

Дух в чужом теле: оборотничество в древнерусской иконографии, книжности и фольклоре

Статья посвящена теме оборотничества / смены личин в русской иконографии, книжности и фольклоре. Рассматриваются семиотические приемы, которые позволяли демонстрировать преобразование духа в разных языках культуры, а также способы перекодировки устных или книжных нарративов в визуальный ряд. Как показывает исследование, на семиотическом уровне стратегии и приемы, с помощью которых смена облика демонстрируется на иконах, фресках и миниатюрах, в гораздо большей степени объединяют иконографию с фольклором, чем с непосредственным источником большинства ее сюжетов – христианской книжностью.

Ключевые слова: иллюзии, оборотничество, иконография, книжность, фольклор, маркеры демонического, интерсемиотический перевод.

Юноша, святой и дьявол

В отделе рукописей Пушкинского Дома (ИРЛИ) хранится лицевое Житие Евфросиньи Суздальской († 1250), созданное в 1756 г. В цикле из 60 миниатюр, которые иллюстрируют текст, есть любопытное изображение. На первый взгляд, в сценке на листе 43 не происходит ничего примечательного: слева изображена святая в молитвенной позе перед иконой (обе руки вытянуты вперед, демонстрируя активную, просительную молитву), справа юноша выходит из-за колонны, протягивая обе руки к Евфросинье в той же позе активной адресации. На плечи юноши накинута красная кафтан, под ним видна зеленая рубаха¹. Фигура его совершенно заурядна, и именно в этом заключен парадокс. По тексту Жития, который в сжатой форме дублирует подпись к миниатюре, перед нами демон,

принявший образ отца Евфросиньи Михаила Всеволодовича Черниговского. Это и вызывает целый ряд вопросов.

Фигура безбородого юноши совершенно не похожа на персонажа, за которого выдает себя бес: Михаил должен выглядеть зрелым бородатым мужем, на миниатюре же он не старше Евфросиньи. Резкий контраст между изображением и текстом можно объяснить двумя причинами. Во-первых, дьявол принял облик святого (канонизирован в 1572 г.); иллюминатор мог подчеркивать дьявольскую природу гостя именно этой непохожестью, не «оскверняя» образ мученика. Во-вторых, несоответствие возрастов отчасти объясняется тем, что борода крайне редко появляется при изображении дьявольских иллюзий, и обычно маркирует высокий иерархический статус демонического персонажа (дьявол, антихрист, бесовской князь) и/или его ложной маски (император, полководец). Более странным оказывается другое: фигура ложного Михаила не выделена какими-либо маркерами. Дьявольская иллюзия неотличима от реального человека. В другом лицевом житии середины XVIII в. Псевдо-Михаил изображен точно так же, но его лицо закрашено темно-зеленым, что немедленно маркирует юношу как беса в чужом облике². В рукописи 1756 г. визуальный ряд оказывается не самодостаточным: без прочтения текста верно понять миниатюру невозможно. В этом плане подпись, помещенная сверху: «Прииде дьявол во образе отца ея смутьи преподобную Евфросинию» выполняет роль отсутствующего визуального маркера, однако это не специфичный прием, подписи сопровождают и другие миниатюры цикла.

Интересно, что в лицевых житиях Евфросиньи XVIII в. можно найти целый веер разных изображений беса в образе Михаила. Встречается и безбородый юноша без маркеров и княжеских атрибутов (к примеру, в рукописи из коллекции РНБ – тоже с поясняющей подписью сверху миниатюры)³, и ложный князь с разными демоническими маркерами (в другом сборнике из РНБ конца XVIII в. демон-Михаил выглядит как человек в подобии короны, но с когтями и звериными лапами)⁴. Наконец, в рукописи из собрания РГБ ложный отец, подговаривавший Евфросинью покинуть монастырь, изображен в точности так, как на других миниатюрах, где мы видим настоящего Михаила: это бородатый муж в княжеской шапке и – что делает образ уникальным – с нимбом. Вместо знака демонического, фигуру демона украшает знак святости. Иллюминатор попросту изобразил святого, понимая, что на самом деле изображает беса. Нимб и княжеская шапка исчезают в соседней сцене на той же миниатюре, где разоблаченный бес летит в пре-

исподнюю, но сама фигура остается неизменной – в черный провал низвергается не демон, а тот же бородатый князь⁵.

