

«Адская троица»
как гипермотив русской иконографии

Дмитрий И. Антонов

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия; Российская академия народного хозяйства
и государственной службы, Москва, Россия,
antonov-dmitriy@list.ru*

Аннотация. Статья посвящена популярному мотиву христианской иконографии, который автор предлагает назвать «адской троицей». Мотив изначально возникает в иконографии Страшного суда и представляет трех персонажей, изображаемых в центре преисподней: дьявол восседает на звере-Аде и держит на коленях Иуду. В работе рассматриваются вариации этой визуальной модели, исследовательские интерпретации одной из составляющих ее фигур (Иуда или Антихрист), а также ее превращение в гипермотив – гибкую иконографическую схему, которая начинает кочевать в разных визуальных контекстах и включать новых персонажей, так что каждая «дочерняя» композиция сохраняет смысловую связь с оригинальным, «родительским» мотивом.

Ключевые слова: иконография, Страшный суд, Сошествие во ад, Плоды страданий Христовых, демонология, Иуда

Для цитирования: Антонов Д.И. «Адская троица» как гипермотив русской иконографии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 3. С. 62–78.

“The Damned Trinity”
as the hypermotif of Russian Iconography

Dmitriy I. Antonov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
The Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration, Moscow, Russia, antonov-dmitriy@list.ru*

Abstract. The article is focused on the popular motif of Christian iconography; the author offers to call it “the damned trinity”. The motif appears in the iconography of the Last Judgment and represents three characters depicted in the center of the underworld: the Devil is seated on the Hell-beast and holds

Judas on his knees. This paper discusses the variations of that visual model, the interpretations of one of its figures (Judas or the Antichrist), and its transformation into a hypermotive – a flexible iconographic scheme which begins to wander in different visual contexts including new characters so that each new composition retains a semantic connection with the original, “parental” motif.

Keywords: Iconography, Last Judgment, Descent into Hell, Fruits of Christ’s Passions, demonology, Judas

For citation: Antonov DI. “The Damned Trinity” as the hypermotif of Russian Iconography. *RSUH / RGGU. Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, 2019;3: 62-78.

На коленях дьявола: Иуда или Антихрист

В композициях Страшного суда, которые распространились на Руси уже в XI в., функционировал очень интересный мотив, который спустя века начал играть новые роли в иконографии Московской Руси, а затем перешел в письменные и в устные фольклорные тексты.

Иконография Суда сформировалась в Византии VIII–IX вв. и начала распространяться в сложившемся виде с XI в. Уже в ранних изображениях в нижнем адском сегменте композиции возникли три персонажа, которые будут устойчиво воспроизводиться в византийской, русской и европейской иконографии Страшного суда. Сформированный ими мотив можно назвать «адской троицей». На двуглавом звере – персонификации Ада (часто он заглатывает грешников) сидит дьявол (его ноги, как правило, скованы, что, вместе с царственной позой, указывает на его двойственный статус властителя и узника преисподней), а на коленях дьявола, в свою очередь, сидит небольшая человеческая фигура. Эта иерархическая композиция демонстрирует трех ключевых персонажей inferнального мира, вокруг которых размещаются отсеки ада, фигуры грешников и демонов.

В средневековой иконографии адская троица вписана в широкий ряд мотивов, аналогичных по построению, но с другими персонажами. Всё это вариации одной гипертемы «родительства».

Жером Баше, предложив термин «гипертема» для анализа визуального материала, очертил два варианта его понимания и применения [1 с. 174–180]. Прежде всего, термин обозначает некую идею, которая находит совершенно разные визуальные воплощения. Пример – «Божественное родство»: эта гипертема будет включать любые композиции и модели, в которых Бог Отец,

Сын, Святой Дух и/или Мария изображены в каких-либо визуальных позициях, которые можно интерпретировать как идею родственной связи. Другой пример – Христос за едой, которая предполагает сопоставление очень разных иконографических схем и мотивов. При более узком понимании гипертема оказывается устойчивой визуальной моделью, которая использовалась для обозначения некоей общей идеи. Пример – «родительство» (отцовство или материнство), которое в средневековом искусстве воплощалось в иконографической схеме «ребенок сидит на коленях (*in sinu*, в лоне) родителя». Конкретные персонажи менялись в зависимости от композиции, но модель не теряла своего базового значения. Более того, как отмечает Баше, она часто приобретала расширительные коннотации – к примеру, патронажа, когда тот или иной персонаж держит на своих коленях не кровных, а духовных «детей», оберегая их/покровительствуя им (модель «души праведных в лоне Авраама»). Ребенок, изображенный на коленях матери, мог указывать помимо этого на недавнее пребывание в ее чреве (как в некоторых Богородичных иконографических моделях, к примеру Знамение).

По этой визуальной схеме выстраивались иконы Богородицы с Христом на коленях/в лоне (сюда можно отнести основные иконографические типы византийско-русской иконографии – Одигитрия, Елеуса, Знамение, Великая Панагия); изображения Троицы Новозаветной в разных вариациях (Отечество или Распятие в лоне Отчем); образы *Anna Selbdritt* (*Metterza*) – Мария на коленях Анны, Христос на коленях Марии; «Лонно Авраамово» (Авраам, часто с Исааком и Иаковом, держат на коленях души праведных) и др. Однако это гипертема работала не только применительно к персонажам, связанным Божественным родством или патронажем. Мотив «адской троицы», который Баше не упоминает и не рассматривает в своей статье, – один из самых ранних примеров использования этой модели в христианском искусстве. В византийско-русской иконографии этот мотив распространился шире, чем в Европе, и стал одним из важнейших структурных элементов темы Страшного суда, а затем вышел за ее рамки и начал кочевать по разным композициям.

