

Велес и Христос:
визуальные модели идолоборчества
в русской иконографии

Дмитрий И. Антонов

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

Аннотация. Статья посвящена визуальному мотиву идолоборчества в русской иконографии. В христианском искусстве сцены, на которых святой сокрушает идола, играли несколько важных ролей – демонстрировалось торжество христианства, бессилие ложных богов и демоническая природа нехристианских культов. В отличие от европейской иконографии, на русских иконах, фресках и миниатюрах редко использовали модель разрушения/распадения на части, которая наглядно демонстрировала бессилие идолов и их материальную природу. Не стал популярным и прием демонизации идола через наделение его чертами беса – скрытого актора, оживляющего статую и совершающего действия в ее материальном «теле». В русской иконографии действовали более сдержанные модели – прежде всего падение и поклонение «кумира». Однако вариативность образов была достаточно высокой: на небольших сценах идолоборчества можно найти примеры, где игра знаками и визуальными параллелями создает оригинальный авторский «текст», наделяя всю сцену неожиданными смысловыми нюансами. В статье особое внимание уделяется клейму ростовской иконы первой трети XVIII в., на которой идол Велеса, сокрушаемый Авраамием Ростовским, уподоблен Христу, а вся сцена – Распятию. Этот визуальный ход мог служить указанием на роль ложного бога, которую играл идол-демон.

Ключевые слова: иконография, христианство, идолы, святые, демонология, семиотика

Для цитирования: Антонов Д.И. Велес и Христос: визуальные модели идолоборчества в русской иконографии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология». 2020. № 5. С. 39–56. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-5-39-56

Veles and Christ. Visual models of idoloclasm in Russian iconography

Dmitriy I. Antonov

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

Abstract. The paper focuses on the visual motif of idoloclasm in Russian iconography. Images of a saint who crashes an idol played important roles in Christian art, demonstrating the triumph of Christianity, the powerlessness of false gods, and the demonic nature of non-Christian cults.

Unlike European iconography, Russian icons, frescoes and miniatures rarely used the model of destruction / disintegration into parts, which clearly demonstrated the powerlessness of idols and their material nature. Likewise the demonization of an idol did not become popular either in the scheme, when an idol was endowed with the features of a demon as a true actor who animated the statue and performed actions in its material “body”. In Russian iconography more restrained models were used – above all, the fall of the “idol” and its worshipping.

However, the variability of those images was high: in small scenes of idoloclasm one can find examples where the play of signs and visual parallels creates an original author’s “text”, giving the entire scene unexpected semantic nuances. The author analyses the side-scene of the Rostov icon of the first third of the 18th century with the figure of monk Avraamiy Rostovsky crashing the idol of Russian pagan god Veles. Veles is visually likened to Christ, and the entire scene is paralleled to the Crucifixion. This unusual scheme could serve as an additional indication of the false God role played by the demon-idol.

Keywords: iconography, Christianity, idols, saints, demonology, semiotics

For citation: Antonov, D.I. (2020), “Veles and Christ. Visual models of idoloclasm in Russian iconography”. *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 5, pp. 39–56, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-5-39-56

(Не)мощь идола и (не)мощь беса. Как в восточно- так и в западнохристианском искусстве сцены идолоборчества – разрушение языческих статуй, сожжение капищ – играют несколько важных ролей. Демонстрируя триумф истиной веры над различными нехристианскими культурами, они одновременно могут показывать неодоушленность разрушаемых статуй и/или изобличать демонов как незримых акторов, стоящих в центре любой «чужой» религиозной традиции.

В христианской культуре быстро распространились две объяснительные модели, связанные с идолами. Первая, «материальная», основанная на многих библейских текстах, подчеркивала бессилие рукотворных изваяний. Язычники неразумны, потому что поклоняются пустой материи: «А их идолы – серебро и золото, дело рук человеческих. Есть у них уста, но не говорят; есть у них глаза, но не видят; есть у них уши, но не слышат; есть у них ноздри, но не обоняют; есть у них руки, но не осязают; есть у них ноги, но не ходят; и они не издают голоса гортанью своею» (Пс. 113:12–16; ср.: Ср.: Лев. 19:4, 26:1; Втор. 4: 28; 5:8, 27:15; Ис. 44: 9, 13, 15–17; Иер. 10: 8, 14–15; Иер. 51: 17–18 и др.). Вторая, «демонологическая», утверждала, что в идолах обитают бесы, заставляя каменных или деревянных истуканов двигаться, говорить, принимать жертвы, предсказывать будущее и убивать людей: «язычники, принося жертвы, приносят бесам, а не Богу» (1 Кор. 10:20). С развитием христианской демонологии эта модель становилась все более актуальной. Множество историй о чудесах святых рассказывают об их противостоянии падшим ангелам, в том числе обитавшим в идолах, которым поклонялись различные племена и народы – демоны подчиняют себе рукотворное тело истукана так же, как тело одержимого, заставляя его действовать по своей воле. Если в гадаринском бесноватом пребывал легион духов, которые вошли затем в свиней и низринулись в воду, изгнанные Христом, то и в языческих капищах может помещаться множество бесов, которых способны прогнать святые. Впрочем, некоторые духи-идолы оказывались настолько сильны, что могли противостоять таким попыткам.