Немаркированные фигуры бесов, принявших чужой облик, хоть и редко, но встречаются в миниатюре конца XVII–XVIII в. Обычный человек (на самом деле дух-искуситель) дважды изображен в Синодике 1750 г. из РГБ⁶ и несколько раз (хотя и с подписью сверху) в лицевом Хождении Иоанна Богослова XVIII в.⁷ Близкий пример можно найти в иллюминированном Житии Василия Нового последней четверти XVII в., где сатана на двух миниатюрах выглядит как обычный царь: он восседает на престоле, окруженный бесами, а затем низвергается ангелом. Понять, имеется ли в виду император-грешник или дьявол в образе императора, можно лишь прочитав текст – иллюстратор Жития не дает читателям никаких визуальных намеков⁸.

Все эти примеры необычны: в русской иконографии иллюзорные личины ангелов или демонов практически всегда маркированы. Мне известно всего около десяти исключений – все они описаны выше, при том, что за последние годы мне удалось проанализировать миниатюрные циклы более 350 русских иллюминированных рукописей XV–XIX вв., а также иконы и фрески, которые трудно подсчитать даже ориентировочно, учитывая разрозненность материалов (музейные экспозиции и запасники, каталоги, альбомы, публикации, посвященные отдельным памятникам, храмовые росписи и иконы). Очевидно, что такой прием распространился поздно (видимо, с конца XVII в.) и оставался довольно редким.

У авторов икон, фресок и миниатюр был ряд приемов, позволявших визуально эксплицировать истинную природу гостя. Чаще всего это маркеры: в случае с ангелами – нимб и крылья, в случае с демонами – вздыбленные волосы, темный, монохромный цвет тела, темные крылья, звериные лапы. В слабой позиции мог применяться нульморфный маркер – отсутствие нимба у ложного ангела. Гораздо реже использовался симультанный принцип: демон показан сперва в призрачной личине и затем в истинном облике. В некоторых случаях, как на гравюре из печатного издания Киево-Печерского патерика 1661 г., в сцене искушения Исакия Печерского, иллюзорный облик вообще игнорировался или обозначался лишь с помощью атрибутов: бесы в облике ангелов выглядят уродливыми монстрами, а демон, изображавший Христа, выделен короной и скипетром. Способы изображения дьявольских иллюзий были подробно описаны в двух работах, написанных нами с М.Р. Майзульсом⁹. В статье, опубликованной в сборнике материалов международной конференции «Оборотни и оборотничество: стратегии опи-

сания и интерпретации», я постарался обосновать, что способы описания дьявольских иллюзий в гораздо большей степени объединяют иконографию и фольклор, чем иконографию и ее непосредственный (в данном случае) источник – книжность¹⁰. Здесь я хотел бы повторить и дополнить эти наблюдения, чтобы затем взглянуть на проблему с новой точки зрения, рассмотрев синкретические фигуры с позиций геометрического синтаксиса.

Духи-оборотни в иконографии, книжности и фольклоре

Рассказы о бесах, которые являются герою в иллюзорных телах, пронизывают средневековую литературу и на Востоке, и на Западе христианского мира. Демоны меняют личины, чтобы так или иначе повлиять на человека: обмануть (прикидываясь родственниками, друзьями, ангелами, святыми и проч.), запугать (являясь в виде диких зверей, рептилий, монстров) или соблазнить (часто – преобразаясь в девушку). В католической традиции некоторые авторы (преимущественно в зрелое Средневековье и раннее Новое время) писали о тех или иных несовершенствах в призрачных масках бесов – их обличье таит некий изъян, знак их истинной природы, который они не в силах изменить, будь то уродство (отсутствие спины, вывернутые колени, разные глаза), зооморфные черты (звериные лапы, когти) либо, наоборот, неправдоподобная красота¹¹. Такой «невольный промах» выдает дьявола в истории, которую записал в 1591 г. юрист и теолог Иоганн Георг Гёдельман (Gödelmann). Однажды профессору из Вюртемберга явился странно одетый посетитель, который стал задавать ему трудные богословские вопросы. Сперва ученый, привыкший к диспутам, отвечал без труда, но когда гость предложил вопросы еще более трудные, профессор сказал ему: «Ты ставишь меня в большое затруднение, потому что мне теперь некогда, я занят. А вот тебе книга; в ней ты найдешь то, что тебе нужно». Гость протянул руку, и ученый заметил, что к нему тянется лапа с когтями, как у хищной птицы. Опознав дьявола, профессор воскликнул: «Так это ты? Выслушай же, что было сказано о тебе» и, открыв Библию, зачитал слова из книги Бытия: «Семя жены сотрет главу змия». Посрамленный дьявол в смущении и гневе исчез, но произвел страшный грохот, разбил чернильницу, разлил чернила и оставил после себя смрад, который еще долго слышался в доме¹². Впрочем, такие примеры оставались единичными в массиве средневековых рассказов о преобразившемся духе, кото-