Фигура *in sinu diaboli*, в «лоне» сатаны, на ранних изображениях не подписана и не обозначена при помощи каких-то особых маркеров. Искусствоведы предлагали две интерпретации – это либо Иуда, либо Антихрист. Оба персонажа в Новом Завете получают одинаковый эпитет – «сын погибели», который связывает их с дьяволом (применительно к Антихристу: 2 Фес. 2:3; к Иуде: Ин. 17:12). В пользу первого предположения (Иуда) говорит богатая средне-

вековая традиция, множество соответствующих подписей и атрибутов, прямо указывающих на Искарюта. В пользу второго – поза персонажа. На византийской резной пластине X–XI вв. из музея Виктории и Алберта он тянет руки к грешникам, которые склонили колени то ли перед одной из четырех пастей зверя-Ада, то ли перед сатаной и человеком, которого он держит в своем лоне. Это отдаленно напоминает апокалиптический мотив поклонения Зверю. На греческой мозаике XII в. в базилике Санта Мария Ассунта на острове Торчелло фигура на коленях дьявола одета в белые одежды; персонаж протягивает руку в направлении грешников, копируя позу сатаны. Описывая мозаику, некоторые исследователи полагают, что здесь изображен Антихрист, другие называют его Иудой [2 с. 19; 3 р. 133; 4 р. 10; 5 р. 114].

Единственный пример, на который указывают сторонники версии, что в ранней иконографии изображали Антихриста, – миниатюра энциклопедии «Сад утех» аббатисы Геррады Ландсбергской (XII в.) (опубл. [6 ил. 64; 7 с. 171]). На коленях дьявола изображен здесь обнаженный человек: он прижимает руки к груди и ничем не обнаруживает свою демоническую природу, но рядом с ним размещена подпись «Антихрист» (оригинальная рукопись «Сада утех», как известно, погибла в Страсбургской библиотеке в пожаре 1870 г., копии миниатюр, с которыми мы имеем дело, были созданы в 1818 г. Кристианом Морицем Энгельгардтом). Однако на миниатюре изображено не Второе пришествие, а видение преисподней, и переносить эту визуальную схему на сложившуюся раньше иконографию можно с большой долей риска. В то же время на самих изображениях Страшного суда подпись «Иуда» возникает очень рано: уже на фреске итальянской церкви Сант-Анжело-ин-Формис конца XI в. персонаж *in sinu diaboli* подписан именно так. В «Божественной комедии» Данте Алигьери и во множестве иллюстрирующих текст изображений Иуда (вместе с Брутом и Кассием) мучается в центре преисподней, хотя уже не на коленях, а в зубах сатаны.

Если в европейской традиции есть спорные случаи и есть – как минимум в виде одной подписанной миниатюры XII в. – основа для конкурирования двух версий, то в русской иконографии человек «в лоне» дьявола всегда отождествлялся с Иудой. В этом трудно усомниться, учитывая и визуальный контекст, и письменные свидетельства, поэтому солидарность искусствоведов вполне предсказуема¹. Маргинальную точку зрения высказала Е.Я. Осташенко, комментируя икону Страшного суда из Успенского собора Московского

¹ Это можно увидеть и в отдельных работах, посвященных иконографии Страшного суда, и в многочисленных иконографических комментариях.

Кремля (конец XV – начало XVI в.; опубл. [8 с. 166–175, № 17]). Хотя у едва различимой красной фигурки, сидящий на дьяволе, нет отличительных признаков или подписи, автор утверждает, что это Антихрист. Однако доказательств у такой интерпретации нет. Осташенко ссылается на ту же миниатюру из рукописи Геррады Ландсбергской (приписав ее Гонорию Августодунскому), что, естественно, не релевантно для древнерусской традиции, а кроме того, на произвольно взятую миниатюру лицевого Апокалипсиса, где Антихрист восседает на троне [9 с. 270, примеч.], что не имеет никакого отношения к анализируемому мотиву.

Знак, который помогает отличить апостола-предателя на множестве икон, фресок и миниатюр, предсказуем – это белый мешочек в его руках (иногда он бывает длинным, вытягиваясь вниз и напоминая завязанный узлом платок)². Тридцать сребреников – традиционный для средневекового искусства маркер Иуды (о вариации мотивов и образов, связанных с деньгами Иуды Искариота, см. [11]). Помимо этого атрибута, фигура часто бывает подписана «Июда»³. В миниатюре подписи могут быть более развернутыми: «сатана съ Иудюю предателемъ мучатся во веки» [2 с. 91]. Русские толковские Подлинники включали пояснение-инструкцию, касающуюся адского сегмента на иконах Страшного суда: у дьявола «Иуда на коленяхъ, огненный» [14 с. 136] (по двум спискам XVIII в.). Фигурка в «лоне» сатаны действительно часто изображалась красной⁴.

Не только в иконографии, но и в текстах встречаются интересные указания на то, кто именно сидит в «лоне» дьявола. В видении Григория из Жития Василия Нового, в конце рассказа об осуждении ариан на Страшном суде говорится, что еретики вслед за Арием будут ввергнуты «в лютыя муки, идеже бе дияволъ съ бесы его, и предатель Июда»⁵. Но самый интересный пассаж встречается в «Повести, како

² Как на северной иконе XVI в. из собрания Эрмитажа, Инв. № ЭРИ-230; Опубл. [10 ил. R-32].

³ Как на вологодской иконе «Воскресение Христово, с клеймами земной жизни Христа» конца XVI в. [12 ил. 68] или в лицевой рукописи XVIII в.: БАН. Плоск. № 112. Л. 448 об.; описание рукописи [13 № 74].

⁴ Как на иконе «Страшный суд» конца XIV – начала XV в. из Успенского собора Московского Кремля [8 № 17] или на новгородской иконе третьей четверти XV в. из Государственной Третьяковской галереи [15 № 64].

