

Нимб появляющийся и исчезающий: семиотика образов в русской иконописи

Дмитрий И. Антонов

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, antonov-dmitriy@list.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются способы и особенности использования нимбов в русской иконографии. Знак святости, позаимствованный из античного искусства, относится к самым часто употребительным и важным для христианской живописи. При этом в разных частях христианского мира возникало множество вариантов как самих нимбов, так и ситуаций их использования. Сияние изображали разными цветами, разной формы (крестчатые, восьмиконечные, с литерами, геометрическими узорами), иногда маркируя таким способом изображенных персонажей. Кроме святых, нимб мог выделять представителей определенной страты, сана, чина (монахов, епископов, священников) или персонажей, занимающих высокое положение на иерархической лестнице – вплоть до Люцифера и демонических персонажей Апокалипсиса. В русском искусстве такие примеры оставались редкими. Однако у нимбов была другая важная роль: они помогали отобразить динамику событий в визуальном рассказе. Появляясь или исчезая у персонажей, нимбы указывали на момент обретения святости или утери праведности – последнее было связано прежде всего с грехопадением Адама и Евы. В статье рассмотрены примеры использования нимбов в неочевидных ситуациях, способы работы этим знаком, роли, и которые он играл в русском искусстве.

Ключевые слова: иконография, иконопись, нимбы, семиотика, Адам и Ева, святость

Для цитирования: Антонов Д.И. Нимб появляющийся и исчезающий: семиотика образов в русской иконописи // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 4. С. 55–72. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-4-55-72

The halo appearing and disappearing. Semiotics of images in Russian iconography

Dmitrii I. Antonov

*Russian State University for the Humanities,
Moscow Russia, antonov-dmitriy@list.ru*

Abstract. The article discusses the ways of using halos in Russian iconography. The sign of holiness was borrowed from ancient art is among the most frequently used and important in Christian painting. In different parts of the Christian world, many variants of the halos appeared; they were used in many situations. The halo could be depicted in various colors, different shapes (cross-shaped, eight-pointed, with letters, geometric patterns), sometimes marking the characters depicted in that way. The halo distinguished not only saints, also representatives of a certain stratum, and rank (monks, bishops, priests) or characters occupying a high position on the hierarchical ladder, up to and including Lucifer and demonic characters of the Apocalypse. In Russian art, such examples remained rare. However, halos had another important role: they helped to display the dynamics of events in a visual story. Appearing or disappearing from the characters, the halos indicated the moment of the acquisition of holiness or the loss of righteousness (the latter was primarily associated with the fall of Adam and Eve). The paper discusses examples of using the halos in non-obvious situations, ways of working with that sign, and the roles that it played in Russian art.

Keywords: iconography, icon-painting, halos, semiotics, Adam and Eve, sainthood

For citation: Antonov, D.I. (2023), "The halo appearing and disappearing. Semiotics of images in Russian iconography", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 4, pp. 55–72, DOI: 10.28995/2686-7249-2023-4-55-72

В этой статье я хочу рассмотреть некоторые примечательные и малоизвестные нюансы, связанные с использованием нимбов в русской иконописи. Примеры, о которых пойдет речь, покажут не только индивидуальные приемы отдельных мастеров, но и логику использования самого знака. Логика эта неизбежно была контекстуальной – и чем сложнее оказывался визуальный рассказ, тем больше решений об использовании/неиспользовании, особенностях применения знака приходилось решать иконописцам, иллюминаторам и фрескистам.

История нимба – самого частотного знака в христианском искусстве – хорошо известна и описана. В разных традициях, от Египта до Индии, включая искусство парфянского, сирийского, иранского и др., круглое сияние (солнечный диск), сфера или лучи, вписанные в круг над головой персонажа, маркировали божественный статус, стихии огня и света. Эта визуальная традиция в эпоху эллинизма перешла к грекам, затем к римлянам. Ее заимствовали христиане (окончательно цвета и формы нимба сложились в VI–VII вв.), а позднее и мусульмане: там, где региональная исламская традиция допускала изображения людей, к примеру, в персидском искусстве, головы пророков и ангелов часто окружали языками огня, лучами или круглыми нимбами, неотличимыми от христианских.