Представления о бессилии идолов и об их могуществе сосуществовали в христианской литературе точно так же, как представления о силе и о немощи демонов. Обе идеи, несмотря на видимую полярность, легко могли объединяться в одном тексте, где дьявол превращался то в могучего персонажа-вредителя, то в бессильного духа, ничтожного перед лицом святого. Расставляемые акценты зависели не только от общей установки автора, но и от прагматики конкретного рассказа. И хотя идею о бессилии Люцифера и его слуг пред лицом праведников обосновывали многие авторы первых веков христианства и многие Отцы Церкви, рассказы о монструозных и могущественных демонах так же быстро распространялись в литературе. К примеру, в Скитском патерике (сборник историй и изречений, приписанных раннехристианским аскетам, переведен с греческого на славянский, возможно, уже в IX – первой половине X в.) говорится о смерти некоего Стефана. Бесы принесли его душу в ад, но демонской князь объяснил им, что они ошиблись и привели другого Стефана. Душа испуганного визионера вернулась

в тело, а «нужный» грешник вскоре умер¹. Из этого фрагмента легко заключить, что демоны могут убить и унести в преисподнюю невиновного человека, а его дальнейшую судьбу будут решать прямо в аду. Автор русского Жития Герасима Болдинского (конец XVI в.) утверждает, что демоны, обитавшие в озере, помогли с уловом колдунам, а людей, которые призывали на помощь Бога, топили и поражали болезнями – это прекратилось лишь после вмешательства святого². Естественно, цель таких рассказов – не утвердить некую богословскую концепцию (которая оказалась бы дуалистической, если развивать любой из таких эпизодов), а проиллюстрировать назидательную историю, задать рамки ситуации, нужным образом воздействовать на читателя/слушателя. Однако они создают определенный контекст и формируют образ демонов как акторов, активно действующих не только в духовной, но и в социальной реальности, наделенных силой и способностью бороться даже с праведными христианами.

Неудивительно, что такая модель применялась и к описанию языческих идолов. Так, в Житии Федора Сикеота упоминается «кумиръ артемидинъ», в котором обитало множество бесов, опасных для людей: «Яко же не мощи человеком приблизитися к месту тому, ради пакости бесовския»³. В «Казанской истории» (середина 1560-х гг.) есть яркий эпизод, посвященный демону-идолу, жившему на «бесовском градище» недалеко от татарской столицы, где раньше располагалось капище волжских булгар. Обосновавшийся там дух не только предсказывал будущее, но «овех от недуг исцеляше, и овех, с нерадением минующих его, умаряше, не пометнувших ему ничтоже и плавающих рекою опроверзаше и потопляше в реце»⁴. Врачевальные способности беса (как и способность предсказывать будущее в других подобных историях) можно объяснить уловками и хитростью дьявола. Интереснее другой факт, которому удивляется сам автор: оказывается, что бес

¹Цит. по лицевому списку Скитского патерика 1667 г.: Отдел рукописей Государственного исторического музея. Син. № 214. Л. 166об. (глава 243).

²Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ; под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Поньрко. Т. 13. СПб.: Наука, 2005. С. 656.

³Сборник Нила Сорского: В 3 ч. / Под. ред. Т.П. Лёнгрен. М.: Языки славянских культур, 2000–2004. Ч. 3. С. 397–398.

⁴Казанская история / подг. текста, вступ. ст. и примеч. Г.Н. Моисеевой, под ред. В.П. Адриановой-Перетц. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. С. 91.

на капище убивал христиан, не приносящих ему жертвы: «чюдо же, и от кристьян неких погубляше, тем никто же смеяше проехати его, не повергши мало что от рухла своего»⁵. В Житии Авраамия Ростовского (составлено не ранее XV в.), о котором мы еще поговорим ниже, упоминается, что люди в Ростове не могли проходить недалеко от кумира Велеса, не поклонившись ему. Когда Авраамий попытался изгнать беса, тот успешно противостоял монаху: «Не дадыше бо ему окаянный ни близ себе приступити пособием сатаниным с Велиаром и с тлею своею»⁶. Разрушить идола удалость только с помощью реликвии – посоха («трости»), который Авраамий получил от апостола Иоанна.