⁵ РГБ. Ф. 98. № 375. Л. 194 об. На Л. 193 об. – миниатюра, отразившая этот сюжет: ариане со звериными головами летят в огненное море, где расположены пять голов с оскаленными зубами и вздыбленными волосами; у левой видно крыло, подобное ангельскому. Это сатана и бесы, упомянутые в тексте. Иуда в данном случае не изображен.

отмсти всевидящее око Христос Борису Годунову пролитие неповинные крови новаго страстотерпца благовернаго царевича Дмитрия Угличьскаго» и ее дальнейших редакций – «Повести, како восхити неправдою на Москве царский престол Борис Годунов» и «Повесть 1606 года», созданных вскоре после воцарения Василия Шуйского [16 с. 52–55, 247–249]. Описание связано с демонизированной фигурой Лжедмитрия. Обвиняя его во множестве грехов и в гордыне, автор утверждает, что самозванец «подщався быти еще и самого сотоны в пропастях адовых превысочайши» и захотел пребывать «в недрах» дьявола «вместо Иуды»⁶ [17 с. 166]. Ориентируясь на широкие круги читателей, книжник явно апеллировал не к отдельному фрагменту какого-то сочинения, а к общедоступным визуальным образам. В конце века русский визионер-старообрядец, автор «Слова о некоем муже именем Тимофей» (1680-е), напишет, что своими глазами видел огненную реку в преисподней «и узрехъ в реце оной диявола, мучима со Иудею» [19 с. 252; о «Слове» см.: 208–217]. Одна из визионерских историй, которая вошла в латинское «Великое зеркало», пришедшее на Русь через польский перевод в конце XVII в., говорит о том, как визионер увидел в центре геенны сатану и Иуду вместе с Каиафой и другими предателями Христа⁷ [20 с. 391].

На определенном этапе визуальный мотив перешел в восточнославянский фольклор, пополнив корпус легенд о посмертной участи грешников. Здесь широко распространен мотив «Иуда сидит на коленях у сатаны» [21 с. 346, 308, 402]. Некоторые информанты сообщают, что дьявол уже в детстве качал его на своих коленях⁸. Другие утверждают, что все грешники, не прощенные Богом, после смерти оказываются, вместе с Иудой, на коленях дьявола [21 с. 402]. Иногда подчеркивают, что это место отведено для самоубийц⁹

⁶ Ср. с аналогичным фрагментом в «Сказании о Гришке Отрепьеве» [17 с. 741] и Хронографе 3-й редакции [18 с. 238, 274, 417].

⁷ В «Божественной комедии» Данте Иуда, как известно, оказывается вместе с Брутом и Кассием в зубах трехглавого монстра-дьявола (Ад, XXXIV, 37–45, 55–57). См. итальянские миниатюры второй – третьей четверти XIV в. с этой сценой: London. BL. Ms. Egerton 943. Fol. 61; Oxford. Bodl. Lib. Ms. Holkham misc. 48. Fol. 53.

⁸ Такое представление встречается у лемков – в Западной Украине, Польше и Словакии [21 с. 337].

⁹ Тот же сюжет зафиксирован в материалах фольклорных экспедиций лаборатории фольклора РГГУ (Кречетово. 1996. Информант: Будилова Валентина Александровна, 1926 г. р.; Лекшма-Барановская. 1998. Информант: Попова Вера Алексеевна, 1923 г. р. (Лекшма); Кречетово-Шильда-Кропачево. 1996. Информант: Герасимова Мария Федоровна, 1925 г. р.); и др.

[21 с. 402]. Наконец, существует легенда, которая объясняет, почему место пребывания Иуды не изменилась после сошествия в ад Христа. Когда Иисус выводил людей из преисподней, он спросил Иуду, хорошо ли ему; дьявол начал толкать грешника под бока, веля говорить «хорошо», – так повторялось трижды, и в результате Иуда остался сидеть «в лоне» сатаны [21 с. 308; Славянские древности 2: 430]. Вероятнее всего, эти нарративы возникли в результате рецепции иконографической модели. Гораздо вероятнее предположить влияние на фольклор визуального мотива «адской троицы», широко распространенного в русском храмовом пространстве уже с первых веков принятия христианства (с XVI в. во множестве создавались не только фрески, но крупные иконы Страшного суда), чем влияние отдельных текстовых упоминаний об Иуде и дьяволе в аду, гораздо более редких, не столь однозначных и доступных неизмеримо меньшему кругу людей. Когда в начале XVII в. авторы «Повести како отмсти...» и ее будущих редакций утверждали, что Лжедмитрий захотел быть «у возгордевагося сотоны в недрах вяще же предисушаго Июды» [17 с. 166], они явно апеллировали к легко представимому читателям иконографическому образу, который в начале XVII в. распространился уже в самых разных вариациях.

Можно ли обнаружить какие-то случаи, когда персонаж в «лоне» дьявола соотносился на русских изображениях не с Иудой, а с Антихристом? На некоторых композициях Страшного суда у фигурки, восседающей в самом центре ада, нет мешочка или подписи, но появляются демонические черты: хохол, шерсть¹⁰. К примеру, в Толковом Апокалипсисе последней четверти XVII в. из собрания РГБ сатана держит на руках маленького человека со вздыбленными волосами (РГБ. Ф. 299. № 460. Л. 14). На северной иконе начала XVIII в. во рту красного монстра-дьявола изображена такая же красная фигурка с высоким хохлом [23 с. 60–63, № 9]. Однако, несмотря на экспрессию, такие вариации не разрушают общую модель: хохол традиционно маркировал и демонов, и грешников, а в поздней иконографии узников ада нередко наделяли звериными чертами [24 с. 260–268]. Красный цвет соответствует указанию толкового Подлинника об «огненном» Иуде, но не соотносится ни с одним изображением Антихриста в лицевых Апокалипсисах.

Наконец, иногда фигурку на коленях у сатаны поражает копьем ангел – так же, как другие ангелы на композиции поражают бесов. Такой сюжет представлен на иконе «Воскресение – Сошествие во ад,

¹⁰ См. на иконе Страшного суда конца XVII в. из Александровской слободы. Описание иконы [22 с. 17].