В Византии и в Европе эта знаковая система разрабатывалась с веками. Разнились не только формы (крестчатый нимб Христа, нимбы и мандорлы с вписанными в них лучами, лучи без круглой или овальной окантовки и проч.), но и цвета. Красными и золотыми нимбами могли наделять Христа и Богородицу, синими или желтыми – святых. В грузинских росписях XIII в. красный нимб появляется у Христа в сценах земной жизни, а желтый в сценах, где Мессия показан после воскресения и/или в небесной славе и т. п. [Овчинников 1999, с. 37–40]. Иногда цвета указывали на конкретный подвиг, который святой совершил при жизни, иногда различали персонажей Ветхого или Нового Завета, земных правителей, святых и Бога, либо разные этапы на пути человека к святости (от темных нимбов к золотым; см. об этом, к примеру [Царевская 2014]).

Нимбы маркировали не только небесную благодать – и на востоке (в Греции, Сирии, Грузии или Армении), и на западе христианского мира нимбом могли наделять ктиторов, заказчиков образа или храма, античных мудрецов, философов, различных персонажей Ветхого завета и др. Их нимбы могли иметь особую форму или цвет – часто их изображали квадратными¹. Нимбы писали у правителей, подчеркивая высоту или священный статус земной власти. Наконец, в редких случаях нимб возникал у демонов (см., к примеру [Wright 1995, p. 167; Антонов 2019, с. 206–208]), маркируя статус, власть и силу в inferнальной иерархии. Так, древнейшим образом сатаны, вероятно, является мозаика церкви Сан-Аполлинаре-Нуово в Равенне (ок. 520), где в сцене отделения

¹ См., к примеру: *Ladner G.B. The so-called square nimbus // Medieval Studies. 1941. Vol. 3. P. 15–45.* О ктиторских портретах в византийском искусстве и, главным образом, в русской иконографии см. книгу А.С. Преображенского [Преображенский 2010].

овец от козлиц (Мф. 25: 31–33) слева от Христа, над козлицами, стоит более темный, синий ангел с нимбом – не исключено, что этот персонаж означал Люцифера. В более поздней иконографии можно найти редкие аналоги. Так, в 1603 г. в трапезной монастыря Дионисиат на Афоне дьявола изобразили как крылатого ангела в тунике и с нимбом. Сцена показывает низвержение демонов с небес, вслед за Люцифером-Денницей: справа и слева от ангельского войска помещены фигуры ангелов без нимбов, а чуть ниже они преобразуются в черных обнаженных демонов с высокими хохлами. Лежащий сатана еще не утратил свой прежний облик – от стоящих вверху небесных духов он отличается лишь темным цветом одежды и затертым лицом, рядом с ним читается подпись: *Еосфорос* (греческий аналог латинского имени *Люцифер* и русского *Денница*, «утренняя звезда»)². По тому же принципу нимбами в средневековой иконографии иногда наделяли Антихриста, нечестивых правителей (к примеру, фараона, преследующего иудеев, или царя Ирода, приказавшего казнить младенцев Вифлеема) и прочих антигероев³.

В русской иконописи знак был адаптирован, но применялся не во всех контекстах и не в такой разнообразии вариаций. Нимбы могли изобразить у правителей – как в стенописи соборов Московского Кремля, однако не у демонических персонажей⁴. Цветовая иерархия нимбов тоже не распространилась – сияние над

² Люцифер в образе ангела изображен также в Библии Фуртмейера (Furtmeyr-Bibel) второй половины 1460–1470-х гг., в сцене свержения демонов с небес (Oettingen-Wallersteinsche Bibliothek, Sign. Cod. I.3.2.III, fol. 8). Под складками его одежды едва различим зверь, на котором он восседает. Кроме того, в него направлено копье ангела. Сама фигура мятежного духа никак не маркирована (хотя по ее лицу проходят две черты, видимо, нанесенные кем-то из читателей) и не акцентирована в композиции, выделить ее среди ангелов непросто.