рого выдавали не демонические черты, а подозрительное поведение и/или действия самого человека – молитва, крестное знамение, вмешательство святого и т. п.

На Руси истории с «визуальным разоблачением» почти вовсе не встречались. Редкое исключение – эпизод из «Повести о Савве Грудцыне» (вторая половина XVII в.), герой которого, придя в царство дьявола, увидел множество «темнообразных» юношей, а затем «окрест же престола его зрит... множество крылатых стоящих; лица же их овых сини, овых багряны, иных же яко смола черны»¹³. Проводник Саввы, бес в образе человека, объяснил, что этому правителю служат люди со всех стран земли, и это вполне удовлетворило наивного героя. В этом случае, однако, маркеры не выдают бесов: по-первых, по сюжету они не разоблачили персонажей, кроме того, нет никаких намеков не то, что бесы хотели преобразиться, но потерпели неудачу (ключевые герои, демон-проводник и его «отец»-дьявол, изображавший царя, приняли безупречные личины). Этот мотив явно был нужен автору Повести для других целей – показать глупость и слепоту обманутого Саввы и словесно обрисовать иконографический образ крылатых и темных бесов.

В переводных текстах и русских сочинениях XI – начала XVII в. святые видят незримых или замаскированных под людей демонов благодаря верному поведению и помощи свыше, а не вследствие «ошибки» или слабости духа. Отсутствие (возможно, за исключением единичных неизвестных мне случаев) таких «изъянов»-маркеров, которые выдают наблюдателю преобразившихся бесов, отличает истории, активно циркулировавшие в русской религиозной книжности вплоть до XX в., не только от европейской литературы, но и от русской иконографии, воспроизводившей те же сюжеты, и от устной фольклорной традиции, в которой есть множество типологически и генетически родственных мотивов.

Ситуация оборотничества духа по-своему отображается в русских визуальных, устных и письменных текстах. Разумеется, у этих культурных языков разный генезис, прагматика, нормы, знаковые коды и т. п. Однако, несмотря на различия, интересующий нас гипермотив активно функционирует в каждом из них, и вопрос о базовых стратегиях его репрезентации в разных языках культуры и о том, как соотносятся между собой эти стратегии, кажется вполне закономерным. В случае с книжностью и иконографией речь идет о прямом интерсемиотическом переводе – изначально именно литературный сюжет конвертируется в изображение, и мы имеем дело с перекодировкой знаковых систем (хотя, разумеется, сформиро-

вавшиеся в иконографии визуальные фигуры и мотивы достаточно быстро начинают жить своей жизнью и иногда, в свою очередь, влияют на письменные тексты). Связь фольклора с книжностью и иконографией не столь тесная – здесь мы имеем дело как правило с типологическим сходством, однако многие интересующие нас мотивы переходят в устную традицию из литературы и, реже, из иконографии¹⁴.

Как уже было сказано, в визуальной традиции популярный гипермотив о преображении мифологического персонажа выстраивается с помощью семиотических моделей, которые в большей степени объединяют иконографию и фольклор, чем иконографию и ее прямой источник – житийные тексты. Для восточнославянских мифологических рассказов, как и для христианской литературы, типичны рассказы о явлении человеку духа в чужом облике и о распознавании гостя в ложной маске. Так как речь идет чаще всего об опасной встрече – с бесами или персонажами народной демонологии, это разоблачение – необходимый залог спасения героя (ангелы или духи-помощники гораздо реже фигурируют в таких сюжетах). Чаще всего пуант истории сведен к тому, что либо герой, либо слушатель/зритель/читатель текста должен каким-то образом понять, что в облике человека или зверя скрывается преобразившийся дух.