В иконографии мы найдем две базовые модели идолоборчества, которые соотносятся с «материальной» и «демонологической» версиями. Первая – сокрушение идола и/или его раздробление на части. Истукан падает, разваливается на куски и демонстрирует одновременно свою немощь, материальную природу и заблуждение язычников, почитавших дерево или камень. Основания для такой визуальной модели нетрудно найти и в текстах – прежде всего в библейских рассказах о разбитой статуе, колоссе на глиняных ногах, из сна вавилонского царя Навуходоносора, истолкованного пророком Даниилом (Дан. 2: 28–45), или о том, как идол филистимлян Дагон распался на части, когда в его храм внесли захваченный у евреев Ковчег Завета: «...вот, Дагон лежит ниц на земле пред ковчегом Господним; голова Дагонова и обе руки его лежали отсеченные, каждая особо, на пороге, осталось только туловище Дагона» (1 Цар. 5:4). Вторая модель – изображение идолоборчества как экзорцизма: либо демоны в виде самостоятельных фигур бегут от идолов, как от тел исцелившихся одержимых, либо же сами статуи, как материальные тела бесов (зачастую наделенные маркерами демонического так, что грань между идолом и бесом почти стирается), демонстрируют позы бегства, поражения и подчинения. Истории о том, как демоны отлетали и убегали из разрушенных христианами

⁵Казанская история / подг. текста, вступ. ст. и примеч. Г.Н. Моисеевой, под ред. В.П. Адриановой-Перетц. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. С. 91.

⁶Цит. по рукописи XVIII в. (Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Тит. 3691. Л. 10). Ср. другое окончание фразы («злым вльшеством своим») в списке XVI в. (Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Рум. № 434), изданном гр. Г. Кушелевым-Безбородко и переизданном В.В. Кусковым, См.: Древнерусские предания (X–XVI вв.) / Сост., вступ. статья и коммент. В.В. Кускова. М.: Советская Россия, 1982. С. 130.

капищ, наполняли средневековую литературу и коррелировали с этими визуальными схемами.

Изображениям идолов в европейском искусстве посвящена книга Майкла Кэмилла. Он показал, что образы распавшихся на части или низвергнутых истуканов – самая частотная и эффективная визуальная модель, которая применялись для обличения иноверия как такового – равно традиций, в которых активно использовались изваяния божеств, а также иудаизма или ислама, табуирующих сакральные образы. Средневековые авторы обвиняли иудеев и мусульман в том, что они поклоняются либо буквальным идолам (к примеру, почитая изваяния пророка Мухаммеда), либо идолам «духовным», обожествляя блага мира и отказываясь признавать истину Евангелия [Camille 1989, p. 142–151, 165–194]. Еще одной популярной моделью была визуальная демонизация религиозной скульптуры, уподобление статуй их inferнальным хозяевам. Оба приема максимально ярко демонстрировали материальную и демонологическую интерпретацию языческих изваяний.

В статье 2018 г. мы с Михаилом Майзульсом сравнили основные визуальные стратегии при изображении идолоборчества в средневековом европейском и русском искусстве [Antonov, Maizuls 2018]. Как показал анализ, модели раздробления и демонизации идолов, подробно описанные М. Кэмиллом, на Руси были задействованы редко и мало. В этой работе я вкратце опишу ключевые схемы русской иконографии, а также рассмотрю вопрос о вариативности при изображении общих сцен разными мастерами.

Расколотый, сброшенный, бегущий. Визуальная модель, которая представляла идол низверженным и разбитым на части, коррелировала с реальными практиками. Территория Римской империи была полна дохристианских статуй, многие из которых несли следы частичных разрушений – стесанные лица, отломанные руки, сбитые головы (см. подробнее в [Antonov, Maizuls 2018, p. 251]). На Руси, насколько можно судить по немногочисленным рассказам и археологическим находкам, идолы были преимущественно деревянными и, в отличие от стран греко-римского мира, не сохранялись. Память о борьбе со «своим» язычеством и разрушении славянских кумиров была не так актуализирована в русской книжности, как многочисленные переводные рассказы, в которых фигурировали «чужие» дохристианские культы и борьба, которую вели с ними святые первых веков христианства.

Те же сюжеты естественным образом отображались в иконографии – здесь доминировали сцены идолоборчества из переводных греческих житий. Распространяться и усложняться такие

изображения начали с середины XVI в., когда церковная иконография стала более нарративной и параллельно умножилась книжная миниатюра, иллюстрирующая библейские, агиографические и исторические тексты.

Демонстрируя идолов, будь то античные статуи, славянские деревянные истуканы или изваяния египетских богов, русские иконописцы изображали нагие, полунагие (в набедренной повязке, накинутой тунике), реже – облаченные в какие-то элементы доспеха человеческие фигуры, как правило, стоящие на колонне или постаменте. Такая визуальная модель переносила образ греко-римской культовой статуи (известной на Руси по византийским изображениям и по отдельным книжным рассказам) на любой идол: славянские Велес или Перун неотличимы от римского Марса или египетского Осириса. Этот универсальный облик сформировался уже в Византии: самыми актуальными и частыми «идолами» на территории империи были статуи богов греко-римского пантеона – неудивительно, что во многих изображениях и текстах образ нагой скульптуры на постаменте превратился фактически в синоним язычества.