³ См., к примеру, изображение Ирода на мозаиках 432–440 гг. на триумфальной арке римской базилики Санта-Мария-Маджоре, фараона на византийской миниатюре из Парижской Псалтири середины X в. (Paris, BNF, Ms. Grec. 139, fol. 419v), семиглавого Зверя-Антихриста, увенчанного нимбами, на английских и немецких миниатюрах XIII–XV вв. (Paris, BNF, Ms. Français 403, fol. 20–25; Oxford, Bodl. Lib., Ms. Auct. M 3.14, fol. 16 (plate H2), 17 (plate I1), fol. 40 (plate V2)).

⁴ См. миниатюру XVIII в., где вокруг фигуры Антихриста, которого возносят на небеса демоны – псевдоангелы, изображена мандорла. При этом нимба нет [Антонов, Майзульс 2013б, с. 135; Антонов, Майзульс 2020, с. 139].



Ил. 1. Традиционный золотистый нимб Христа
и серебристые нимбы Иоанна Предтечи, Давида и Соломона.

Остальные персонажи изображены без нимбов.
Сошествие во ад. Ок. 1497. Кирилло-Белозерский музей.

Инв. № ДЖ-326

головой святых писали чаще всего золотым или желтым, иногда другими цветами, в XVII в. нередко украшали пестрым орнаментом, но не использовали для того, чтобы выделять разные группы святых. Однако единичные исключения можно найти. Любопытный пример – икона Сошествия во ад конца XV в. из Кирилло-Белозерского монастыря: нимбы Давида, Соломона и Иоанна Крестителя написаны серебристой краской и четко отличаются от золотого сияния над головой Христа. Сочетание золотого и серебряного цветов как иерархически более и менее значимого характерно для многих визуальных контекстов русской иконописи (диски солнца и луны; ангельские зеркала и др.). В знаковом плане композиция читается однозначно – нимбы святых оказываются на ступень ниже, чем нимб Бога.

Как и в других частях христианского мира, нимбы в русской иконописи часто появлялись у персонажей, почитавшихся ло-

кально – наделение кого-либо знаком праведности зависело от региона, (микро)традиции и от индивидуальных представлений иконописца. Нимбы изображали иногда у абстрактных архиереев, монахов и священников, упомянутых в иллюстрируемом тексте, как знак высоты и святости сана (см. примеры [Юферева 2013, с. 204–229]). С нимбами или без них писали души праведников, отходящие от тела или пребывающие в лоне Авраамовом.

Логика наделения/ненаделения персонажа нимбом сильно зависела от визуального контекста и от предпочтений мастера. В композициях, где фигурировало много праведников, нимбы могли изображать лишь у нескольких наиболее значимых персонажей, чтобы не перегружать композицию. Однако другие иконописцы в аналогичных случаях предпочитали писать нимбы у всех без исключения героев сюжета. Характерный пример – иконы и фрески Сошествия во ад, где знаки святости часто появлялись лишь у царей и пророков: Давида, Соломона, Иоанна Предтечи, в то время как Адам, Ева и другие люди, выходящие из преисподней, могли их не иметь. Иногда это определялось только художественными задачами, но иногда позволяло иконописцу играть смыслами. Замечательный случай обнаруживается на новгородской иконе XIV в.: Адам имеет здесь нимб, а стоящие рядом Ева и Авель изображены без него. Это акцентирует связь двух ключевых фигур – Христос, «новый Адам», спасает «ветхого» (древнего) Адама и – в его лице – все человечество. Идея наглядно выражена благодаря фигуре дьявола или Ада, который пытается удержать Адама, схватив его за ногу (перекличка с иконографией Страшного суда, где змей пытается ужалить за стопу Адама, преклонившего колени перед Христом). Праотец изображен буквально между грехом и спасением – взят одновременно за ногу и за руку, – но его нимб показывает, что грех прощен, а власть ада побеждена.

