

ИКОНОПИСЕЦ И ЗРИТЕЛЬ: ХРАМОВАЯ ИКОНА КАК ТЕКСТ И ОБРАЗ-ОБЪЕКТ

Эта статья посвящена необычным знакам на русских иконах, их роли и значению в визуальном рассказе и в храмовом пространстве. Однако начать такой разговор мне хочется с нескольких банальных мыслей. Древнерусская иконография основывалась на достаточно жестких, но в то же время очень пластичных изобразительных конвенциях. Общие инструкции для иконописцев, которые включались в Азбуковники или Толковые подлинники, описывали композиции лапидарно, указывая лишь на узкий круг значимых деталей. Впрочем, очевидно, что даже самые до-тошные инструкции не могли породить одинаковые образы – перевод любого текста в визуальный ряд неизбежно становился индивидуальным, насыщался сверткостными элементами и порождал новый рассказ, пусть и на заданную тему. Вопрос о том, как изображать, решался благодаря копированию образцов (разрозненных или сведенных воедино, как в Лицевых подлинниках), усвоению визуальных знаков, моделей и множества неписанных правил. Сам арсенал общих тем (Сотворение мира, прародители в Эдеме или Страшный суд), сюжетов (творение неба и земли, искушение Адама и Евы у Древа познания добра и зла или изгнание из Эдема) и кочующих по разным композициям фигур-мотивов (огненный херувим с мечом во вратах рая или бес, влекущий грешника в геенну), а также знаков (символов, маркеров, жестов, о которых пойдет речь в этой статье) и сквозных гипертем («отверстая пасть», «отечество/материнство» и др.)¹ расширялся с веками, позволяя осваивать все новые визуальные приемы. Каждый элемент этого языка – от жеста до гипертемы – был очень вариативным и позволял наполнять визуальный рассказ новыми смыслами. Я хотел бы поговорить о «микроуровне» такого семантического варьирования – малозаметных деталях, которые изменяли понимание отдельного сюжета. Этот разговор не только позволит обсудить необычные изобразительные приемы на ряде икон, но и выведет нас на более общую тему – на некоторые особенности древнерусских сакральных образов в культурном и социальном аспектах.

Одна из частых тем русской иконографии XVI–XVII вв. – жизнь прародителей в Эдеме, от творения людей до их изгнания из рая. Центральным сюжетом оказывалась здесь сцена грехопадения у Древа познания добра и зла. Как и в Западной Европе, традиционно она включала трех (реже двух) персонажей: Змея-искусителя, Еву и Адама. Отношения между этими фигурами чаще всего выстраивались по принципу визуальной «эстафеты греха»: змей дает яблоко Еве, Ева передает его Адаму; изображение яблока умножается (от двух до нескольких раз), демонстрируя его движение и показывая грехопадение людей в его событийной динамике. Иногда «эстафета» оказывалась усечена: змей передает яблоко только Еве, Адам не принимает его. Другой вариант – сцены, на которых яблоко вовсе не «идет по рукам»: к примеру, на иконе «Св. Троица в Бытии» из Благовещенского собора в Сольвычегодске, созданной в 1580-е гг., Ева тянет руки к женоголовому змею в позе обращения/адресации, а Адам приложил к груди одну руку – вторая опущена вниз, прикрывая срамное место². Так или иначе, смысл не менялся – отличие лишь в том, насколько детально создатель иконы или миниатюры показывал сам процесс искушения. Однако в ряду таких более или менее однотипных сцен можно найти любопытное исключение.

Во второй половине XVI в. была написана икона «Троица Ветхозаветная, с деяниями в 24 клеймах», которая хранилась в Покровском монастыре в Суздале³ (ее копию в 1914 г. создали Николай и Александр Брягины)⁴ (Илл. 1). В центре, над средником иконы, четвертое клеймо показывает сцену в Эдеме. Змей-дьявол изображен с человеческим торсом, что неудивительно: начиная с XVI в. гибридные образы полуженщины-полурептилии – мотив, заимствованный из европейской иконографии искушения, – стали все чаще заменять обычного змея⁵. Дьявол обращен к Еве, которая склоняется вперед, будто прислушиваясь к его речам.



Илл. 1 – Троица Ветхозаветная, с деяниями в 24 клеймах, вт. пол. XVI в.



Илл. 2 – Четвертое клеймо иконы Троица Ветхозаветная: в левой части – творение Адама и заповедь не вкушать плодов, в правой – сцена у Древа

Яблоко не изображено здесь вовсе, его нет ни в руках искусителя, ни в руках прародителей. Никаких плодов нет и на самом дереве, хотя часто они бывают рассыпаны по веткам; вместо этого крона Древа познания увенчана крупными цветами: в сочетании с белым фоном самого клейма они формируют типичное для русской иконографии изображение рая⁶ (Илл. 2). Казалось бы, мы видим легко опознаваемую сцену в Эдеме, без детализации, относящейся к книге Бытия. Однако, несмотря на лаконизм (одно клеймо, три фигуры), перед нами – один из самых любопытных рассказов о грехопадении и его важнейших последствиях, причем рассказ, созданный исключительно при помощи знаков.

Присмотревшись к клейму, легко понять, почему иконописец не изобразил яблоко – это позволило ему использовать три новых жеста, которые меняют прочтение всего сюжета. Первый относится к змею: его хвост не тянется, как обычно, внизу ствола, но поднимается вверх, оплетая ноги Евы. Такая позиция напоминает средневековые описания рептилий, к примеру, рассказ Храбана Мавра о том, что сила дракона заключена в его хвосте: им гигантские змеи убивают слонов, крупнейших животных (что символизирует дьявола, преследующего главным образом аскетов и праведников)⁷. Образ такого захвата использовался в русской иконографии: к примеру, дракон, поражаемый св. Георгием, иногда обвивает хвостом задние ноги его коня, пытаясь одержать победу над всадником⁸. В различных визионерских историях и на множестве изображений змей оплетает человека, демонстрируя власть дьявола над грешником. Поза искусителя в эдемской сцене говорит об уже состоявшемся грехопадении: змей уловил Еву и пленил ее, как дракон, ухвативший свою жертву. Хвост в этом плане заменяет плод в руках прародительницы – это знак подчинения дьяволу. Иконописец выстроил свой рассказ без ясной апелляции к библейскому тексту, как в случае с визуальной «эстафетой греха», но через более универсальный образ пленения человека Сатаной. Это хорошо сочетается с другими знаками на клейме.