с праздниками и избранными святыми» (первая половина XVI в.) из собрания Архангельского музея [25 с. № 45] или на иконе «Страшный суд» (начало XVII в.) из собрания Пермской художественной галереи¹¹. Однако фигуры не подписаны, и следовательно, доказать, что они означают не Иуду, а другого «сына погибели», невозможно. Если и удастся обнаружить редкое изображение (скорее всего, XVII в. и позднее, когда мотив начал активно варьировать и развиваться), на котором персонаж в лоне дьявола подписан «Антихрист», изображен с его атрибутами (царские одежды и регалии) или в облике Зверя Апокалипсиса не в какой-либо самостоятельной композиции, а в визуальной теме Страшного суда, это будет свидетельствовать об утрате семантики и о возникновении новых трактовок в среде иконописцев, что не раз происходило в случае с отдельными иконографическими фигурами и мотивами (см., к примеру, 26 с. 249–251). В этом плане это стало бы ценной находкой. Что касается русской средневековой традиции, в ней, насколько показывает весь известный нам материал, человек на руках сатаны обозначал именно Иуду¹².

«Адская троица»: от гипертемы к гипермотиву

Не позднее XVI в. на Руси мотив адской троицы «Ад – дьявол – Иуда» вышел за рамки иконографии Страшного суда. Он превратился в сквозной мотив, который включался в разные композиции, а в рукописях часто играл самостоятельную роль, репрезентируя адские муки.

Вариации мотива очень интересны. Иуда всегда восседает на коленях сатаны, и оба они по-разному связаны с фигурой Ада – иконописцы и иллюминаторы подчеркивали идею о том, что повелитель демонов и главный грешник вместе заключены в центре преисподней. При этом, в отличие от относительно единообразных фигур падшего ангела и падшего апостола, фигура Ада варьирует от композиции к композиции, привнося динамику в многократно повторяющийся мотив.

В иконографии Страшного суда дьявол сидит на адском звере: вытянутое тело Ада служит ему тронem. Иуда располагается в центре этой микро-композиции – предатель изображен мелко, с мешочком в руках. У него, как правило, нет бороды (образ души

¹¹ Пермская государственная художественная галерея. Инв. № И-117.

¹² К такому же выводу пришел Дж.-П. Химка, исследовавший русинские (карпатские) иконы Страшного суда. Впрочем, здесь этот вывод не был обоснован [27 с. 34, 104, 152].

как ребенка), но начиная с XVII в., когда фигура Искарриота увеличивалась, он зачастую оказывался бородатым [28 с. 216–219].

Другой вариант расположения фигур появился в иконографии «Сошествие во ад» уже в XVI в. На иконе второй половины столетия из собрания владими́ро-суздальского музея сатанинские персонажи выстроены по модели, напоминающей иконографию новозаветной Троицы. Ад из трона дьявола превращается в его «отца»: это красный великан, причем его голова одновременно смотрит на зрителя анфас (бородатое человеческое лицо), а сверху раскрывается пастью зверя, выпуская из себя узников преисподней, которых выводит Христос – это производит впечатление разошедшегося надвое черепа нижней головы. Великан-Гадес держит на коленях крылатого дьявола, а на его коленях, завершая «пирамиду», расположился Иуда с мешочком; фигура подписана «Июда»¹³. Такая вариация адской троицы повторялась на некоторых иконах и миниатюрах Сошествия во ад¹⁴ (помимо этого, в XVI–XVII вв. Ад изображался в виде близких фигур – красного великана, подпирающего ворота, и огромной красной головы)¹⁵. Несколько таких икон XVII в. находятся в музее русской иконы в Клинтоне (Массачусетс) – они были описаны Хенри Хундтом и Раулем Смитом, которые предположили, что фигура двуликого гиганта могла сформироваться под влиянием кочевавшего в средневековых текстах и изображениях образа блемма (акефала) с лицом на груди [30]. В этом варианте модель отечества удвоена и действует не только применительно к паре сатана – Иуда, но и к паре Ад – дьявол. Визуальная иерархия персонажей, от огромного монстра-великана к маленькому обнаженному грешнику, превращает Иуду в последнее звено адской «лестницы»¹⁶.

¹³ ВСМЗ. Инв. № В-6300/2755; опубл.: [29 с. 282, № 48]. Ср., напр., в лицевой Библии начала XVII в. (ГИМ. Вахр. № 1: 914 об.).

¹⁴ Ср. на ярославской иконе конца XVI в. (ЯГИАХМЗ. Инв. № I-1754, КП-21119) или на миниатюре из лицевой Библии начала XVII в. из ГИМ: ОР ГИМ. Вахр. № 1. Л. 914.

¹⁵ См. Ад-голову на ярославской иконе третьей четверти XVII в. (ЯГИАХМЗ. Инв. № ЯМЗ 40949, ИК 145) и Ад, подпирающий ворота на иконе середины XVII в. (Музей русской иконы, Клинтон, Массачусетс. Инв. № 2011.90). Опубл. [28 с. 161–164].

¹⁶ См. также поздний, но очень красочный пример из старообрядческой рукописи 1820-х гг. На одном из больших разворачивающихся листов, входящих в книгу, представлена огромная миниатюра с изображением преисподней. Дьявол в окружении бесов сидит над огромной «розой» из пламени, в котором проглядывают головы грешников. На коленях сатаны – Иуда с мешочком сребреников (Древлехранилище ИРЛИ РАН. Северодв. № 152. Л. 82).