Как и в европейском искусстве, материальную природу культовых изваяний могли подчеркивать, изображая их либо как безжизненные статуэтты, над которыми заносят молот идолоборцы, либо как уже раздробленную фигуру. Так в Лицевом летописном своде середины XVI в. показано уничтожение языческих храмов при императоре Константине I: рядом с горящим святилищем над культовой статуей (она застыла в статичной позе) заносят молоты идолоборцы, готовые разрушить изваяние⁷. Иногда святой бьет идола посохом или просто указывает на него благословляющим жестом, и тот низвергается с постамента (см. ниже).

Раздробление идола не часто демонстрировали в русской иконографии, несмотря на экспрессию и дидактический посыл, который обеспечили популярность этой визуальной схемы на Западе. Даже когда текст прямо говорит о фрагментации статуи, иконописцы могли показывать этот момент с помощью других средств. В мартирии популярного на Руси мученика и змеборца Федора Стратилата († 319) рассказано, что святой, будучи градоначальником Гераклеи, разбил скульптуры римских богов, сделанные из драгоценных металлов, и раздал обломки нищим. При этом на новгородской иконе конца XV в. сцена представлена лаконично:

⁷Лицевой летописный свод: В 10 кн. Факсимильное издание рукописи XVI в. М.: ОЛДП, 2006. Т. 8, кн. 1. С. 204. URL: <http://www.runivers.ru/lib/book6958/> (дата обращения 24.02.2020).

Федор заносит над лежащими на наковальне идолами молот, а нищие рядом протягивают руки, ожидая подаяния⁸. На ярославской иконе середины XVII в. идолы не изображены вовсе – в сцене, где Федор получает их от императора Флавия, виден лишь постамент для статуй (возможно, фигуры не сохранились); в следующем клейме Федор протягивает нищим пустые руки, и только в третьей сцене, где одаренные люди продают обломки идолов купцам, один из них держит крошечную ногу⁹. Динамичное решение можно встретить на иконе из Переславы-Залесского (сер. XVI в.) – здесь Федор крушит стоящие на наковальне золотые и серебряные фигуры (внизу они лежат уже раздробленные), а правее раздает руки и ноги статуй нищим¹⁰.

Интересно, что с помощью той же модели раздробления иногда могли изображать гибель не идолов, а волхвов – служителей бесов. Именно так в сборнике 1560-х гг. показана гибель Симона Волхва, которого бесы сначала подняли в воздух, а потом сбросили вниз, причем, как сказано в апокрифических «Деяниях Петра», он разбил ногу «на три части»¹¹ (подробная история борьбы волхва Симона с апостолом Петром известна по нескольким апокрифам, в том числе Псевдоклементинам и Деяниям Петра и Павла). На миниатюре Симон не просто разбивается при падении – мы видим четыре лежащие на земле правильные геометрические фигуры, в которые вписаны по отдельности его руки, нога и голова¹². Похожее решение можно встретить и на житийной иконе Петра и Павла середины XVI в. из Новгорода, где тело Симона рассыпается не от удара о землю, а уже в воздухе¹³. Иконописец изображает вереницу отдельно летящих членов: торс, ноги, голову с одной рукой [Игнашина, Комарова 2010]. Эти редкие визуальные решения приравнивают волхва к идолам, которым он служил, и показывают крушение

⁸ НГОМЗ. Инв. 11159.

⁹ ЯГИАХМЗ. Инв. И-1145, КП-53403/1026.

¹⁰ ПЗИХМ. Инв. ПЗМ-4031; ЖТ-220. См. идол, изображенный трижды: стоящим на постаменте, падающим и лежащим в виде раздробленных частей, на миниатюре из лицевой Библии конца XVII в. (ОР РНБ. ОСРК. Ф. 550. FI-91), опубликованной (без указания листа) в: [Сакович 1983, 2, с. 128, ил. 243].

¹¹ The Acts of Peter // The Apocryphal New Testament / Transl. and notes by M.R. James. Oxford: Clarendon Press, 1924. URL: <http://www.earlychristianwritings.com/text/actspeter.html> (дата обращения 24.02.2020).

¹² Отдел рукописей Библиотеки Российской академии наук (ОР БАН). П. I. А. № 34. Л. 109об.

¹³ НГОМЗ. Инв. № КП 10917, ДРЖ 976.

человека так же, как во многих текстах описано крушение статуи ложного бога¹⁴.

Многие сцены – к примеру, на житийных иконах Георгия Победоносца – демонстрируют только падение идолов перед святым, без распада на части. Изображения выстроены по симультанному принципу: одна или две фигуры сперва стоят на колонне, а затем падают с нее – иногда просто вытягивая руки к земле, иногда складываясь пополам, как пловец, готовый прыгнуть в воду¹⁵, иногда оплывая вниз, будто расплавленный воск¹⁶. На вологодской иконе конца XVI в. идол стоит на постаменте, а ниже – лежит на земле, и Георгий попирает его ногой¹⁷. На иконе конца XVI – начала XVII в. из ц. Успения с. Саблѣ Батецкого района (собрание Новгородского музея) показаны три фигуры: одна стоит на башне, подняв руку, вторая складывается пополам, третья летит вниз головой, протянув вперед обе руки. Благодаря динамике и жестикеляции эти сцены представляют скорее не крушение бессильных статуй, а падение оживающих тел, движимых бесами. Поза попрания святым идола, перекликающаяся со сценами триумфа над демонами и грешниками, тоже относит мысль зрителя скорее к активной (до поражения) роли идола-беса.