Второй жест принадлежит Еве. Ее чуть склоненная фигура на самом деле показывает не только и не столько обращение к дьяволу (это лишь возможная дополнительная коннотация). Прародительница изображена в типичной иконографической позе скорби: правая рука прижата к щеке, левая охватывает локоть правой, голова и весь торс слегка наклонены вперед. В этой позе традиционно изображалось множество героев: от Христа в сценах Страстей (примеры легко увидеть не только на миниатюрах, но и в деревянной русской скульптуре) до ангела-хранителя, скорбящего о подопечном-грешнике, душу которого бесы влекут в ад⁹. Такая поза не оправдана в сцене у Древа, если рассматривать ее как иллюстрацию самого момента искушения. Значение ее в другом – продемонстрировать не «механику», а последствия состоявшегося

падения: Ева скорбит о своем послушании, утерянном рае и всех наказаниях, которые пали на нее и ее род в результате изгнания. Плененная змеем фигура демонстрирует скорбь и печаль, которых прародители не знали в Эдеме.

Наконец, самый неожиданный (но совершенно оправданный в этом контексте) жест возникает у Адама. Он стоит, скрестив на груди руки¹⁰. Аналогичную позу люди принимают перед чашей с Евхаристией – и в русской церковной практике, и на ее изображениях. Это очень интересный и многозначный жест. Рискну предположить, что смысл самой евхаристической позы, формирующей крест на груди человека, – не просто замещение крестного знамения, которое не творят перед чашей (в средние века причащали отдельно плоти и крови, причем хлеба принимали в скрещенные ладони), и не только, по аналогии с перекрещенным во время евхаристии орарем дьякона, апелляция к скрещенным крылам серафимов (в видении пророка Исаии они закрывали свои лица, воспевая Бога: Ис. 6:2–3). Посмотрев на более широкий контекст, можно увидеть целый комплекс взаимосвязанных значений. Во-первых, в русской иконографии сложенные на груди руки – знак предстояния Богу. В этой позе могли изображать прародителей в Эдеме, перед лицом Саваофа – в момент Творения или получения заповеди не есть плодов с Древа познания¹¹. На одной из миниатюр Синодика XVIII в. именно так скрещены руки Авеля в сцене, где он смотрит на десницу Божию, которая благословляет с Небес его жертву¹². Во-вторых, это положение рук использовалось как знак мертвеца: так изображали и людей на смертном одре¹³, и узников преисподней в разных сегментах ада (вечная смерть грешников)¹⁴. Казалось бы, предстояние Богу и смерть – разные ситуации, но на самом деле они тесно взаимосвязаны: подходя к чаше с причастием, т.е. с телом Христовым, человек должен отречься от суетных мыслей («всякое ныне житейское отложим попечение», как поется в Херувимской песне на литургии), символически умирая для мира и его страстей. Евхаристическое сложение рук демонстрирует молитвенную сосредоточенность как временную смерть для всего внешнего.

Эта идея ясно прослеживается в других примерах, которые описала недавно Н.Э. Юферева. Создатели икон, фресок и миниатюр расширительно трактовали позу мертвеца: к примеру, именно ей наделяли монахов, принимающих постриг, а следовательно, «умирающих» для мирской жизни. Аналогичный жест на иконах и фресках возникает у юродивых, схимников, отшельников, которые еще радикальнее уходят от мира, добровольно умерщвляя тело. Наконец, скрещенные на груди руки изображались у Христа-Эммануила в иконографии «Спас – благое молчание»: здесь они символизировали проповедь аскезы¹⁵. Варьируя ситуации, иконописцы обыгрывали общее значение позы. Какой смысл был вложен в фигуру Адама со скрещенными руками совершенно ясно: если жест Евы указывает на беды и скорби, то жест Адама – на смерть в самом буквальном значении; и то, и другое для первых людей и их потомков стало результатом грехопадения¹⁶.

Создатель клейма сделал необычный ход – вместо того, чтобы показать искушение в его событийной динамике, он указал на его ключевые последствия для истории человечества. По сути, знаки позволили иконописцу

совместить два временных плана: момент грехопадения и будущее людей на земле. Три жеста изменили и смысл, и прочтение сюжета, уместившегося в небольшом по размеру клейме иконы. Впрочем, скромный размер таких визуальных рассказов и подведет нас в итоге к более общему вопросу.