«Разоблачающий» прием, который с равным успехом действует во всех трех семиотических языках – использование авторской позиции в виде прямого комментария. В агиографии книжник обычно от своего лица указывает, кто именно явился к герою в той или иной личине¹⁵ («И в то время паки приходит бес во образе Василия и глаголеть печернику...»¹⁶). Точно так же может поступить и рассказчик былички. Наконец, иконописец или иллюминатор рукописи иногда подписывает фигуру в ложном облике: «бес», «сатана» и т. п. Разумеется, прямое указание может сделать излишним все другие приемы. Однако в изобразительной традиции и в фольклоре прямое авторское указание никогда не действует само по себе: автор былички не может просто и безосновательно сообщить, что встреченный человек был чертом или лешим, если иная сущность его визави не проявилась хотя бы в чем-то (в поведении, в облике или в исходе самой встречи). Точно так же на иконах и миниатюрах пояснительная надпись «бес» никогда не появится рядом с обычной фигурой ангела или человека: она всегда будет дополнять либо другие маркеры, либо визуальный контекст, который обнажает истинное лицо духа.

Самый распространенный «разоблачающий» ход в визуальном тексте – построение синкретической фигуры. Художник стремится отразить и саму иллюзию, и истинный облик мифологического

персонажа в одном образе, используя комбинаторику элементов, которая делает личину ущербной: у ложного человека (беса) видны копыта или птичьи ноги, над головой ложного ангела – вздыбленные волосы вместо нимба и т. п. Тот же прием активно действует в мифологических рассказах. Это требует наличия определенных знаков, маркеров демонического, которые вводятся в текст – они трансформируют обманную личину персонажа, наделяя его зооморфными чертами (лошадиные или птичьи ноги, хвост, рога и проч.), указывая на его связь с миром мертвых (холодные руки, ледяная кожа), переворачивая детали облика по принципу «антимира» (мена правого и левого). На обнаружении этих знаков (которые осознаются уже как элементы «собственного» облика духа) строится сюжетная интрига былички; обнаружение их точно так же необходимо и для верного прочтения книжной миниатюры.

Чтобы увидеть «разоблачающие» знаки, зачастую оказывается необходимой смена зрительской перспективы, исходной точки зрения. В устном нарративе ее может осуществлять герой рассказа, который смотрит на своего гостя особым образом / с помощью особых предметов: перемена ракурса обнажает истинные черты духа:

Вот сидят они за столом, а у маленькой девчонки ложка-то под стол упала. Ну, полезла она за ней, смотрит: а у всех ребят-то вместо ног копыта. Выглянула она из-под стола-то: а у них на голове рога. ...А они, черти-то кричат: «А-а, догадались! Убежали! Скрыться от нас хотите!» Тут петух закричал, и исчезло все¹⁷.

В иконографии мы тоже имеем дело с переменной ракурса, хотя осуществляет ее не герой визуального рассказа. Фигура ложного ангела или человека обычно сразу наделяется знаками демонического: сквозь обманную личину проявляются черты истинного облика гостя, как это происходит в быличках, причем маркеры близки тем, которые функционируют в мифологических рассказах – это зооморфные элементы (звериные лапы, когти, крылья), острые шапки, вздыбленные/растрепанные волосы, темный (серый, черный) цвет отдельных частей тела или всей фигуры¹⁸. Сменить ракурс должен здесь сам зритель, чтобы верно считать изображение и понять, что оно обозначает превращение,мену облика. Синкретический образ нужно видеть и с точки зрения героя композиции (личина, обращенная к внутренним зрителям), и с внешней / «объективной» точки зрения (в которой и появляются демонические маркеры). Художник создает этот визуальный комментарий самостоятельно, изменяя описанный в тексте облик персонажа и раскрывая зрителям его ис-

тинный лик. Но если функция этого комментария аналогична авторскому голосу в книжном рассказе («явился бес в обличье...») и в этом плане идентична подписи рядом с фигурой, то сам способ такого разоблачения резко отличается от литературного.