Сцены идолоборчества иногда совмещаются с визуальными сюжетами, в которых язычники пытаются уничтожить христианский священный образ. Так происходит в клеймах многих русских икон святого Георгия, где встречаются два разных сюжета. На одном святой повергает идолов. На другом (одно из посмертных чудес мученика) сарацин пускает стрелу в икону самого Георгия, но стрела, возвращаясь, ранит его в руку. Так как, в отличие от идола, христианский образ в чуде с сарацином остается неповрежденным, динамика сообщается только фигуре иконоборца: он натягивает лук, а внизу падает, поверженный. Следующее клеймо, как правило, демонстрирует его исцеление от иконы и обращение в христи-

¹⁴ На другом полюсе такие образы перекликаются со сценами, где раздробленным на части показано тело мученика. Так на русских миниатюрах XVII–XVIII вв. изображали казнь Февроньи Низибийской († 305), которой во время пыток усекли язык, выбили зубы и рассекли тело. См., к примеру, в лицевом житии Февроньи 1680-х гг. (ОР БАН. П. I А. № 52. Л. 85).

¹⁵ Как на новгородской раме с клеймами XVI в. из Государственного Русского музея (Инв. ДРЖ-1 – ДРЖ-24) или на иконе конца XVI в. из Поволжья (Государственная Третьяковская галерея, Инв. 14462).

¹⁶ Как на новгородской иконе начала XIV в. (НГОМЗ. Инв. 2118 ГРМ).

¹⁷ ВГИАХМЗ Инв. 7818.

анство¹⁸. Впрочем, историю о сарацине могли предельно сокращать, изображая только павшую ниц перед иконой фигуру, без сцен нападения и исцеления¹⁹. Все это заставляет клейма перекликаться друг с другом – ложные боги падают перед святым, как язычник, в другой сцене, падает перед его образом, написанным на иконе.

Наконец, многие сцены идолоборчества демонстрируют активную роль идолов: статуи кланяются, жестикулируют или пытаются убежать, разоблачая перед зрителем демонов, которые действуют на земле в чужом – в данном случае скульптурном – теле.

Руки статуй бывают направлены вперед, к окружающим их персонажам. В русской иконографии полусогнутые руки, обращенные к говорящему человеку или к происходящему событию – поза вовлеченности, которая маркирует участие персонажа в изображенном действии (смотрит, внимает...). В таком положении замирают самые разные герои визуального рассказа, которые обсуждают что-то, слушают или просто наблюдают за происходящим. Если одна или, чаще, обе руки акцентированно вытянуты вперед, жест подчеркивает уже активную адресацию – обращение, мольбу. Изображенные в таких позициях идолы вовлечены в ход событий и коммуницируют с людьми. На новгородской иконе начала XIV в. одна из двух языческих статуй сперва тянет руку вперед, возвышаясь над св. Георгием, а затем низвергается с башни²⁰. В новгородской раме с клеймами XVI в. идол Аполлона сперва торжественным жестом указывает вниз на императора Диоклетиана (греческий вариант мученика; в латинских версиях мучителем был император Деций), а затем летит вниз, сраженный крестным знаменем²¹. В той же позе перед самими идолами выстраиваются почитающие их люди: к примеру, в Лицевом летописном своде иудеи протягивают руки к кумирам, которые установил царь Израильского царства Иеровоам I (X в. до н. э.)²².

Еще один жест, который мог применяться к идолам – поза бегства: рука персонажа вытянута вперед, маркируя его движение, а голова повернута назад, указывая на гонителя. В сценах экзорцизма в таком положении застывают бесы, изгоняемые святым [Антонов 2019, с. 57–58]. Такую же позу принимают идолы. Так, на одной

¹⁸ Как на московских иконах XVI в. из Центрального музея имени Андрея Рублева (Инв. КП 152; КП 824; КП 3482), или на упомянутой новгородской раме с клеймами XVI в. из Государственного Русского музея.

¹⁹ Как на упомянутой выше иконе конца XVI в. из Поволжья.

²⁰ НГОМЗ Инв. 2118 ГРМ.

²¹ Инв. ДРЖ-1 – ДРЖ-24, см. нижнее левое клеймо.

²² Лицевой летописный свод. Т. 3. С. 434. URL: <http://www.runivers.ru/lib/book6958/> (дата обращения 24.02.2020).