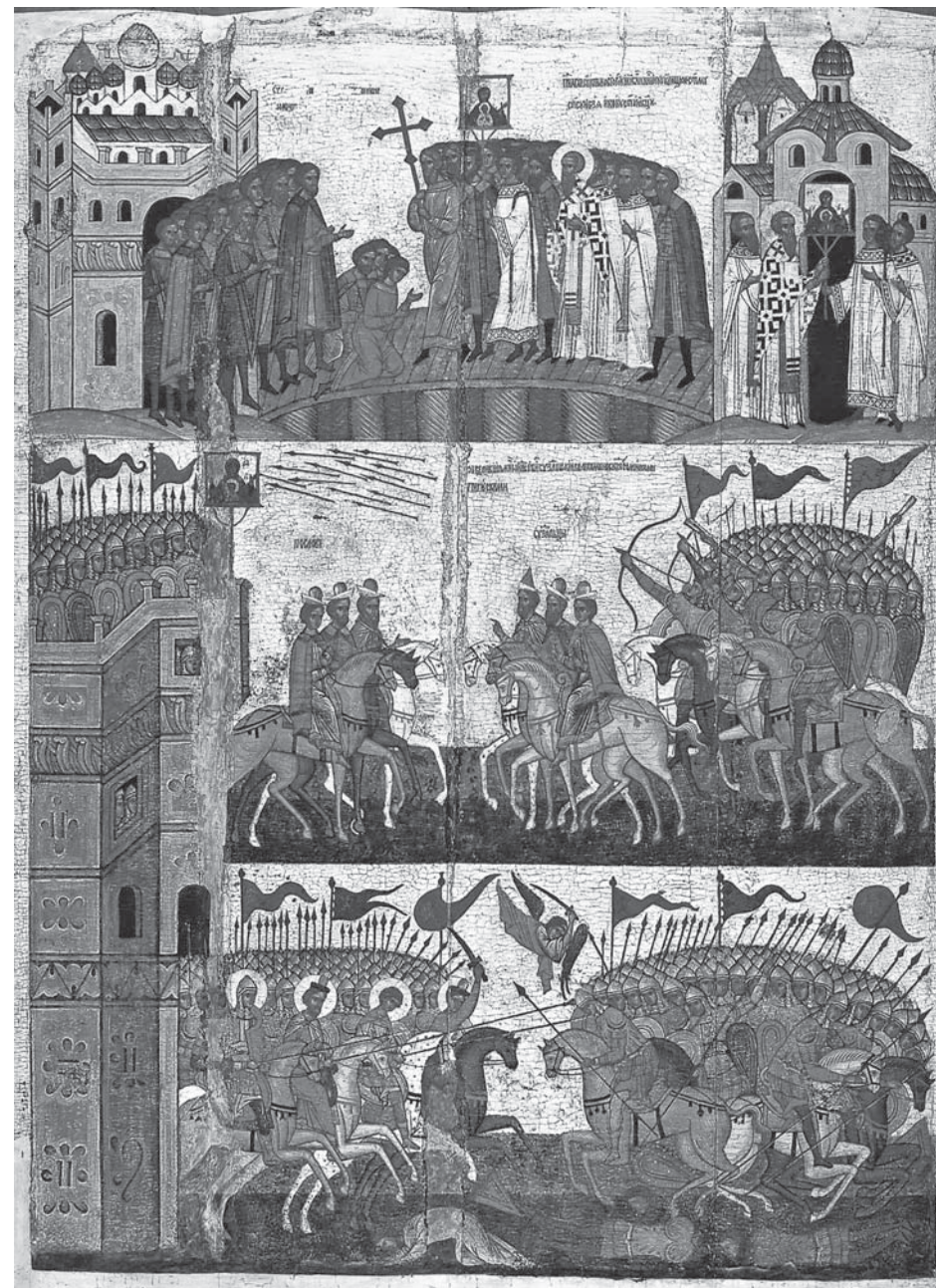
Новгородцы и суздальцы, или Куда указывают знамена

Отдельные нюансы на многофигурных композициях бывают вовсе малозаметными. В качестве примера приведу одну из икон второй половины XV в. «Чудо от иконы Богоматерь Знамение, или Битва новгородцев с суздальцами»¹⁷, которая хранится сегодня в Новгородском музее (Илл. 3). Если сравнить ее с аналогичными иконами, созданными в конце XV – начале XVI в., из собрания Третьяковской галереи¹⁸ или из Русского музея¹⁹, мы увидим, как оригинально работала здесь мысль иконописца.

Все рассматриваемые иконы поделены горизонтально на три регистра, в каждом из них помещается два сюжета; в целом они представляют рассказ о чуде, которое, по легенде, сотворила икона «Богоматерь Знамение» в начале 1170 г., защитив новгородцев от атаки войск под командованием сына Андрея Боголюбского Мстислава Суздальского²⁰. В верхнем регистре слева народ и архиепископ Иоанн выносят из храма образ и молятся ему, справа – икону переносят на стену защитного острога. В центре среднего регистра – встреча войск и безрезультатные переговоры, слева – изготовившиеся к битве новгородцы и икона на стене, справа – подошедшее войско переходит к атаке и обстреливает город. Как утверждает Сказание, одна из стрел попала в икону, развернув ее назад, после чего произошло чудо: нападавшие были ослеплены, дезориентированы и наголову разбиты. Сражение изображено в нижнем регистре, причем атака суздальцев и их бегство слиты в одной неразделенной фигуре войска, которое будто разваливается на две части: спереди всадники бьются, а сзади – скачут прочь, так что один из двух коней, изображенных на переднем плане, развернут вперед, а второй – назад. На стороне новгородцев сражаются святые, и их нимбы позволяют издали, не вглядываясь в детали, определить, где в композиции праведники, а где – грешники. По этой модели построены все три иконы. Однако если приглядеться внимательнее, мы увидим много неожиданного.

Как уже говорилось, в общем ряду выделяется икона из собрания Новгородского музея. Ее неизвестный создатель, очевидно, крайне не любил суздальцев и насытил всю композицию знаками, которые подчеркивали их греховность. Самое наглядное добавление – фигура ангела, побивающего агрессоров мечом. Этот персонаж настолько же заметен, как и образы святых в новгородском войске, что усиливает акценты в визуальной оппозиции праведники/грешники. Кроме того, внизу, под сражающимися войсками помещены крупные фигуры убитых суздальцев, что ярко свидетельствует об их разгроме. Другие отличия уже трудно заметны.

На иконах XV в., изображающих новгородское чудо, важную роль играют знамена, которые развеваются над головами воинов (на иконе XVI в. знамен нет). В русской иконографии положение флага иногда служило



Илл. 3 – Чудо иконы Богоматерь Знамение, или Битва новгородцев с суздальцами, вт.пол. XV в.