Героями с неоднозначным статусом на Руси оказывались волхвы в композициях Рождества Христова. Если в Западной Европе, благодаря истории с переносом тел трех «королей» из Милана в Кёльн, волхвов широко почитали как святых, на Руси их культ не распространился (сегодня ситуация меняется, и в российских церквях все чаще можно встретить частицы их мощей – иногда их интегрируют в иконы Рождества). На русских изображениях головы волхвов, как правило, венчают только «иудейские шапки». Но иногда нимбы у них все же появлялись, вместе с шапками или вместо них, указывая на праведность мудрецов, поклонившихся Христу.



Ил. 2. Нимбы Иоанна Предтечи, Давида, Соломона и Адама.

Ева и Авель без нимбов.

Сошествие во ад. Первая половина XIV в.

Новгородский музей. Инв. № 7579

Более того, в сценах Рождества нимбы окказионально возникали и у других, определенно несвятых персонажей. Иконописцы могли наделить знаком святости пастуха, беседующего с Иосифом, или повитуху, омывающую младенца Иисуса⁵. По рассказам апокрифических Евангелий Псевдо-Матфея и Иакова, Саломея, одна из двух повитух, которых привел Иосиф, усомнилась в непорочном зачатии Марии – в наказание за это у нее отнялась рука, женщина уверовала, раскаялась и исцелилась. Эта история повлияла на русскую магическую традицию: Саломея (Соломония, Соломонида) стала покровительницей родов и персонажем множества восточно-славянских заговоров⁶. На некоторых иконах у Саломеи появлялся нимб, помещая ее в один ряд с ангелами и Святым семейством.

⁵См. на псковских иконах середины XV в. (Псковский музей. Инв. № ПКМ 1686) и середины XVI в. (Псковский музей. Инв. № ПКМ 1529).

⁶26 декабря, Собор Пресвятой Богородицы, в некоторых регионах Руси называли «бабыми кашами» Саломеи и считали днем повитух. О Саломее в славянских традициях см., к примеру [Фадеева 2019, с. 152–196].



Ил. 3. Классическое решение композиции «Рождества»: нимбы есть только у младенца Христа, Марии, Иосифа и ангелов. В левой части композиции – волхвы на конях, справа внизу – повитухи, рядом с ними и рядом с Иосифом – пастухи.

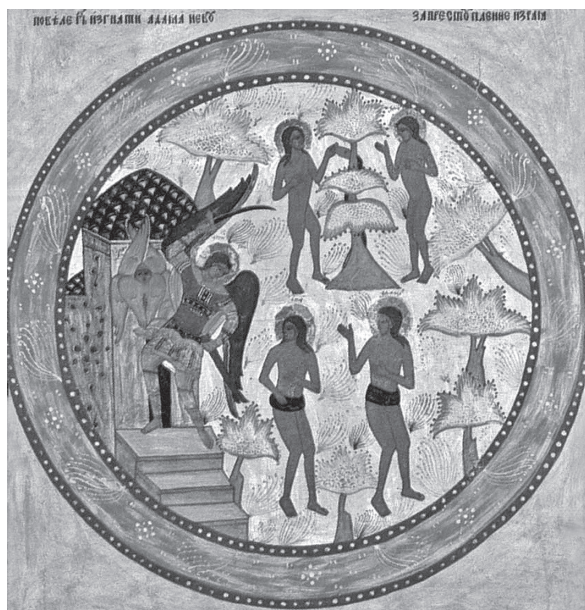
Все они изображены без знаков святости.

Рождество Христово. Вторая половина XVI в.

Владими́ро-Сузда́льский исто́рико-художественный и архитекту́рный музе́й-запове́дник. Инв. № В-6300/107

Однако самый частый случай иконографических «сомнений» – Адам и Ева. Наличие или отсутствие нимба зависело и от сюжета, и от оптики иконописца. До грехопадения первые люди были исполнены благодати и близки к Богу как никто из их потомков; их почитают среди ветхозаветных праотцев и праматерей. Однако первые люди согрешили и утратили прежнюю благодать, были изгнаны из рая и после смерти пребывали в аду. Затем их грех был искуплен Христом. Все это усложняло визуальную логику.