из миниатюр Лицевого летописного свода, которая иллюстрирует крещение римской империи при Константине I, греческая статуя, возвышаясь на постаменте, оглядывается на подошедших людей, первый из которых уже занес топор, готовый сокрушить ее, и тянет руку в противоположном направлении, пытаясь убежать²³.

Падение идола часто изображается как прыжок статуи вниз, причем руки ее могут быть сложены как у ныряльщика – это ярко видно при изображении тех же идолов Иеровама в Лицевом летописном своде²⁴ или на упоминавшихся выше иконах Георгия Победоносца. На ярославской иконе Рождества Христова из ц. Иоанна Златоуста в Коровниках египетский идол сперва кланяется в нише, а затем прыгает вниз с протянутыми к земле руками²⁵.

Склонение идола, униженный жест подчинения, распространилось в XVII в. на русских иконах Рождества со сценами жизни Святого семейства, в том числе – бегства в Египет. В текстах, восходящих к апокрифическому Евангелию Псевдо-Матфея (гл. XXIII), говорится, что египетские идолы пали и развалились на части при появлении младенца Христа, показав собственное ничтожество и исполнив пророчество Исаяи: «Вот, Господь восседит на облаке легком и грядет в Египет. И потрясутся от лица Его идолы Египетские, и сердце Египта растает в нем» (Ис. 19: 1). Вслед за Евангелием Псевдо-Матфея и родственными ему апокрифами этот рассказ вошел в самые разные компиляции – «Схоластическую историю» Петра Коместора (ок. 1170 г.), «Золотую легенду» Иакова Ворагинского (ок. 1260 г.)²⁶ и др., и распространился в искусстве, в том числе и на Руси (см. подробнее: [Antonov, Maizuls 2018, p. 251–252]). На русских иконах Египет изображали в виде города, куда въезжает Святое семейство. Над воротами сгибаются в поклоне и иногда прыгают вниз фигуры нагих «богов»²⁷.

²³ Там же. Т. 8, кн. 1. С. 239. URL: <http://www.runivers.ru/lib/book6958/> (дата обращения 24.02.2020).

²⁴ Там же. Т. 3. С. 434. URL: <http://www.runivers.ru/lib/book6958/> (дата обращения 24.02.2020).

²⁵ ЯГИАХМЗ Инв. И-24, КП-53403/22.

²⁶ «Когда Господь входил в Египет, согласно пророчеству Исаяи, пали все статуи богов. Также рассказывают, что как при Исходе сынов Израилевых из Египта не было в стране дома, где по воле Божией смерть не поразила первенца, так и в то время не нашлось храма, где не пали идола». См.: *Иаков Ворагинский*. Золотая легенда: В 2 т. М.: Изд-во францисканцев, 2017–2018. Т. 2. С. 100.

²⁷ См., к примеру, на иконе середины XVII в. из собрания музея им. Андрея Рублева (ЦМИАР Инв. ВП 152); ярославских иконах – того же

Все эти позы синонимичны – бегство, преклонение или прыжок/падение в равной степени демонстрируют разрушение идолов как поражение заключенных в них демонов. Эта персонифицирующая модель (как и сцены с раздроблением) вносила динамику в сцены идолоборчества.

Практически все сцены, где святой низвергает идол, в русской иконографии представлены в виде мелких изображений – клейма житийных икон или книжная миниатюра. Однако даже в небольших и лаконичных сценах идолоборчества можно найти примеры, где игра знаками и визуальными параллелями создавала оригинальный авторский текст, наделяя мотив неожиданными смысловыми нюансами. Я хотел бы показать это на одном ярком примере.

«*Распятый*» идол: *Авраамий Ростовский и Велес*. Тексты далеко не всегда четко описывают, как именно были сокрушены идолы, что оставляет пространство для интерпретаций. Однако при переводе книжной истории в визуальный ряд это отходит на второй план. Даже в случаях, когда все прописано с относительной детализацией, художники далеко не всегда стремились отобразить текст буквально, но выбирали ту модель, которая казалась им оптимальной в каждом конкретном случае, ориентируясь на существующие визуальные образцы и/или разрабатывая их. Это можно проследить на серии изображений Авраамия Ростовского, который, как уже говорилось, сокрушил идол Велеса посохом, полученным от Иоанна Богослова.

Сцены из жития Авраамия сохраняются на иконах и настенных росписях со второй половины XVII в. Они отображают третью, самую подробную редакцию Жития, написанную в середине века (здесь рассказано не только о получении Авраамием апостольской «трости», но и о том, что Иван Грозный взял ее в монастыре перед походом на Казань и, следовательно, ростовский святой помог в завоевании татарского ханства). В середине 1554–1555 г. на вклад Ивана IV в монастыре был выстроен каменный храм с шатровым пределом Авраамия Ростовского и нишей,

времени из круга Иосифа Владимирова (ЯГИАХМЗ Инв. И-109, КП-53403/100) и конца XVII в. из коллекции Государственного Эрмитажа (Инв. ЭРИ-77); на иконе Рождества второй половины XVII в. из собрания Ростовского музея (ГМЗРК Инв. И-766) и др. На Невьянской иконе мастерской Богатыревых 1830-х гг. идол не кланяется, а лишь взмахивает руками (см. в электронной галерее Icon Art: http://www.icon-art.info/topic.php?lng=ru&top_id=13&month=0&style=old&mode=img&sort=time&page=5).