маркером направления: узким концом стяг развернут туда, куда движется войско (причем такой принцип действует чаще при изображении атаки)²¹. Икона из Третьяковской галереи четко следует этой логике: в среднем регистре знамена новгородцев и суздальцев смотрят острыми концами друг на друга, показывая готовность войск ко взаимному нападению, а в нижнем регистре знамена атакующего/отступающего войска суздальцев развернуты назад, что наглядно демонстрирует их бегство. Однако создатель иконы из коллекции Новгородского музея разворачивает знамена суздальцев назад даже во втором регистре. Уже подойдя к Новгороду и пуская стрелы, атакующие обречены на поражение: знак обратного движения, бегства, выдает их разгром в первой же сцене, хотя логика самого сюжета, осады города, вовсе не предполагает такого комментария. Иконописец указывает одновременно на два события – атаку и отступление, т.е. образ войска построен по симультанному принципу, как и в нижнем регистре, где армия движется сразу вперед и назад²².

Интересно, что и этого показалось мастеру недостаточно, и он использовал еще один знак, который причислил агрессоров к служителям дьявола. Приглядевшись, на двух фигурках суздальцев в центральном регистре можно



Илл. 4 – Чудо от иконы Богоматерь Знамение, фрагмент центрального регистра

заметить два крошечных хохлатых шлема, гибриды шишака и вздыбленных волос. Это маркер, которым в русской иконографии наделяли грешных воинов (по аналогии со вздыбленными волосами – знаком Сатаны, бесов и обычных грешников, не облаченных в доспехи)²³. Бесовские шлемы-хохлы венчают головы центрального воина и воина-трубача в сцене, где подъехавшее войско пускает стрелы на Новгород. В результате уже при появлении у новгородских стен суздальцы обозначены как грешники, которым вскоре предстоит бежать прочь (Илл. 4). Такая насыщенность смысловыми деталями делает икону оригинальной, а ходы иконописца, хотя теоретически предсказуемы, вместе оказываются довольно неожиданными.

И все же размер шлемов вызывает недоумение. Как и в случае с клеймом иконы «Троицы в бытии», нельзя не задаться простым вопросом: на кого были ориентированы все эти знаки? Разглядеть положение рук Адама и Евы, а тем более диагональные прориси на головах двух мелких фигур среди множества, изображенных на иконе, мог лишь человек, который рассматривал икону пристально, вплотную, желательно при ярком освещении. Возможно, на новгородской иконе задачу облегчали поясняющие надписи, расположенные в двух верхних регистрах («послове» и «суздальцы» над двумя группами переговорщиков и др.), — небольшой размер букв тоже требовал внимания. И все же разобрать текст и вычленил малозаметный знак – не одно и то же. Еще важнее в этом плане ситуация со знаменами. Понять, что означает направление флагов в конкретном контексте, могли лишь люди, привыкшие к изображениям батальных сцен, но учитывая, что сама эта логика вовсе не была обязательным правилом, визуальный ряд, который позволил бы вычленил столь редко и избирательно применявшийся ход, должен был быть очень широким. Однако доступ к лицевым рукописям, где чаще всего встречались батальные сцены, имели единицы.

Бессмысленно гадать, сколько людей были способны увидеть и понять тонкую игру маркеров (обсуждение этих нюансов, если вообще имело место, вряд ли выходило за рамки беседы иконописца с заказчиком). Важно другое. Описанные примеры ярко демонстрируют, что визуальный текст содержал много «неявной» информации, которая предназначалась для редкого считывания внимательными знатоками – или вовсе не для считывания. В конечном счете, ошибки мог допускать и знаток, что, возможно, показывает следующая икона.

Бес, который был ангелом

Последний пример, который я бы хотел обсудить в этой статье, представляет собой явный казус. На одной из новгородских икон Страшного суда можно найти не редкий ход и не авторское использование знаков, а настоящую фигуру-оксюморон – беса в ангельском образе или, точнее, ангела, изображенного как бес. Речь идет об иконе из церкви свв. Бориса и Глеба в Плотниках²⁴. Странная фигура помещена у колец мытарств (рядом с «любодеянием», «прелюбодеянием» и «скверностью»), но, в отличие от окруживших демонов, странный персонаж выглядит в точности как ангел: без хохла, в тунике, с развернутым в три четверти к зрителям человеческим лицом, которое отличается от бесовских профильных лиц, и, главное, с нимбом, контурно охватившим его голову. В христианской иконографии нимб мог изредка появляться у Люцифера и Антихриста, символизируя утраченную святость или претензию на святость, (впрочем, в русском искусстве мы почти не встретим таких примеров)²⁵, но никогда – у простого беса. Персонаж на иконе абсолютно не похож и на демона, преобразившегося в ангела (частый сюжет средневековых текстов и изображений). Даже забыв, что такому мотиву нет места в композиции Страшного суда, этого не предположить: падший дух, который выдает себя за небесного,



Илл. 5 – Икона из церкви свв. Бориса и Глеба в Плотниках. Новгород, нач. XVI в. (фрагмент).

Темный ангел помещен среди колец мытарств – в том сегменте, который с конца XV в. отражал не «великую», а «малую» эсхатологию – посмертные испытания на мытарственных станциях и борьбу ангелов и демонов за человеческие души²⁸. Позиция и, главное, очертания фигуры не оставляют сомнений, что цвет здесь вторичен: ее положение среди бесов (убегает, следующий за ней демон смотрит на нее, подняв руку) и некий предмет, угадывающийся в ее руках (нечетко, т.к. краска скрадывает детали), делают фигуру вполне узнаваемой. Перед нами один из ангелов, которые несут человеческие души, спасая их от преследующих бесов, – мотив, типичный для композиций Страшного суда. Как утверждали тексты, посвященные мытарствам (от «Хождения Феодоры» из Жития Василия Нового до различных визионерских историй, к примеру «О тязиоте (воине), воскресшем из мертвых»²⁹), два ангела несут душу по воздушным станциям, помогая ей пройти бесов-обличителей. Однако в русской иконографии «Страшного суда» ангелы не поднимают души по мытарственным кольцам, а уносят их прочь от змея, в «благую» правую (левую зрительскую) часть композиции, где изображается «Рай насажденный», «Рай затворенный» и вознесение крылатых монахов на Небеса. Таким образом, в их руках скорее уже спасенные души, которые тщетно преследуют демоны – что и происходит на иконе из церкви свв. Бориса и Глеба в Плотниках.

