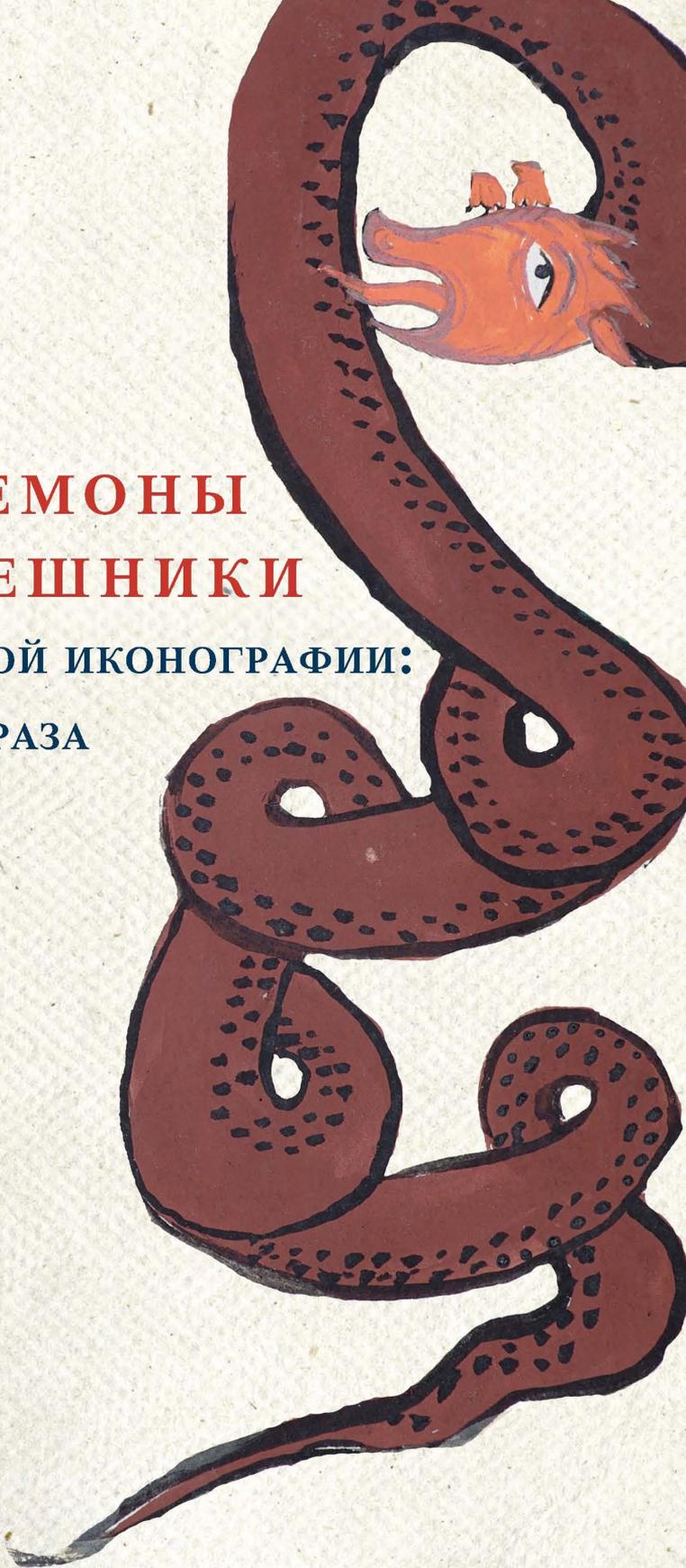


ДЕМОНЫ и ГРЕШНИКИ

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

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. 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 ослыта 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 «обожествления». 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 сакрально 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.

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)