Чаще всего нимбы у Адама и Евы сначала присутствуют, а потом исчезают. Это придает динамику изображенным сценам: как правило, Адам и Ева утрачивают знаки святости в момент грехопадения, в сцене у Древа познания добра и зла. Исчезновение нимбов – редчайший случай, который в русском искусстве был связан



Ил. 4. Редкий иконографический вариант:

Адам и Ева изображены с нимбами в сцене грехопадения, у Древа познания добра и зла, и ниже, в сцене изгнания из рая.

Дверь в жертвенник (фрагмент композиции).

Конец XVI в. Вологодский музей. Инв. № 6101

прежде всего с прародителями. Других примеров, где праведника, впавшего в грех, лишали бы нимба, я не встречал даже в миниатюре (более детальной и повествовательной, чем храмовое искусство). Однако встречаются другие решения. Некоторые художники наделяли Адама и Еву нимбом даже в сценах их грехопадения и изгнания из рая – в этом случае идея о праведности и итоговом спасении доминирует над сюжетной логикой. Наконец, в отдельных циклах прародители лишены знаков святости и в Эдеме, и в сценах земной жизни.

Гораздо чаще нимб не исчезает, а появляется – когда речь идет об обращении к вере святых, которые в начале жизни были язычниками или грешниками. Некоторые иконописцы изображали нимб во всех сценах, начиная с детства и юности такого героя, но чаще нимб появлялся в момент покаяния, уверования или крещения персонажа, то есть в момент обретения им праведности. Эта семиотическое решение подчеркивает логику визуальной истории.



Ил. 5. Апостолы следуют за Иисусом, въезжающим в Иерусалим: традиционно нимб изображался здесь лишь у Христа. Вход Господень в Иерусалим (фрагмент иконы). Вторая половина XVI в. Архангельский музей изобразительных искусств. Инв. № 1689-држ

Оно применялось и к апостолам: на праздничных иконах (Вход Господень в Иерусалим, Тайная Вечеря, Вознесение и др.) и при иллюстрации других евангельских сюжетов учеников Христа чаще всего изображали без нимбов, но практически всегда наделяли их знаком святости в сцене Сошествия Духа Святого. Эту динамику – отсутствие и появление нимбов – можно проследить во множестве церквей в праздничном ряду иконостаса.

Однако и эта логика неабсолютна. Иногда у апостолов возникали нимбы в сценах, предшествующих Сошествию Святого Духа. К примеру, на иконах Преображения Господня наличие или отсутствие нимбов у Петра, Иоанна и Иакова очень ситуативно – оба решения конкурировали в русской иконописи. И наоборот, апостолы зачастую теряли нимбы в хронологически более поздней сцене – Успения Пресвятой Богородицы. Как и в других случаях, это часто происходило из-за нежелания перегружать сложную многофигурную композицию множеством золотых кругов.

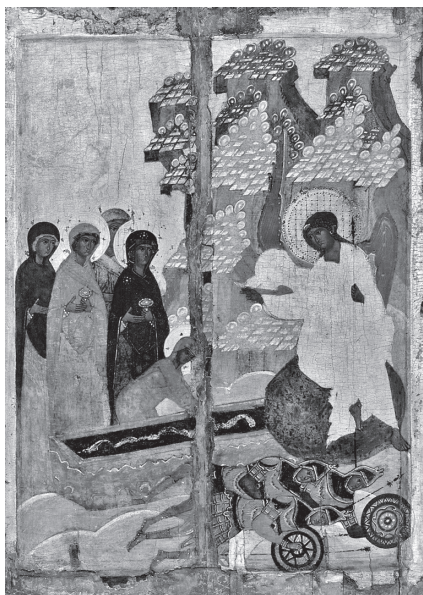


Ил. 6. Жены-мироносицы у Гроба Господня:
нимбы перекрывают лицо женщины на заднем плане,
виден только глаз.

*Жены-мироносицы у Гроба Господня (фрагмент иконы).
Середина XVI в. Ярославский художественный музей.
Инв. № И-901, КП-53403/802*

В самом деле, если святые стоят рядом или друг над другом, это порождает определенные трудности, так как нимбы начинают заслонять лица. Классический прием для изображения множества – пирамидально расположенные головы. В этом случае полностью видны только фигуры первого ряда. Лица стоящих сзади вынужденно обрезаются с разных сторон золотым сиянием.