в иконографии выглядит как светлый ангел с неприменными маркерами демонического, у него нет нимба, на голове чаще всего темный бесовской хохол²⁶. Фигура на новгородской иконе, несомненно, ангельская, но она закрашена темно-коричневым цветом и визуальнo сливается с летающими рядом демонами²⁷. Что еще важнее, ее поражает длинным копьём другой ангел, и это окончательно определяет роль странного духа в композиции (Илл. 5).

Чтобы понять, как возникла такая фигура и кем она изначально являлась, достаточно посмотреть на контекст и серийно проанализировать схожие фигуры в иконографии Страшного суда.

Итак, в композиции представлен типичный мотив – ангел несет праведную душу. Однако что-то заставило иконописца, возможно, поновлявшего икону через много лет после ее написания (это более вероятно, чем изначальная и неполная «редакция» образа), закрасить фигуру темной краской и, более того, направить одно из ангельских копий прямо в нее так, что наконечник копья поражает одновременно лицо ангела и фигурку, которую он держит в руках и которая стала почти неразличима в результате закрашивания³⁰. Предположить на храмовой иконе элемент игры и создание гибридного образа, подобно тем, которые встречаются в орнаментах или в маргиналиях европейских лицевых рукописей, невозможно: такой вольной игры нет даже в русской миниатюре, не говоря уже об иконах. Перед нами, скорее, результат неверного прочтения: человек, поновлявший икону, не разобрал изначальный мотив, невольно превратив фигурку одного из (потемневших?) ангелов в беса (хотя это не вполне объясняет, почему он оставил заметным контурный нимб вокруг головы). И если на такую ошибку был способен мастер или его помощник, вопрос о внимательных знатоках как адресатах трудноразличимого визуального текста приобретает еще большую остроту. Впрочем, даже если предположение неверно и здесь имела место грубая небрежная редакция – в какой-то момент ангела «превратили» в беса сознательно, решив изменить один мотив на другой, – то, что абсурдная фигурка существовала на иконе, не смущая заказчиков и зрителей, точно так же свидетельствует о редком «прочтении» мелких иконографических деталей.

Роль зрителя

Какова же прагматика редко употребительных знаков, сложных для понимания маркеров и порой едва различимых фигур? Вынося за скобки более общую проблему – кто из прихожан храма мог корректно понять и проинтерпретировать сами мотивы и сюжеты, изображенные на стенах или иконах, особенно в сложных, многофигурных или символических композициях (очевидно, что таких людей было очень немного) – и заостряя внимание лишь на тех, кто в той или иной степени мог верно «читать» иконы и фрески, постараемся представить, каким должно было быть общение человека с храмовым образом, чтобы изображенные детали обретали значимость.

Речь явно идет не о молитвенном предстоянии, но о внимательном изучении малейших фрагментов, подобно тому, как при чтении рукописи могли рассматривать книжную миниатюру. Трудно сказать, насколько частым был такой анализ визуальных деталей (вероятно, иконы, в особенности новые, действительно рассматривали, и клейма на житийных иконах последовательно «читали»), однако умение вычлнить мельчайшие знаки и верно интерпретировать их в контексте иконографических конвенций могли скорее всего лишь люди, так или иначе причастные к иконописанию. Иными словами, незаметное послание, зашифрованное в деталях, – если говорить о коммуникативном аспекте – было ориентировано

не на частого «зрителя» и тем более не на рядовых прихожан. И все же ограничиться идеей, что его исключительным адресатом был узкий круг знатоков, готовых к пристальному изучению иконы, означало бы сделать довольно примитивный шаг. Изображение в церкви рассчитано не только на «корректное прочтение»: его роли в культуре гораздо более разнообразны.

Средневековые европейские авторы, как Гонорий Августодунский или Петр Ломбардский, наделяли храмовые образы несколькими функциями, из которых лишь одна требовала внимательной «дешифровки» – это визуальное наставление в вере (изображение как подробный дидактический рассказ). Остальные функции не вполне или вовсе не предполагали такого подхода. Изображения порождают воспоминания, наводят на мысли о священном, формируют эмоциональный настрой и, наконец, обладают эстетико-литургической функцией, в каждой детали и в каждом фрагменте богато украшая дом Божий³¹. Как верно пишет Жером Баше, рассуждая о социальной роли храмовых образов, способы их бытования и регистры эффективности в культуре многочисленны и пластичны, они меняются и накладываются друг на друга в каждой конкретной ситуации³².

Вслед за Жан-Клодом Бонном Баше отмечает, что редкая демонстрация прихожанам некоторых изображений и, что важнее в нашем контексте, малозаметность различных фигур и композиций в соборе были вполне оправданными, т.к. эти образы далеко не в первую очередь преследовали цель дидактического или психологического воздействия на зрителя. Их роль была, скорее, онтологической: при формировании храмового пространства как пространства молитвы и святости важным оказывалось само присутствие в нем определенных фигур, продуманность и завершенность в разных его сегментах необходимых композиций. И хотя по сравнению с декором романских и готических соборов изображения в русских церквях, как правило, были доступнее для восприятия, все это справедливо по отношению к многофигурным иконам и фрескам, которые находились вовсе не на ярко освещенных музейных стенах и порой располагались далеко от молящихся.