в которую была установлена его рака. В качестве напрестольного здесь использовался шестиконечный крест XIV в., который во второй половине XVIII в. также переместили в специальную деревянную раку. Эту реликвию (впервые она упоминается в XVII в.) почитали как навершие посоха апостола Иоанна²⁸. В иконографии шестиконечный крест изображался как навершие трости, которой Авраамий свергает идола. Более того, во второй половине XVII в. возникает новый визуальный сюжет «Явление Иоанна Богослова преподобному Авраамию и вручение посоха преподобному», который мог помещаться либо на отдельных образах, либо в среднике житийных икон. Ростовские мастера наглядно демонстрировали значимость монастырской реликвии (подробно об изображениях Авраамия Ростовского второй половины XVII – XVIII в.: [Мельник 2011]).

Посох с крестом будет играть важную роль на всех изображениях. Но сперва посмотрим на сами фигуры идола. Как уже говорилось, русские мастера практически не использовали маркеры демонического, которые указывали бы на истинную природу языческих «истуканов». У идолов нет звериных черт, рогов, когтей или хвостов, их фигуры не выделяют черным или серым цветом. Что еще важнее, они не изображаются со вздыбленными волосами, которые устойчиво отличают бесов и, вслед за ними, многих грешников в русской иконографии [Антонов, Майзульс 2011, с. 43–130; Антонов, Майзульс 2012]. Однако среди известных нам сцен идолоборчества Авраамия Ростовского можно найти исключение. На житийной иконе середины XVII в. из ц. Спаса в Графской слободе²⁹ в седьмом клейме святой бьет в грудь стоящего на возвышении Велеса, ударяя его шестиконечным крестом – навершием посоха. Нагая статуя держит в руке красный щит, а ее голову венчает высокая шапка, напоминающая в этом контексте бесовской хохол (во второй половине XVII в. колпаки разной формы нередко появлялись на головах демонов в русской иконографии). Ниже идол стоит уже на земле, склоняясь перед Авраамием и удерживая обеими руками свой щит. Динамика симультанного образа показывает одновременно сокрушение статуи Велеса и подчинение монаху заключенного в ней беса, а головной убор указывает на общность «кумира» и его хозяина.

²⁸ Крест хранился в монастыре до 1929 г., когда монастырские реликвии были переданы Ростовскому музею. В.Г. Пуцко датирует его как изделие XIV в., копирующее оригинал первой половины XIII в. [Пуцко 1994]. О надгробном комплексе Авраамия Ростовского см.: [Никитина 2001].

²⁹ ГМЗРК. Инв. И-639.

Совершенно по-другому изображается та же сцена в настенной росписи 1683 г. в церкви Иоанна Богослова митрополичьих палат Ростова (о росписях см.: [Мельник 2005]). Здесь шестиконечный крест оказывается внизу – Авраамий бьет Велеса обратной стороной посоха. Идол на постаменте держит одной рукой щит, а другую протягивает к Авраамию. Внизу мы видим не кланяющуюся, а раздробленную на мелкие части статую: от тела отломались руки и ноги, щит отлетел в сторону. Акцент перенесен на материальную природу «кумира». В результате сцена совмещает обе модели: статуя Велеса сперва персонифицирована, а затем показана разрушенной.

Наконец, на иконе первой трети XVIII в. из ц. Иоанна Богослова на Ишне³⁰, созданной Иваном Дмитриевым, сыном Ворским (об атрибуции: [Мельник 2011, с. 6]) идол изображен только один раз, стоящим на постаменте (клеймо 11; внизу есть маленькое пятно, однако предполагалось ли там изображение какой-то части идола, неясно). Одной рукой он держит щит, вторую отвел в сторону, так, что она обращена к Авраамию, однако сам Велес развернут анфас к зрителям, и разведенные в стороны руки не формируют позу адресации. Решение этой небольшой сцены очень интересно. Идол показан в набедренной повязке, с бородой и длинными волосами, напоминающими иконографию Христа, и в золотой короне, маркирующей царственный статус. Авраамий бьет его не крестом, а нижним концом трости, как на росписи 1683 г., однако этот конец увенчан крупным наконечником, который превращает посох в копьё. Из пронзенного ребра идола льется кровь (ил. 1).