Третье решение встречается в иконографии «Плоды страданий Христовых», которая сформировалась на Руси в конце XVII в. по модели европейской гравюры и быстро распространилась на иконах и миниатюрах, завоевав популярность у старообрядцев. Дьявол сидит здесь в пасти ада. В его руках – фигурка Иуды (с традиционным мешочком или без него) [23 № 1–38]. В отличие от композиций Страшного суда на первый план выступает теперь идея наказания: Ад оказался не престолом и не «отцом» дьявола, а зубастой темницей, куда тот заключен вместе с Иудой.

В XVII в. похожее решение начинает повторяться и на других композициях. Так, на одной из миниатюр в рукописи со Страстями Христовыми развернута широкая пасть ада – она напоминает огромную чашу. В ней сидит дьявол со вздыбленными волосами. Он скован тремя цепями: две из них привязывают его к адским челюстям, а третью держит ангел, замахивающийся на него мечом. Фигурка на коленях сатаны изображена без мешочка, а надпись поясняет: «сатана со Иудою» (ГИМ. Муз. № 1315. Л. 147 об.). Тут идея наказания выражена предельно ярко. Интересно, что эту миниатюру сопровождает текст из апокрифического «Евангелия Никодима». В пространной редакции апокрифа Ад прогоняет сатану, говоря ему: «вон иди от моих седал» [31 с. 1897; 32 с. 800] – описание, которое напоминает иконографическую модель «дьявол на коленях Ада-великана».

Начиная с XVII в. в русской иконографии, прежде всего в книжной миниатюре, мотив адской троицы или более лаконичный образ Иуды на коленях сатаны (без Ада) начали воспроизводить в самых разных контекстах: оппозиция рая и ада; мир земной и преисподняя; осуждение грешников; пасть ада и проч. (см. некоторые примеры в [28 с. 103, 155, 174, 218–219, 236]). Мотив постоянно возникал на изображениях преисподней или в изобразительных циклах, посвященных загробной участи грешников – а в иллюминированных рукописях XVII в. и в позднейшей старообрядческой миниатюре образы Ада стали занимать большую, а иногда и большую часть всех изображений, выстраиваясь в длинные серии. Популярность мотива в таком контексте вполне ясна, учитывая, что он объединил главного монстра (Ад/Гадес), главного демона (сатана) и главного грешника (Иуда) – это позволило ему, наравне с мотивом пасти ада, лаконично обозначать на любом изображении преисподнюю как пространство мучения грешников.

Композиция с сатаной и Иудой широко распространилась в старообрядческих рукописях, прежде всего северодвинской традиции. Во многих сборниках XVIII – начала XX в. помещен цикл изображений адских мук, который заканчивается миниатюрой на

раскладывающемся листе. Здесь расположена огромная фигура сатаны на двуглавом адском звере, с Иудой на коленях. За его плечами выстроилось множество демонов с высокими хохлами. Внизу широкой «розой» раскрывается адское пламя, иногда оно занимает большую часть всей композиции. В изгибах огня проглядывают головы грешников¹⁷. Иногда горизонтально развернутый цикл адских мук предваряет эту вертикальную композицию на одном многосоставном листе-«гармошке». Яркий пример – сборник XIX в. К листу 218 присоединена многоразворотная вклейка, раскладывающаяся сперва вправо, а затем вниз и вверх. На широком пространстве, которое образуется, когда разворачивается первая «гармошка», в адском пламени крупно изображена адская троица. По бокам демоны заталкивают грешников в пасть зверя, служащего дьяволу треном. Внизу пылают языки пламени, напоминающие своим очертанием змей. Далее вклейка разворачивается вверх от фигуры сатаны. На шести получившихся «этажах» мы видим закрытые «врата адовы», охраняемые двумя бесами. Выше идут темные отсеки, с закрытыми вратами по бокам, где-то пылает огонь. В самом верху разворотки к ней справа приклеен еще один лист, на котором изображены два ангела и душа, которой они демонстрируют адские муки. Это и есть отправной пункт путешествия. Отсюда ангелы поведут душу вниз, к закрытым вратам, за которыми сидит дьявол. Путь, который проходит зритель, разворачивая вклейку, противоположен направлению их путешествия в пространстве изображения [ИРЛИ. ОП. Оп. 24. № 13. Л. 218].

Все больше варьируя со временем, мотив «адской троицы» стал в результате гибкой моделью, узнаваемой и стабильной в своем базовом содержании. Это позволило художникам XVIII и XIX вв. заменять Иуду другими персонажами, которых они хотели демонизировать/представить «детьми дьявола». Так, в старообрядческих рукописях появляются изображения «отца грехов»: крупный демон сидит на престоле, развернутый анфас к зрителям и окруженный фигурами мелких бесов, которые подписаны именами грехов: «миролюбие», «многословие», «дерзновение», «смех» и т. д. На коленях демона расположена фигура с большой гривой – главный грех, иногда подписанный «блуд» [28 с. 227, 229]. Казалось бы, это уже не вариация мотива «адской троицы», а новый образ в рамках

¹⁷ Опубликованная миниатюра [33 с. 50, илл. XIV.37]. См., например, [БАН. Чапыг. 3. Л. 29 (опис.: [13 с. 503–512, № 81]; БАН. Чуван. 244. Л. 38 (опис.: [13 с. 494–503, № 80]; БАН. 1.1.38. Л. 40 (опис.: [13 с. 486–494, № 79]; БАН. 1.1.40. Л. 50 (опис.: [13 с. 512–516, № 82]; БАН. 21.11.9: 40 (опис.: [13 с. 157–165, № 33]; ИРЛИ. Колл. Богословского № 56. Л. 65].

общей гипертемы родительства. Однако переключка с популярным образом-оригиналом наверняка считывалась как иллюминаторами, так и зрителями – популярный демонологический мотив служил ориентиром и для создания, и для восприятия новой модели. В этом плане «адская троица» стала *гипермотивом* – устойчивой визуальной моделью с четкой семантикой, с возможностью варьирования и замены персонажей, но с памятью контекста. Это отличает гипермотив от предельно широкой гипертемы, которая может распасться на разные модели, но выражает лишь одну базовую идею (родительство), а не совокупность идей, слитых в исходном мотиве (Иуда в аду; адская иерархия; «сын дьявола», наказание грешников). Иными словами, конкретный мотив со всеми его смысловыми нюансами становится материнским для множества «дочерних».