Малодоступность (в разных смыслах) массовому зрителю визуальной информации – неотъемлемая часть любой объемной иконографической программы. Сам комплекс сюжетов и мотивов понятен рядовому прихожанину в более или менее ограниченном объеме. Что касается знаков, они, очевидно, были трудны или вовсе закрыты для понимания большинства молящихся. К этому следует добавить, с одной стороны, отдаленность или скрытое положение ряда изображений, а с другой – мелкий размер отдельных фигур и знаков. «Поворот к дидактике» произошел в русской иконографии – как и в церковной практике – в XVII в., когда фигуры (порой все до единой), сюжеты и мотивы (и редкие, и вполне традиционные) стали чаще подписывать и подробно комментировать, объединяя изображительный ряд с текстом и превращая икону в «визуальную проповедь». Но даже такие комментарии, как демонстрирует более ранний пример с иконой «Битва новгородцев с суздальцами», где подписи помещены в два

регистра из трех, не облегчают понимание деталей и оставляют место для неясной и трудно вычлениваемой информации. Здесь имеется как минимум два важных аспекта.

Как справедливо подчеркивал Ж. Баше, «достаточно было лишь бросить взгляд, чтобы... почувствовать, что он (образ – Д.А.) нагружен символическими значениями, которые непросто расшифровать. Модус бытия образа подразумевал, что он одновременно являл себя и оставался отчасти невидимым и непонятным. Тем не менее, избыток смысла, который по определению оставался недоступным, не исключал отдельных крупниц понимания. Не так ли воспринимали в средние века доступ к любому знанию?»³³. Визуальная информация вряд ли была «избыточной», даже когда молящийся замечал и рассматривал фигуры и знаки, которые не мог истолковать: она формировала особый модус восприятия храмовой среды, в крайнем выражении – ощущение сакральной, недоступной простому человеку мудрости, заключенной в изображении. Ближайший аналог здесь – представление о книге как хранилище «сокрытого» тайного знания, доступного лишь избранным и посвященным. В вернакулярных традициях это придавало книге статус сакрального/колдовского объекта, вместившего необъятную для человека мудрость³⁴. Характерно в этом плане, что в церковной практике формы почитания книги и иконы совпадали по многим параметрам – от ритуального перемещения и целования до надления драгоценным окладом. Разумеется, создание подобного эффекта не являлось прямой задачей самих иконописцев, но они могли учитывать такую психологию восприятия, выстраивая насыщенное визуальное повествование.

Кроме того, в ситуации написания иконы любая – и легко считываемая, и самая неясная – информация, очевидно, играла большую роль, что возвращает нас к вопросу об онтологическом статусе образов. По сравнению с миниатюрой, храмовые иконы не были столь открыты для комбинаторики форм и самовыражения художника в деталях: иконописец использовал различные средства из арсенала усвоенной им традиции, чтобы отразить те смыслы и оттенки смыслов, которые казались ему значимыми и необходимыми. Малозаметные либо трудные для понимания визуальные комментарии создавались, прежде всего, как самодостаточный элемент, который помогал раскрыть истинный смысл изображенной сцены безотносительно компетенций будущего зрителя. Ритуализированный и уподобленный священнодействию процесс создания иконы, каким описывали его древнерусские тексты, вполне оправдывал такой посыл. В конечном счете, каждый знак становился деталью моленного образа-объекта, в котором визуальный рассказ неотделим от формы, местоположения иконы и тех ролей, которые она могла выполнять в храмовом пространстве. Все это лишний раз подчеркивает довольно ясную мысль: изучая семантику иконографии, мы имеем дело прежде всего с заложенным смыслом, зачастую лишь гадая по косвенным признакам о разных особенностях его «чтения». Однако реконструкция «написания» также требует пристального внимания к разным культурным контекстам и стратегиям, гораздо более разнообразным, чем вопросы дидактики и эстетики.