Синкретические фигуры часто не подписаны – ориентируясь на маркеры, зритель должен сам понять, кто скрывается за иллюзорной маской. Точно также рассказчик былички часто не сообщает напрямую, кто именно явился герою, и не «заставляет» самого героя опознать мифологического персонажа – об этом догадывается слушатель, ориентируясь на общеизвестные в традиции «знаки потустороннего», которые вводятся в текст. Если рассказчик применяет такую стратегию, то узнавание слушателем персонажа превращается в важный элемент самого повествования. Устный нарратив становится диалогичным. Художник действует по тому же принципу, создавая маркеры демонического не для внутреннего (герой истории), а для внешнего (зритель) наблюдателя, «программируя» его реакцию. Изображение, в которое введены подобные знаки, диалогично по своей природе – оно предполагает аналогичную коммуникативную ситуацию, «внешнее распознавание».

Однако в древнерусской книжности, как уже говорилось, прием маркеров не распространен. Герой истории либо духовным зрением видит истинную сущность гостя – ангела, святого или демона (а не отдельные его признаки в иллюзорной личине), либо догадывается, кто перед ним, ориентируясь на необычное поведение встречного; если святой разоблачил демона, тот может исчезнуть, сбросив оболочку, либо явиться в «собственном» обличье¹⁹. Так, в Житии Андрея Юродивого праведный Епифаний увидел скрытый от людей небесный облик св. Андрея:

Пришед же пред двери церкви святыи. *отверзостеса оутрениши оци* Епифану и обратився. оузри святого Андрея другоици видим яко пламянь огня. а другоици. якоже снег. а лице его румяно²⁰,

а сам Андрей догадался, кто перед ним, после того, как дьявол превратился в старуху-нищенку, и начал жаловаться прохожим, что юродивый избил ее и ограбил:

...разуме лукаваго демона и да абие отступив того места, борзо тамо приде сидещей бабе *...възрев на землю. взя кал и сваяяв обло, яко камень, на бестудное лице ея верже, доунув на лице ея крестом, и абие предложися от человецьска образа и створися змия велика... от змиева образа на свой образ применився.* паки вратися откуде пришед²¹.

Как видим, иконография и фольклор пользуются близкими стратегиями, а книжность решает ту же задачу другими способами.

В быличках активно действует еще один прием – последовательная демонстрация образов: рассказчик описывает сперва один, а затем второй облик мифологического персонажа, опуская момент трансформации. Связать эти образы должен слушатель (такой прием часто используется в рассказах о разоблачении ведьмы):

Пошла хозяйка коров доить. И видит: вокруг коров колесо катается, не дает корову доить. Она пришла в хату и спрашивает мужика: «Што ты за колесо коровам поставил?» Он пришел в сарай и принес колесо в хату. Протянул он веревку через колесо и прибил к полу. И легли спать. Утром проснулись – а соседка лежит на полу, и через задницу и через рот веревка протянута.

Раз гляжу: огненное колесо катицца за хлопцем. Дак он смелый був. Хвать его и на дерево повесиу. А наутро глядь – то кума его висить²².

Это не синкретический, а симультанный принцип: вместо слияния двух личин, они формально разделяются, но фактически дискретно организованные образы наслаиваются друг на друга. Здесь точно также задействована позиция внешнего наблюдателя, который, независимо от героя рассказа – хотя чаще всего вместе с ним – должен понять, что означает эта кинематографическая смена кадров.

И снова мы видим, что в древнерусской книжности практически нет рассказов, выстроенных по такому принципу, в то время как для иконографии эта модель абсолютно нормативна. Примером может послужить миниатюра к эпизоду из Жития Андрея Юродивого, в котором бес явился девушке в образе черного пса. Изображение вертикально разделено на две части: в верхнем регистре помещена фигура собаки, стоящей на задних лапах, а в нижнем – беса; их объединяют размер, цвет и поза – зритель должен понять, что расщепленное изображение обозначает одного персонажа, меняющего личности²³.

Чтобы увидеть истинную сущность гостя, герой жития может применять христианские средства (молитва, крестное знамение), которые в этом контексте аналогичны магическим средствам фольклорных рассказов, после чего иллюзорный образ чаще всего рассеивается (но не становится «ущербным», как это часто происходит в быличке), а дух исчезает. Иконография перекодирует в визуальный ряд именно такие сюжеты, однако использует для этого совсем иные стратегии.