Если персонажи на заднем плане важны, это явно неоптимальный вариант. Здесь возникали обходные решения. Часто нимбы остаются лишь у нескольких ключевых персонажей или у святых, изображенных вверху, – в нижних рядах знаки святости исчезают, чтобы не загораживать другие фигуры. В иконографии Успения Богородицы апостолы часто лишены нимбов – они есть только у ангелов и четырех епископов.



Ил. 7, 8. Сквозь просвечивающий нимб святой
видны головы людей, стоящих позади.
Миниатюры из Жития Февронии Низибийской. 1680-е гг.
ОР БАН. П. I А. № 52. Л. 60, 56 об.



Ил. 9. Причащение апостолов (слева – хлебом, справа – вином)
и Святая Троица. Апостолы без нимбов.

Сень над Царскими вратами. Середина XVI в.

Архангельский музей изобразительных искусств. Инв. № 279-држ

Кроме того, на миниатюрах можно найти редкий прием – просвечивающие нимбы. Их очерчивали контуром и покрывали легким слоем желтой краски – так, что на заднем плане оставались видны фигуры, лица или предметы. Это создавало воздушный эффект рисунка, который на иконах почти не встречался (похожим образом писали иногда «просвечивающие» ангельские крылья).

Отдельный нюанс связан с иконографией Тайной Вечери. До XVII в. на Руси изображали, как правило, сцены раздельного Причастия: Христос дает апостолам сначала хлеб, затем вино (такой обряд практиковали дьяконы, священники и епископы – в отличие от мирян, которых в Средние века начали причащать одновременно частицей хлеба и вином в лжице, специальной ложке для причастников). В этих сценах у апостолов, как правило, нет нимбов. Однако в XVII в. в надвратной сени русского иконостаса вместо раздельного причастия все чаще стали изображать другой вариант Тайной Вечери – Христа, сидящего за столом в окружении учеников. Эта композиция восходила к античной визуальной модели (ученики, расположившиеся вокруг наставника) и была хорошо известна в Византии и Европе. В этой сцене русские мастера гораздо чаще писали нимбы у апостолов. Но западные художники, как правило, лишали нимба предателя Иуду, четко маркируя его в композиции (кроме того, Искарриота могли наделять рыжими волосами, крючковатым носом, сажать на противоположную сторону стола или вкладывать ему в руку мешочек со сребренниками, а иллюстрируя Евангелие от Иоанна, показывать маленькую фигуру

*Ил. 10. Более редкое решение:
псковский мастер в сцене
причащения наделил апостолов
знаками святости.
Сень царских врат.
1540–1550-е гг.
Музей русской иконы, Москва.
Инв. № ЧМ-518*



*Ил. 11. Христос оmyвает ноги ученикам:
все апостолы, включая Иуду, изображены с нимбами.
Омовение ног апостолам. Первая четверть XVIII в.
Солигаличский краеведческий музей, филиал
Костромского музея-заповедника. Инв. № СКМ ВХ 96*



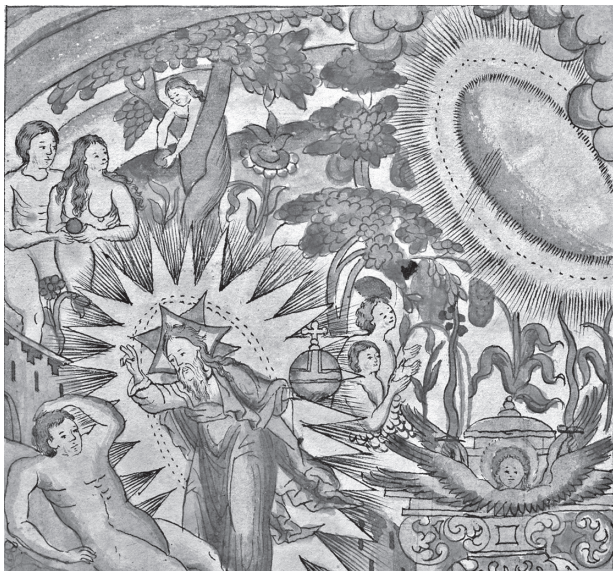
Ил. 12. Иуда сидит на противоположной стороне от Христа, лишен нимба и сжимает мешочек со сребрениками.