- ¹ О гипертемах в средневековом искусстве см.: Баше Ж. Средневековые изображения и социальная история: новые возможности иконографии // *Одиссей. Человек в истории* – 2005. М., 2005. С. 152–190.
- ² Оpubл.: Рыбаков А.А. Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков: Альбом = Icons of Vologda. Art Centres of Vologda Land 13th–18th Centuries / A. Rybakov. M., 1995. № 280/281. См. те же позы Адама и Евы на двери в жертвенник конца XVI в. (опубл.: 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. № 105).
- ³ Государственный русский музей. Инв. № ДРЖ-2138.
- ⁴ Оpubл.: Иконы Владимира и Суздаля (Древнерусская живопись в музеях России. Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник). М., 2008. № 133.
- ⁵ Подробно об этом см.: Антонов Д.И. Змей-искуситель с женским лицом: генезис и вариации образа в русской иконографии // *Славянский альманах*. Вып. 1–2. М., 2016. С. 194–210.
- ⁶ Такое визуальное решение перекликалось с многочисленными описаниями рая как сияющего, цветущего сада.
- ⁷ См., к примеру: Махов А.Е. Средневековый образ между теологией и риторикой. Опыт толкования визуальной демонологии. М., 2011. С. 52.
- ⁸ Как на иконе «Чудо Георгия о змие, с житием» конца XVI – начала XVII в. из ц. Успения с. Саблѣ Батецкого района (из собрания Новгородского государственного объединенного музея-заповедника, далее – НГОМЗ).
- ⁹ Как на миниатюре из Синодика XVIII в.: ОР БАН. Арханг. Д. 399. Л. 8; опубл.: Антонов Д.И., Майзульс М.Р. Анатомия ада: путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. М., 2014 (изд. 2, испр. и доп.). С. 79. Ср. пример со скорбящими грешниками: Там же. С. 138.
- ¹⁰ Такая же поза у Адама появляется на дверях в жертвенник последней трети XVI в. Оpubл.: Иконы Вологды XIV–XVI вв. (Древнерусская живопись в музеях России. Вологодский государственный историко-архитектурный музей-заповедник. Вологодская областная картинная галерея). М., 2007. № 112.
- ¹¹ Как на уже упоминавшихся дверях в жертвенник последней четверти XVI в. (опубл.: Иконы XIII–XVI вв. № 105).
- ¹² Библиотека Академии наук. Арханг. Д. 399. Л. 5.
- ¹³ Некоторые примеры см. в: Антонов Д.И., Майзульс М.Р. Указ. соч. С. 82, 84.
- ¹⁴ См. примеры на миниатюрах XVII–XVIII вв.: Там же. С. 122, 172, 177, 178, 180, 202, 206, 224.
- ¹⁵ См. примеры: Юферева Н.Э. Древнерусский иллюстратор житий святых. Нетекстовая текстология. М., 2013. С. 142–150.
- ¹⁶ Здесь возможна дополнительная коннотация: скрещенные руки визуально отсылают к идее причащения как спасительного вкушения плоти и крови Христовой, что ярко контрастирует со сценой в Эдеме – губительным вкушением запретного плода. Такая аллюзия теоретически могла указывать на идею избавления от грехов – подобное исцеляется подобным.
- ¹⁷ НГОМЗ. Инв. № 2124; опубл.: Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI вв. (Древнерусская живопись в музеях России. Новгородский объединенный государственный музей-заповедник. Новгородская епархия Русской православной церкви). М., 2008. № 40. С. 308–315.
- ¹⁸ Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 14454; опубл.: Антонова В.И., Мневна Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII вв. [в Государственной Третьяковской галерее]. Опыт историко-художественной классификации: В 2 т. М., 1963. Т. 1. № 103.
- ¹⁹ Государственный Русский музей. Инв. ДРЖ 2129.
- ²⁰ Рассказ о чуде входил в летописные повести и в Сказание XIV в.; см. подробно: Дмитриев Л.А. Сказание о битве новгородцев с суздальцами // *Словарь книжников и книжности Древней Руси*. Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI век). Ч. 2: Л-Я. Л., 1989. С. 347–351.
- ²¹ См., к примеру, в Лицевом летописном своде XVI в. (далее – ЛЛС): Лицевой летописный свод XVI в.: Факсимильное издание. Т. 9. Кн. 2: Византия (586–805 гг. от В.Х.). М., 2013. С. 81, 242, 244 (ср. обратное движению направление флагов на с. 104 – царь Иракий отплывает в Константинополь и на с. 252 – Юстиниан приходит к Царьграду: в обоих случаях изображается не атака, а благополучное возвращение). Впрочем, эта логика действует отнюдь не во всех томах ЛЛС: очевидно, что прием использовался индивидуально, выборочно и не всеми миниатюристами, поэтому каждый визуальный контекст требует специального анализа.
- ²² Такой же прием использован, к примеру, при изображениях битвы на Чудском озере в ЛЛС: флаги в войске Александра указывают на тевтонцев, флаги рыцарей – назад. См. репродукцию в: Арциховский А.В. Древнерусские миниатюры как исторический источник. М., 1944. С. 60, 61, 64.
- ²³ Подробно об этом см.: Антонов Д.И., Майзульс М.Р. Демоны, монстры и грешники: негативные персонажи в пространстве древнерусской иконографии // *Одиссей: Человек в истории*. 2010/2011. М., 2012. С. 144–198; *Они же. Демоны и грешники в древнерусской иконографии: Семиотика образа*. М., 2011. С. 35–130.
- ²⁴ НГОМЗ. Инв. № 2824; Оpubл.: Трифонова А., Алексеев А. Русская икона. Из собрания Новгородского музея. СПб., 1992. № 146/147.
- ²⁵ В иконографии нимб, помимо святости, символизирует авторитет и высокие иерархическое положение. Так, с середины XVI в. этот знак нередко появляется над головами русских князей и царей (См.: Арциховский А.В. Указ. соч. С. 176–198). В раннем христианском искусстве, а затем в средневековой европейской миниатюре и, реже, в греческой иконографии нимбом иногда наделяли персонажей, утративших святость, – Иуду, Люцифера, Змея-Сатану Апокалипсиса (как Люцифер на стенописи афонского монастыря XVII в. и, предположительно, на мозаике VI в. в церкви Сан-Аполлинаре Нуово в Равенне) или Зверя-Антихриста, облеченного властью и претендующего на сакральный статус (см., к примеру, в английском Апокалипсисе 1320–1330-х гг.: Oxford. Bodl. Lib. Ms. Canon. Bibl. Lat. 62. Fol. 15–18).
- ²⁶ Подробно об этом см.: Антонов Д.И., Майзульс М.Р. «Мечтания» и «illusions»: Дьявольские наваждения между книжностью и иконографией // *Россия XXI*. 2012. № 4. С. 112–137; № 5. С. 126–151; Антонов Д.И. Меняя тела: демоны как иллюзионисты // *Теория моды: одежда, тело, культура*. Вып. 30. 2013. С. 137–160.
- ²⁷ Изображения Сатаны (но, конечно, не обычного демона) в виде темного ангела, лишнего дьявольских атрибутов, известны в ранней христианской иконографии (как на упомянутой уже мозаике VI в. из Равенны). Иногда над головой Люцифера появляется черный нимб, либо черная мандорла охватывает все его тело (на равеннской мозаике – одним из самых ранних предполагаемых изображений дьявола (ок. 520 г.) – мы видим синего ангела, стоящего по левую руку от Христа (опубл.: Махов А.Е. *Hostis Antiquus: Категории и образы средневековой христианской демонологии*. Опыт словаря. М., 2006. С. 190; Махов А.Е. Сад демонов – Hortus Daemonum: Словарь inferнальной мифологии Средневековья и Возрождения. М., 2007. С. 129). См. также описание миниатюр, на которых дьявол представлен в виде седого человека в черном мидалевидном сиянии: Кондаков Н.П. *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*. Одесса, 1876. С. 266). Впоследствии, по мере развития и диверсификации демонических образов, такие решения
- использовались все реже, однако фигуру Сатаны-ангела можно встретить в искусстве позднего Средневековья и раннего Нового времени. Так, на фреске 1603 г. из трапезной монастыря Дионисиат на Афоне дьявол (подписанный: Еосфорос) выглядит как крылатый ангел в тунике; его голову венчает нимб (стена низвержения демонов с Небес). Похожий пример можно найти на южных вратах собора Рождества Богородицы в Суздале (первая треть XIII в.): Сатана тоже представлен здесь в тунике, без каких-либо дьявольских признаков, но и без нимба. Прием «ущербного образа» позволяет отличить Люцифера от ангела и в то же время выделяет его среди других падших духов (Бенчев И. *Иконы ангелов. Образы небесных посланников*. М., 2005. С. 142). См. также редкий образ Антихриста в виде крылатого ангела без нимба, в царских одеждах и с бородой, в сборнике XVIII в.: Государственный исторический музей (Москва). Отдел рукописей. Муз. № 322. Л. 391об. Целый сонм таких «псевдо-ангелов» встречается на иконе «Воскресение – Сошествие во ад, с праздниками и избранными святыми» первой половины XVI в. из Сольвычегодска (Архангельский областной музей изобразительных искусств. Инв. № 818-ДРЖ; опубл.: Иконы русского Севера: Шедевры древнерусской живописи Архангельского музея изобразительных искусств. Т. 1. М., 2007. № 45). В туниках, без хохлов (и, конечно, без нимбов) изображены здесь бесы в преисподней. Сверху их пронзают копытами Небесные духи – визуально светлые ангелы поражают темных.
- ²⁸ С конца XV в. в русской иконографии Страшного суда появляются змей мытарств и детальное изображение посмертной участи души – хождение по мытарственным «станциям»-кольцам, душа, судимая у «мерила праведного», борьба ангелов и демонов за души. Начиная с этого времени русские иконы и фрески (а впоследствии русинские, которые заимствовали эту модель) логично называть не просто «Страшный», а «Страшный и посмертный суд».
- ²⁹ См. миниатюры, подробно иллюстрирующие эту историю в ЛЛС: Лицевой летописный свод. Т. 9. Кн. 2. С. 127–143.
- ³⁰ В научном отделе музея уточнили время реставрации иконы – 1920-е гг., но не дали каких-либо комментариев о ее поновлениях.
- ³¹ Baschet J. *L'image-objet // Idem. L'iconographie médiévale*. P., 2008. P. 30 ff.
- ³² Понятие «функция» Баше не использует, рассматривая его исключительно как элемент устаревшего функционалистского подхода, который упрощает вопрос об устройстве культуры и огрубляет исследовательскую оптику.