В результате на иконах, фресках и миниатюрах возникают те же приемы комбинаторики элементов «истинного» и ложного облика духа или последовательной демонстрации двух личин мифологического персонажа, которые активно функционируют в фольклоре.

Иллюзия и аспектива: проблема ракурса в иконографии

Синкретическая фигура, которая совмещает в себе иллюзорный облик персонажа и маркеры, выдающие его истинную природу, позволяет сконденсировать рассказ о превращении духа в один образ и, если нужно (к примеру, в серии миниатюр), оперировать им дальше как единой фигурой-«микрорассказом» в общем визуальном контексте. Сами маркеры, с одной стороны, могут показывать динамику превращения, с другой – играют роль авторского комментария, раскрывающего сюжет для зрителя²⁴. Однако это очень специфичный комментарий, который совершенно не похож, к примеру, на маркирующую подпись рядом с фигурой. Он является органичной частью геометрического синтаксиса иконы или миниатюры.

Все описанные приемы, которые применялись для изображения и «изобличения» иллюзорной маски духа, соответствуют общей установке иконописцев и иллюминаторов: выявлять внутреннюю, истинную, зачастую скрытую от внешнего наблюдателя природу важных для визуального рассказа фигур и объектов. Геометрия изображения в иконографии подчиняется принципу нарративизации: чтобы объективно отразить все, что он считает важным (независимо от компетенций будущего зрителя), создатель иконы или миниатюры легко комбинирует обратную, прямую перспективу (последняя используется, как правило, на периферии композиции, при изображении оконных и дверных проемов зданий и т. п.) и принцип аксонометрии – в зависимости от того, что требуется продемонстрировать. Суть этих приемов, описанных на иконографическом материале Б. Раушенбахом²⁵, – максимально полно рассказать о том, что происходит на самом деле, дать исчерпывающую картину изображаемого. Ключевую роль играет здесь принцип аспективы – важнейшие для визуального рассказа объекты демонстрируются с разных сторон, с наиболее выгодных и информативных аспектов, независимо от того, как показаны окружающие предметы. Принцип изображения с единой фиксированной позиции, утвердившийся в постренессансном европейском искусстве, совершенно



Рис. 1. Крещение, 2-я четверть XV в.
Сергиево-Посадский государственный
историко-художественный музей-заповедник

неудовлетворителен для языка иконографии: не раскрыть подлинного содержания сцены визуальными средствами – значит, по сути, создать ущербный, неполноценный образ.

В качестве примера можно рассмотреть русские иконы Крещения (рис. 1). Все персонажи – Христос, Иоанн Предтеча и ангелы – изображаются здесь фронтально и крупно, что соответствует общему принципу укрупнения семантически значимых субъектов и объектов композиции. В то же время река Иордан показана сверху, т. е. фактически она тоже становится фронтально перед зрителем, как значимый объект-персонаж визуального рассказа. Крутой срез берега виден не с одной позиции, но одновременно со всех сторон – как если бы внутренний зритель осматривался вокруг, войдя в реку. Таким образом, Иордан показан одновременно сверху и изнутри, глазами стоящего в воде Христа. Наконец, помимо комбинаторики



*Рис. 2. Андрей Рублев. Троица (фрагмент),
ок. 1411. ГТГ, инв. № 13012*

разных зрительских позиций, иконописцы помещали внизу фигуру-персонификацию реки в виде монохромной человеческой фигуры (иногда рядом возникала вторая фигура с царскими атрибутами – Море, персонификация водной стихии). В результате рассказ о крещении в Иордане оказывался максимально подробным благодаря подвижной зрительской позиции и экспликации разных элементов, которые оставались бы скрытыми при фиксированном ракурсе.