Тайная Вечеря. Середина XIX в.

Государственный музей палехского искусства. Инв. № 336

демона, которая входит в рот предателя; см. подробнее: [Антонов, Майзульс 2013а]). На русских иконах и фресках Иуда обычно получал нимб, как и другие ученики. Однако некоторые иконописцы, вслед за европейскими коллегами, стали выделять Иуду мешочком в руке и отсутствием нимба над головой.

Интересно, что в визуальном рассказе художники могли динамично задействовать не только нимб, но и мандорлу. Замечательный пример – миниатюра XVII в. с четырьмя сценами в Эдеме. Они расположены не вполне обычно, по часовой стрелке – от левой нижней к правой нижней: сотворение Адама, искушение у Древа познания добра и зла, обличение прародителей Господом и изгнание из рая. В начале истории Бог Отец изображен как старец, Ветхий деньми, в мандорле, с восьмиконечным нимбом. Но самое любопытное происходит в третьей сцене. Это ключевой момент грехопадения – как писали богословы начиная с блаженного Августина, спросив прародителей о том, почему они ослушались, Господь дал людям возможность покаяться, так как возможность ошибаться и преодолевать грех покаянием заложена в человеческой природе. Когда вместо раскаяния Адам обвинил Еву, а Ева змею, Он изгнал их из Эдема. На миниатюре глас Господень обозначен штрихами,



Ил. 13. Слева мандорла окружает фигуру Бога-Творца, справа сверху – пустоту. Визуальная динамика показывает события до и после искушения: прародители могли видеть Бога до грехопадения, но утратили эту способность после ослушания. Миниатюра из «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова с дополнениями. Третья четверть XVII в. ОР БАН. П. I А. 68. Л. 165 об.

направленными к Адаму и Еве из мандорлы. Но фигура Саваофа исчезает. Это заставляет вспомнить размышления средневековых авторов о том, что после грехопадения люди утратили возможность видеть Бога так, как видели Его, будучи безгрешными⁷. Заповеди и Священное писание понадобились людям именно потому, что прежнее, райское богообщение стало невозможным. Эта богословская мысль показана с помощью *опустевшей* мандорлы – по сути, иллюминатор демонстрирует события с позиции внутреннего зрителя. Сперва мы видим Творца глазами безгрешного Адама. В третьей сцене обозначены лишь знак святости и глас Господень.

⁷Как говорилось в «Написании о грамоте» (русском сочинении конца XV – начала XVI в.), в Эдеме люди могли «явьственне видети Бога». Цит. по: [Юрганов 1998, с. 252].

Описанные примеры показывают малоизвестную роль нимбов в русской иконописи. Это не просто маркирующая функция, но элемент объяснения, часть рассказа, способ перевести нюансы текстовой истории в визуальный нарратив. Примеры такого рода зачастую показывают индивидуальную логику иконописца и его авторскую работу со знаками. Вариативность описанных решений легко проследить применительно к циклам, создававшимся в разные периоды, прежде всего в усложнявшейся и быстро обогащавшейся на протяжении XVI–XVII вв. иконографии эпохи Московской Руси.