³³ Baschet J. Op. cit. P. 57. (пер. М.Р. Майзульса).

³⁴ См. на эту тему, к примеру, монографию Е.А. Мельниковой: Мельникова Е.А. «Воображаемая книга»: очерки по истории фольклора о книгах и чтении в России. СПб., 2011. Один из показательных и красивых примеров взят автором из «Записок сельского священника» 1880 г., где рассказана история молодого иерея, который в своем новом приходе начал объяснять людям Евангелие и проповедовать. После службы

его обступили мужики и потребовали, чтобы он ничего не говорил от себя в храме: «Ты читай по книге, мы и будем знать, что ты читаешь божественное». Непонимание текста, который зачитывается на службе, представлялось им совершенно неважным: «Это все равно. Мы будем знать, что батюшка говорит нам Божье писание». Единственный выход, который нашел священник – проповедовать, не поднимая глаз от «большой книги» и имитируя ее чтение (Там же. С. 127).

Михаил Майзульс

ГЛАЗА В ГЛАЗА: СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ДЕМОНЫ И ИХ ВРАГИ

Дома [приемная мать] иногда по вечерам брала меня на руки, и мы вместе рассматривали иллюстрированную Библию, напечатанную крупным шрифтом. Я уверена, что сегодня картинки произвели бы на меня ужасное впечатление, но в то время они были источником величайшего счастья. Помню младенца Иисуса в розовом халате и с желтыми кудрями, и его мать, одетую во все голубое. Когда дело доходило до жутких изображений Страстей, мое маленькое сердце наполнялось жалостью и горем. Однажды приемная мать нашла меня в углу – наклонившись над Библией, я выкалывала вязальным крючком глаза этим негодьям, мучившим нашего Господа¹.

Так Мария фон Трапп (1905–1987), «матриарх» австрийского (а затем американского) семейного хора, вспоминала о своем детстве в довоенной Австро-Венгерской империи.

На одной из миниатюр роскошной Сент-Олбанской псалтири, вероятно, созданной для отшельницы и визионерки Кристины из Маркэйта во второй четверти XII в., видны следы аналогичной атаки². Четверо мучителей в претории измываются над Христом: одев его в пурпурный плащ, вручив ему вместо скипетра трость, возложив на него терновый венец и завязав глаза повязкой, они плюют на него, бьют его по голове палкой и глумливо встают перед ним на колени, словно перед царем Иудейским (Мф. 27: 28–29; Лк. 22: 64; Мк. 14: 65, 15: 17–20). Изучая рукопись под микроскопом, Кристен Коллинс, Питер Кидд и Нэнси К. Тернер обратили внимание на то, что в глазах истязателей кто-то проделал иголкой или шилом крошечные отверстия³.

Схожие попытки ослепить грешников – от анонимных палачей и еретиков до архизлодеев христианской традиции, таких как Каин или Иуда, и, само собой, дьявола с демонами – встречаются в средневековых рукописях на удивление часто⁴. Что отыскать гораздо сложнее, так это свидетельства, которые объясняли бы, чем руководствовались авторы подобных атак, а также позволяли бы выяснить, когда та или иная миниатюра подверглась