Аналогичным образом на иконах Троицы суммируются две точки зрения на изображенный в центре стол: фронтальная (видны ножки) и сверху (видна поверхность стола), так, что иконописцу удается рассказать одновременно о форме стола и о том, что происходит на нем (стоит чаша, руки ангелов сложены в благословляющих жестах). В свою очередь, стоящая на столе чаша показана одновременно фронтально (видна форма ее ножки, ее не спутать с блюдом, как произошло бы при ракурсе сверху), и сверху – благодаря этому видна голова тельца, символ жертвы Христовой. Наконец, ниша в столе и оконные проемы здания над головой одного из ангелов изображены в прямой перспективе либо аксонометрически, что демонстрирует объем, глубину объекта (рис. 2). Такое геометрическое разворачивание предметов путем суммирования нескольких ракурсов максимально выражено при изображении значимых для иконописца строений, чаще всего храмов, которые зачастую подобны развернутому во все стороны карточному домику: зрителю демонстрируется одновременно фасад, правая и левая стены, кры-



Рис. 3. Авраамий Ростовский с Житием, XVII в. (фрагмент). Гос. музей-заповедник «Ростовский Кремль», инв. № И-693. На этом клейме бес превращается в воина, чтобы оклеветать святого Авраамия Ростовского перед князем. Часть фигуры ложного воина, обращенная к князю и его слугам, написана желтым и красным цветами, как и люди, присутствующие на композиции (ракурс внутреннего зрителя). Задняя часть, скрытая от персонажей визуального рассказа, наделена тремя маркерами: хохлом, крыльями и сине-белым цветом, который в данном случае заменяет более традиционный серый

ша и важнейшие предметы интерьера (они могут быть вынесены на внешнюю стену, помещены в геометрически очерченную нишу, символизирующую внутреннее пространство и т. п.). Это позволяет выявить все смысловые нюансы композиции.

Очевидно, что синкретическая фигура тоже показывает преобразившегося духа в аспективе. Она строится на сочетании двух ключевых ракурсов: внешнего – иллюзорная маска, наблюдаемая героем визуального рассказа, – и внутреннего – истинный облик, скрытый для героя, но важный для иконописца или иллюминатора, что в полной мере раскрывает суть произошедшего (рис. 3). Изобразить персонажа исключительно в том ракурсе, который актуа-

лен для внутреннего зрителя, не меняя точку зрения и не раскрывая главный смысл сюжета, для иконографии оказывается алогичным, сцена теряет необходимую семантическую нагруженность. В этом плане фигуры, наделенные маркерами демонического, родственны геометрически трансформированным объектам, развернутым в нескольких планах.

«Фрагментарный рассказ» (изобразить только иллюзию) может быть оправдан лишь в том случае, если в основу визуального языка положен принцип единства точки зрения, фиксированного ракурса – принцип, который требуется при использовании линейной перспективы (хотя и там необходимы геометрические трансформации, в целом в композиции сохраняется иллюзия одного зрителя / одной зрительской позиции). Интересно в этом плане, что, когда в европейском искусстве утверждается прямая перспектива, демонические маркеры сохраняются, работая исключительно как авторский комментарий, ориентированный на зрителя. При этом художники Нового времени иногда стремятся изобразить их максимально мелкими, будто исчезающими, либо превратить в деталь одежды, заменяя четкий знак завуалированным намеком²⁶. По сути, в рамках постренессансной живописи этот прием оказывается реликтом, который нарушает принцип единства зрительской позиции и вносит в визуальное пространство элемент аспективы, в целом деактуализированной в «высокой» изобразительной традиции.

Примечания

¹ Дрвнлехранилище ИРЛИ. Перетца № 282.

² Там же. Оп. 23. № 205. Л. 31об.

³ ОР РНБ. Собр. Вяземского. Ф. 25. Л. 26.

⁴ Там же. Ф. I. 146. Л. 35.

⁵ ОР РГБ. Ф. 37. № 7. Л. 129.

⁶ Там же. Ф. 178. № 4301. Л. 18, 23.

⁷ ОР РНБ. Вяз. Q. 184. Л. 31, 31об., 34об.

⁸ ОР РГБ. Ф. 178. № 4113. Л. 91, 92.

⁹ Антонов Д.И., Майзульс М.Р. Демоны и грешники в древнерусской иконографии... С. 75–79; Они же. «Мечтания» и «illusions»: Дьявольские наваждения между книжностью и иконографией. Ч. 1, 2 // Россия XXI. № 4. М., 2012; № 5. М., 2012.