Литература

- Антонов 2019 – *Антонов Д.И.* Цари и самозванцы: борьба идей в России Смутного времени. М.: РГГУ, 2019. 316 с.
- Антонов, Майзульс 2013а – *Антонов Д.И., Майзульс М.Р.* Цена крови, или Проклятые деньги Иуды Искарота // Антропологический форум. 2013. № 18. С. 191–213.
- Антонов, Майзульс 2013б – *Антонов Д.И., Майзульс М.Р.* Анатомия ада: Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. М.: Форум: Неолит, 2013. 240 с.
- Антонов, Майзульс 2020 – *Антонов Д.И., Майзульс М.Р.* Анатомия ада: Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. 4-е изд., испр. и доп. М.: Форум: Неолит, 2020. 264 с.
- Овчинников 1999 – *Овчинников А.Н.* Символика христианского искусства. М.: Родник, 1999. 520 с.
- Преображенский 2010 – *Преображенский А.С.* Ктиторские портреты средневековой Руси: XI – начало XVI в. М.: Северный паломник, 2010. 542 с.
- Фадеева 2019 – *Фадеева Л.В.* Икона и книжная легенда в русском фольклоре. М.: Индрик, 2019. 352 с.
- Царевская 2014 – *Царевская Т.Ю.* Цветные нимбы в искусстве Византии и средневекового Запада: Некоторые аспекты символики // Ежегодник Новгородского государственного объединенного музея-заповедника, 2012. Великий Новгород: Новгородский государственный объединенный музей-заповедник, 2014. С. 115–125.
- Юрганов 1998 – *Юрганов А.Л.* Категории русской средневековой культуры. М.: Ин-т «Открытое общество»: МИРОС, 1998. 448 с.
- Юферева 2013 – *Юферева Н.Э.* Древнерусский иллюстратор житий святых: Нетекстовая текстология. М.: Изд-во Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 2013. 310 с.
- Wright 1995 – *Wright R.M.* Art and Antichrist in medieval Europe, Manchester: Manchester University Press, 1995. 244 p.

References

- Antonov, D.I. (2019), *Tsari i samozvantsy: bor'ba idei v Rossii Smutnogo vremeni* [Tsars and impostors. The struggle of ideas in Russia of the Time of Troubles], RSUH, Moscow, Russia.
- Antonov D.I. and Maizul's, M.R. (2013), "The price of blood, or the cursed money of Judas Iscariot", *Antropologicheskii forum*, no. 18, pp. 191–213.
- Antonov, D.I. and Maizul's, M.R. (2013), *Anatomiya ada: Putevoditel' po drevnerusskoi vizual'noi demonologii* [Anatomy of Hell. A guide to Old Russian visual Demonology], Forum-Neolit, Moscow, Russia.
- Antonov, D.I. and Maizul's, M.R. (2020), *Anatomiya ada: Putevoditel' po drevnerusskoi vizual'noi demonologii* [Anatomy of Hell. A guide to Old Russian visual demonology], 4th revised and enlarged edition, Forum-Neolit, Moscow, Russia.
- Iurganov, A.L. (1998), *Kategorii russkoi srednevekovoi kul'tury* [Categories of Russian medieval culture], Institut "Otkrytoe obshchestvo": MIROS, Moscow, Russia.
- Ovchinnikov, A.N. (1999), *Simvolika khristianskogo iskusstva* [Symbolism of Christian art], Rodnik, Moscow, Russia.
- Preobrazhenskii, A.S. (2010), *Ktitorskie portrety srednevekovoi Rusi: XI – nachalo XVI v.* [Donators' portraits of medieval Russia. 11th – beginning of the 16th century], Severnyi palomnik, Moscow, Russia.
- Fadeeva, L.V. (2019), *Ikona i knizhnaya legenda v russkom fol'klоре* [Icon and book legend in Russian folklore], Indrik, Moscow, Russia.
- Tsarevskaya, T.Yu. (2014), "Colored halos in the art of Byzantium and the Medieval West. Some aspects of symbolism", *Ezhegodnik Novgorodskogo gosudarstvennogo ob"edinennogo muzeya-zapovednika 2012* [Yearbook of the Novgorod State United Museum, 2012], Novgorodskii gosudarstvennyi ob"edinennii muzei-zapovednik, Veliky Novgorod, Russia, pp. 115–125.
- Yufereva, N.E. (2013), *Drevnerusskii illyustrator zhitii svyatykh: Netekstovaya tekstologiya* [An old Russian illustrator of the lives of saints. Non-textual textology], Izdatel'stvo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta, Moscow, Russia.
- Wright, R.M. (1995), *Art and Antichrist in medieval Europe*, Manchester University Press, Manchester, UK.

Информация об авторе

Дмитрий И. Антонов, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; antonov-dmitriy@list.ru

Information about the author

Dmitrii I. Antonov, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; antonov-dmitriy@list.ru