Как работала эта система, можно проследить еще на ряде примеров. В старообрядческой миниатюре XIX в. встречается образ, который объединил два мотива: «отца грехов» и «древа греха» (сюжет из «Великого Зерцала»: из лежащего в аду лихоимца вырастает дерево, образуемое фигурами его друзей и родственников; в русской миниатюре мотив переключался с «Древом Иессеевым»). Дьявол/демон сидит на престоле в окружении двух демонических фигур, а из его голы и рук вырастают ветви дерева, на котором расположено множество бесов [28 с. 230]. Отличие в том, что на коленях у дьявола уже не сидит «любимый» грех – вместо этого на его животе расположено огромное лицо с бородой. С одной стороны, это увеличенный вариант популярнейшего в христианском искусстве мотива второй морды на животе/в паху демона. С другой стороны, крупно изображенное лицо, окаймленное бородой, фактически заменяет маленького демона со львиной гривой, сидящего на своем «отце» на изображениях «отца грехов», и, точно также как там, сразу относит мысль зрителя к широко распространенным образам Иуды на коленях дьявола. Такие миниатюры обыгрывают сразу нескольких визуальных мотивов, но базируются – и генетически, и на уровне зрительских ассоциаций – на материнской для них модели «адской троицы».

Вероятно, самый яркий пример использования гипермотива – фрагмент стеной росписи Страшного суда из церкви села Тазова Курской губернии, созданной в 1883 г. Здесь в адском огне, на коленях сатаны, сжимая в руке мешочек, сидит не кто иной, как Лев Толстой, еще не отлученный от церкви, но уже осуждаемый многими клириками за критику христианства¹⁸. Визуальный нар-

¹⁸ В собрании Государственного музея истории религии в Санкт-Петербурге (бывшего Музея истории религии и атеизма). См. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Знаменская_церковь_\(Тазово\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Знаменская_церковь_(Тазово)) (дата посещения 19.01.2019).

ратив на храмовой стене становится эффективной проповедью, обличающей нового «лжеучителя» как любимого грешника дьявола, сопоставимого с Иудой, отрекшимся от Христа.

Сохраняя свои семантические рамки, мотив «адской троицы» стал гибкой визуальной моделью, которая позволяла заменять персонажей и работать с актуальным контекстом, обращая инвективу на нужных оппонентов. И хотя в XX в. популярность гипермотива сошла на нет – после массового закрытия церквей визуальный ряд был утерян, – фигура Иуды с мешочком сребреников осталась актуальна и обыгрывалась множество раз на всем протяжении столетия. Этот более простой мотив обозначал грешную алчность (и в этом значении широко использовался в средневековом искусстве). Для его понимания изначальный контекст был не так важен. В результате в карикатуре, политическом плакате и комиксе образ «предателя с мешочком» обыгрывался многократно и применялся к самым разным персонажам, от Льва Троцкого до Михаила Горбачева.

Литература

1. Баше Ж. Средневековые изображения и социальная история: новые возможности иконографии // Одиссей: Человек в истории. Время и пространство праздника. М.: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2005. С. 152–190.
2. Покровский Н.В. Об иконе Св. Троицы с тремя лицами и четырьмя глазами (по документам Синодального архива) // Записки императорского русского археологического общества. Т. 3. Вып. 1. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1887. 280 с.
3. Russel J.B. Lucifer. The Devil in the Middle Ages. Ithaca: Cornell University Press, 1984. 356 p.
4. McGinn B. Vision of the End: Apocalyptic Traditions in the Middle Ages // The Use and Abuse of Eschatology in the Middle Ages / ed. by W. Verbeke, D. Verhelst, A. Wekenhysen. Louvain: Louvain University Press, 1988. 390 p.
5. Link L. The Devil: A Mask without a Face. London: Reaktion books, 1995. 208 p.
6. Гуревич А.Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников (Ехетпла XIII века). М.: Искусство, 1989. 368 с.
7. Махов А.Е. Сад демонов – Hortus Daemonum: Словарь inferнальной мифологии Средневековья и Возрождения. М.: Интрада, 2007. 319 с.
8. Иконы Успенского собора Московского Кремля. XI – начало XV века: Каталог. М.: Северный паломник, 2007. 256 с.
9. Остащенко Е.Я. Икона «Страшный суд» из Успенского собора Московского Кремля и проблема стиля последних десятилетий XIV в. // Древнерусское