¹⁰ Антонов Д.И. Оборотничество в русской иконографии, книжности и фольклоре: стратегии репрезентации // Оборотни и оборотничество: стратегии описания

- и интерпретации: Материалы международной конференции / Отв. ред. и сост. Д.И. Антонов. М.: Изд. дом «Дело», 2015. С. 14–25.
- ¹¹ *Махов А.Е.* Сад демонов – Hortus Daemonum: Словарь inferнальной мифологии Средневековья и Возрождения. М., 2007. С. 196–198.
 - ¹² *Орлов М.А.* История сношений человека с дьяволом. СПб., 1904. С. 15.
 - ¹³ *Скрипиль М.О.* Повесть о Савве Грудцыне: тексты // ТОДРЛ. Т. 5. М.; Л., 1947. С. 243.
 - ¹⁴ Как мотив «Иуда на коленях дьявола» / «самоубийцы на коленях дьявола» / «грешники на коленях дьявола», генетически восходящие к визуальным моделям. См.: *Антонов Д.И., Майзульс М.Р.* Демоны и грешники в древнерусской иконографии... С. 163, 184–191.
 - ¹⁵ Долгое умалчивание этой информации создает интригу, которая нехарактерна для агиографии. В то же время в некоторых историях о чудесах, таких как, в частности, «примеры»-exempla, авторский комментарий может быть отнесен в середину /конец истории или вообще отсутствовать (в этом случае информация об истинной природе гостя будет дана с позиции не автора, а героя рассказа: «понял», «увидел», «догадался»). Иногда читатель, вместе с героями истории, до самой развязки не знает, что случайные проводники или советчики – на самом деле бесы, и т. п. Последний вариант – истинная сущность персонажа становится понятна герою (и слушателям) только благодаря последствиям такой встречи – распространен и в фольклоре.
 - ¹⁶ Древнерусские патерики: Киево-Печерский патерик. Волоколамский патерик / Подгот. к печати Л.А. Ольшевской, С.Н. Травникова. М., 1999. С. 61–62.
 - ¹⁷ Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири / Сост. В.П. Зиновьев. Новосибирск, 1987. С. 99–100.
 - ¹⁸ Примеры см.: *Антонов Д.И., Майзульс М.Р.* Анатомия ада: путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. М., 2014. С. 62–67.
 - ¹⁹ Редкий случай обнаруживается в Житии Сергия Радонежского: по словам автора, бесы пытаются обмануть святого, явившись ему в образе людей «в шапках литовских островерхих». В данном случае и текст, и миниатюра используют один и тот же знак – островерхие шапки как аллюзию на бесовской хохол (Миниатюра: Отдел рукописей библиотеки Российской академии наук. П. I. А. № 38, Житие Сергия Радонежского, XVII–XVIII вв. Л. 94 об.; опубли.: *Антонов Д.И., Майзульс М.Р.* Анатомия ада... С. 67). Однако текст не проясняет, какова была реакция святого на облик демонов – исходя из логики рассказа, эта особенность костюма не вызвала подозрений. Узнавание бесов происходит по другому принципу. Этот любопытный знак ориентирован автором скорее на внешнего адресата, читателя и, возможно, обыгрывает не только идею нечистоты иноземного костюма, но и визуальные образы «остроголовых» бесов, т.е. является вторичным по отношению к иконографии.
 - ²⁰ *Молдован А.М.* Житие Андрея Юродивого в славянской письменности. М., 2000. С. 268.

- ²¹ Там же. С. 217–218.
- ²² Народная демонология Полесья: Публикации текстов в записях 80–90-х гг. XX века. Т. 1: Люди со сверхъестественными свойствами / Сост. Л.Н. Виноградова, Е.Е. Левкиевская. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 208, 209.
- ²³ Оpubл.: Антонов Д.И., Майзульс М.Р. Анатомия ада... С. 62.
- ²⁴ О комментирующей роли маркеров см.: Махов А.Е. Средневековый образ между теологией и риторикой: Опыт толкования визуальной демонологии. М., 2011. С. 45–48.
- ²⁵ Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. М.: Наука, 1980.
- ²⁶ См.: Майзульс М.Р. Саморазоблачающаяся иллюзия: внешняя и внутренняя перспектива в иконографии дьявольских наваждений // Оборотни и оборотничество: стратегии описания и интерпретации... С. 65–74.