- искусство: Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 246–270.
10. Синай. Византия. Русь: Православное искусство с 6 по начало 20 века: Каталог выставки / Под ред. М.Б. Пиотровского [и др.]; пер. с англ. А. Конивец и А. Микляевой. СПб.: Государственный Эрмитаж, Фонд Св. Екатерины, 2000. 488 с.
 11. Антонов Д.И., Майзульс М.Р. Цена крови, или Проклятые деньги Иуды Искарриота // Антропологический форум online. 2013. № 18. С. 191–213. URL: http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/018online/antonov_maizuls.pdf (дата обращения 10 мая 2019).
 12. Рыбаков А.А. Вологодская икона: Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков: Альбом. М.: Галарт, 1995. 484 с.
 13. Бубнов Н.Ю., Братчикова Е.К., Подковырова В.Г. Описание рукописного отдела Библиотеки Российской Академии наук. Т. 10. Вып. 1: Лицевые старообрядческие рукописи XVIII – первой половины XX в. СПб.: БАН, 2010. 672 с.
 14. Буслаев Ф.И. Изображение Страшного суда по русским подлинникам // Сочинения Ф.И. Буслаева: Сочинения по археологии и истории искусства. СПб.: изд. Отделения рус. яз. и словесности Императорской Акад. наук, 1910. Т. 2. С. 133–154.
 15. Антонова В.И., Миева Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII в. [в Государственной Третьяковской галерее]: Опыт историко-художественной классификации: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1963. 394 с.: 116 л. ил.
 16. Словарь книжников и книжности древней Руси / Под ред. Д.М. Буланина. Вып. 3, ч. 3. СПб.: Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушк. дом), 1998. 518 с.
 17. Памятники древней русской письменности, относящиеся к Смутному времени. СПб.: Тип. М.А. Александрова, 1909. 522 с.
 18. Попов А.Н. Изборник славянских и русских сочинений и статей, внесенных в хронографы русской редакции (Приложение к Обзору хронографов русской редакции). М.: Тип. А.И. Мамонтова и К°, 1869. 541 с.
 19. Пигин А.В. Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. 430 с.
 20. Державина О.А. «Великое Зерцало» и его судьба на русской почве. М.: Наука, 1965. 439 с.
 21. «Народная Библия»: Восточнославянские этиологические легенды / Сост. и коммент. О.В. Беловой. М.: Индрик, 2004. 576 с., 32 с.; ил.
 22. Бочаров Г.Н., Выголов В.П. Александрова Слобода. М.: Искусство, 1970. 128 с.
 23. Кузнецова О.Б. Процветший крест: Иконография «Плоды страданий Христовых» из церквей, музейных и частных собраний России, Германии, Италии, Финляндии, Швейцарии. М.: Индрик, 2008. 160 с.; ил.
 24. Антонов Д.И., Майзульс М.Р. Демоны и грешники в древнерусской иконографии: Семiotика образа. М.: Индрик, 2011. 376 с.; ил.
 25. Иконы Русского Севера: Шедевры древнерусской живописи Архангельского музея изобразительных искусств. В 2 т. Т. 1. М.: Северный паломник, 2007. 504 с.

26. Антонов Д.И. Иконописец и зритель: храмовая икона как текст и образ-объект // Казус: Индивидуальное и уникальное в истории – 2017. Вып. 12 / Отв. ред. О.И. Тогоева, И.Н. Данилевский. М.: Индрик, 2017. С. 242–256.
27. Himka J.-P. Last Judgment Iconography in the Carpathians. Toronto: University of Toronto Press, 2009. 301 p.
28. Антонов Д.И., Майзульс М.Р. Анатомия ада: Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. 3-е изд., испр. и доп. М.: Форум; Неолит, 2018. 254 с.; ил.
29. Иконы Владимира и Суздаля. М.: Северный паломник, 2008. 648 с.
30. Hundt H.A., Smith R. A Teratological Source of Hellhead // Journal of Icon Studies (2013) [Электронный ресурс]. URL: http://www.museumofrussianicons.org/wp-content/uploads/2016/09/March_2013_HundtSmithHellheadFinal.pdf (дата обращения 28 июля 2018).
31. Макарий, митрополит Всероссийский. Великие Минеи Четьи, собранные всероссийским митрополитом Макарием. Декабрь. Дни 18–23 // Памятники славяно-русской письменности, изданные имп. Археографической комиссией. I. СПб.: изд. Археографической комиссии, 1899. Вып. 12.
32. Мильков В.В. Древнерусские апокрифы. СПб.: РХГИ, 1999. 894 с., ил.
33. Движения души: Рисованные листы русских старообрядцев: XIX в.: Каталог / Сост. Р.В. Багдасаров. Усольск: Институт культуры и права, 2010. 71 с.; ил.

References

1. Basche J. Medieval images and social history. New opportunities for iconography. V: *Odysseus. A man in the story. Time and space of the holiday*. Moscow: Institut nauchnoi informatsii po obshchestvennym naukam RAN Publ.; 2005. p. 152-90. [In Russ.]
2. Pokrovskii NV. On the icon of the Holy Trinity with three faces and four eyes (according to the documents of the Synodal Archive). V: *Notes of the Imperial Russian Archaeological Society*. Vol. 3. Issue 1. Sankt-Peterburg: Tipografiya Imperatorskoi Akademii nauk Publ.; 1887. 280 p. [In Russ.]
3. Russel JB. Lucifer. The Devil in the Middle Ages. Ithaca: Cornell University Press, 1984. 356 p.
4. McGinn B. Vision of the End: Apocalyptic Traditions in the Middle Ages. V: Verbeke W, Verhelst D., Wekenhyse A., ed. *The Use and Abuse of Eschatology in the Middle Ages*. Louvain: Louvain University Press, 1988. 390 p.
5. Link L. The Devil: A Mask without a Face. London: Reaktion books, 1995. 208 p.
6. Gurevich AYa. Culture and society of medieval Europe in the eyes of contemporaries (Exempla of the 13th century). Moscow: Iskusstvo Publ.; 1989. 368 p. [In Russ.]
7. Makhov AE. Garden of Demons – Hortus Daemonum: Dictionary of Infernal Mythology of the Middle Ages and Renaissance. Moscow: Intrada Publ.; 2007. 319 p. [In Russ.]
8. Icons of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. 11th – the beginning of the 15th century: Catalog. Moscow: Severnyi palomnik Publ.; 2007. 256 p. [In Russ.]

9. Ostashenko EYa. The icon “Last Judgment” from the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin and the problem of the style of the last decades of the XIV century. *V: Old Russian art. Sergius of Radonezh and artistic culture of Moscow in the 14th – 15th centuries*. Sankt-Peterburg: Dmitrii Bulanin Publ.; 1998. p. 246-70. [In Russ.]
10. Piotrovskii MB. [and others], ed. Sinai. Byzantium. Rus'. Orthodox art from the 6th to the beginning of the 20th century. Exhibition Catalog. Sankt-Peterburg: Gosudarstvennyi Ermitazh Publ.; Fond Sv. Ekateriny Publ.; 2000. 488 p. [In Russ.]
11. Antonov DI., Mayzuls MR. The price of blood, or the damned money of Judas Iscariot [Internet]. *Anthropological Forum online*. 2013. № 18. p. 191-213. [data obrashcheniya 10 May 2019]. URL: http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/018online/antonov_maizuls.pdf
12. Rybakov AA. Vologda icon. Centers of artistic culture of the land of Vologda in the 13th – 18th centuries: Album. Moscow: Galart Publ.; 1995. 484 p. [In Russ.]
13. Bubnov NYu., Bratchikova EK., Podkovyrova VG. Description of the manuscript department of the Library of the Russian Academy of Sciences. Vol. 10. Issue 1: Illuminated Old Believer Manuscripts of the 18th – First Half of the 20th Centuries. Sankt-Peterburg: BAN Publ.; 2010. 672 p. [In Russ.]
14. Buslaev FI. Image of the Last Judgment in the Russian originals. *V: Works of F.I. Buslaev. Works on archeology and art history*. Sankt-Peterburg: Otdelenie russkogo yazyka i slovesnosti Imperatorskoi Akademii nauk Publ.; 1910. Vol. 2. p. 133-54. [In Russ.]
15. Antonova VI., Mneva NE. Catalog of ancient Russian painting 11th – early 18th centuries [in the State Tretyakov Gallery]. An Essay on the historical and artistic classification. 2 vol. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1963. 394 p. [In Russ.]
16. Bulanin DM., ed. Dictionary of scribes and booklore of ancient Russia. Issue 3, part 3. Sankt-Peterburg: Rossiiskaya akademiya nauk, Institut russkoi literatury (Pushkinskii dom) Publ.; 1998. 518 p. [In Russ.]
17. Monuments of ancient Russian writing pertaining to the Time of Troubles. Sankt-Peterburg: Tipografiya M.A. Aleksandrova Publ.; 1909. 522 p. [In Russ.]
18. Popov AN. An anthology of Slavic and Russian works and articles included in the chronographs of the Russian edition An Appendix to the Review of chronographs in the Russian edition. Moscow: Tipografiya A.I. Mamontova i K^o Publ.; 1869. 541 p. [In Russ.]
19. Pigin AV. Visions of the underworld in Russian handwriting booklore. Sankt-Peterburg: Dmitrii Bulanin Publ.; 2006. 430 p. [In Russ.]
20. Derzhavina OA. “The Great Mirror” and its fate on Russian soil. Moscow: Nauka Publ.; 1965. 439 p. [In Russ.]
21. Belova OV., comp. and comment. “People’s Bible”: East Slavic etiological legends. Moscow: Indrik Publ.; 2004. 576 p. [In Russ.]
22. Bocharov GN., Vygolov VP. Alexandrova Sloboda. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1970. 128 p. [In Russ.]
23. Kuznetsova OB. Flourished cross. The iconography “The Fruits of the Sufferings of Christ” from churches, museum and private collections in Russia, Germany, Italy, Finland, Switzerland. Moscow: Indrik Publ.; 2008. 160 p. [In Russ.]

24. Antonov DI., Mayzul's MR. Demons and sinners in ancient Russian iconography: Semiotics of the image. Moscow: Indrik Publ.; 2011. 376 p. [In Russ.]
25. Icons of the Russian North: Masterpieces of Old Russian painting of the Arkhangelsk Museum of Fine Arts. 2 vol. Vol. 1. Moscow: Severnyi palomnik Publ.; 2007. 504 p. [In Russ.]
26. Antonov DI. Icon-painter and viewer: The temple icon as a text and "image-object". V: Togoeva OI., Danilevskii IN., ed. *The Case: Orbis Medievalis: An Individual and Unique in History – 2017*. Issue 12. Moscow: Indrik Publ.; 2017. P. 242-56. [In Russ.]
27. Himka J-P. Last Judgment Iconography in the Carpathians. Toronto: University of Toronto Press, 2009. 301 p.
28. Antonov DI., Mayzuls MR. Anatomy of Hell: A Guide to Old Russian Visual Demonology. 3th ed., revised. Moscow: Forum Publ.; Neolit Publ.; 2018. 254 p. [In Russ.]
29. Icons of Vladimir and Suzdal'. Moscow: Severnyi palomnik Publ.; 2008. 648 p. [In Russ.]
30. Hundt HA., Smith R. A Teratological Source of Hellhead [Internet]. *Journal of Icon Studies*. 2013. [data obrashcheniya 28 July 2018]. URL: http://www.museumofrussianicons.org/wp-content/uploads/2016/09/March_2013_HundtSmithHellheadFinal.pdf
31. Macarius, Metropolitan of All-Russia. The Great Minees of Chetya, gathered by the All-Russian Metropolitan Macarius. December. Days 18–23. V: *Monuments of Slavic and Russian scripts issued by imp. Archaeographic Commission*. I. Sankt-Peterburg: Izdanie Arkheograficheskoi komissii Publ.; 1899. Issue 12. [In Russ.]
32. Milkov VV. Old Russian Apocrypha. Sankt-Peterburg: RKhG Publ.; 1999. 894 p. [In Russ.]
33. Bagdasarov RV., comp. Soul movements. Drawn folios of Russian Old Believers. 19th century: Catalog. Usol'sk: Institut kul'tury i prava Publ.; 2010. 71 p. [In Russ.]

Информация об авторе

Дмитрий И. Антонов, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; ГСП-3, 125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Москва, Россия; 119571, Россия, г. Москва, пр. Вернадского, д. 82, стр. 1; antonov-dmitriy@list.ru

Information about the author

Dmitriy I. Antonov, Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, GSP-3, 125993, Russia; Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia; bldg. 1, bld. 82, Vernadskogo av., Moscow, 119571, Russia; antonov-dmitriy@list.ru