Смысл неожиданной детали понятен благодаря сочетанию всех элементов. Разведенные в сторону руки Велеса, его прическа и набедренная повязка, удар копьём и пронзенное ребро визуальнo уподобляют идол Христу, а всю сцену – Распятию. Учитывая количество таких деталей, предположить здесь случайное совпадение трудно. Вероятнее всего, перед нами сознательная игра смыслов – ложный бог соотнесен с Иисусом, так как до разрушения выдавал себя за Бога. Для русской иконографии решение оказывается уникально редким – в таком варианте Христу не уподобляли ни идолов, ни Антихриста, ложного Мессию (отчасти это связано с гораздо меньшим распространением на Руси, по сравнению с Европой, различных текстов о сыне погибели и его деяниях). 11-е клеймо иконы демонстрирует либо оригинальную логику самого Ивана Дмитриева, либо его знакомство с неким европейским образом, который он использовал для построения житийной сцены. В любом случае такой ход был очень смелым. Это один из примеров семиотически

³⁰ ГМЗРК. Инв. И-943.

*Ил. 1*

насыщенного микрорассказа, индивидуальной комбинаторики элементов, которая позволяет переозначить традиционную визуальную схему, выстроив новый смысловой план.

Примеры такого рода встречаются на храмовых образах. При этом мелкие фигуры и нюансы размещенных на периферии сцен вряд ли предполагали частое «разгадывание» и прочтение прихожанами, оставаясь самодостаточным высказыванием иконописца, скорее эзотерическим, чем дидактическим (см. о таких примерах: [Антонов 2017]). И если колпак на голове идола на ростовской иконе середины XVII в. – редкая, но в знаковом плане простая и предсказуемая трактовка, то здесь игра смыслов проходит на грани кощунства, отражая в этом плане барочное, конвенциональное

отношение к знаку. Этот микрокейс хорошо показывает широкие границы вариативности, которые были открыты при визуальном отображении одного текстового мотива не только в миниатюре, но и в храмовых иконах, где зачастую возникали весьма необычные микрорассказы.

Литература

- Антонов 2017 – *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.
- Антонов 2019 – *Антонов Д.И.* Жесты демонов в русской иконографии // In Umbra: Демонология как семиотическая система: Альманах. Вып. 8 / Отв. ред. и сост. Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. М.: РГГУ, 2019. С. 55–65.
- Антонов, Майзульс 2011 – *Антонов Д.И., Майзульс М.Р.* Демоны и грешники в древнерусской иконографии: семиотика образа. М.: Индрик, 2011. 376 с.
- Антонов, Майзульс 2012 – *Антонов Д.И., Майзульс М.Р.* Демоны, монстры и грешники: негативные персонажи в пространстве древнерусской иконографии // Одиссей: Человек в истории. 2010/2011. М., 2012. С. 144–198.
- Игнашина, Комарова 2010 – *Игнашина Е.В., Комарова Ю.Б.* Апостолы Петр и Павел: Житие в иконе. М.: Гранд-Холдинг, 2010. 56 с.
- Мельник 2005 – *Мельник А.Г.* Житийный цикл преподобного Авраамия в стенописи (1683) церкви Иоанна Богослова Ростовского кремля // История и культура Ростовской земли. 2004: Материалы научной конференции. Ростов, 2005. С. 339–353.
- Мельник 2011 – *Мельник А.Г.* Утраченная икона, отражавшая третью редакцию жития Авраамия Ростовского // Книжная культура Ярославского края: Материалы науч. конф. (12–13 октября 2010 г.). Ярославль, 2011. С. 5–15.
- Никитина 2001 – *Никитина Т.Л.* Надгробный комплекс преподобного Авраамия Ростовского // Уваровские чтения–III: Материалы научной конференции, посвященной 900-летию Муромского Спасо-Преображенского монастыря. Муром, 17–19 апреля, 1996. Муром, 2001. С. 192–196.
- Пуцко 1994 – *Пуцко В.Г.* Крест преп. Авраамия Ростовского // История и культура Ростовской земли: Материалы научной конференции, посвященной 150-летию со дня рождения А.А. Титова. 1994. Ростов, 1995. С. 96–104.
- Сакович 1983, 2 – *Сакович А.Г.* Народная гравированная книга Василия Кореня 1692–1696.: В 2 т. М.: Искусство, 1983. Т. 1. 41 л. грав.; Т. 2. 167 с.: грав.
- Antonov, Maizuls 2018 – *Antonov D.I., Maizuls M.R.* Ruina idolorum. Iconography of Christian idoloclasm: East and West // IKON, Journal of Iconographic Studies. 2018. No 11. P. 249–260.
- Camille 1989 – *Camille M.* The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1989. 407 p.

References

- Antonov, D.I. (2017), "Icon-painter and viewer: The church icon as the text and the image-object", in Togojeva, O.I. and Danilevskii, I.N., eds., *Kazus: Individual'noe i unikal'noe v istorii – 2017* [The Individual and Unique in History – 2017], issue 12, Idrik, Moscow, Russia, pp. 242–256.
- Antonov, D.I. (2019), "Gestures of demons in Russian iconography", in Antonov, D.I. and Khristoforova, O.B., eds., *In Umbra: Demonologiya kak semioticheskaya sistema. Al'manakh* [Demonology as a Semiotic System. Almanac], issue 8, RGGU, Moscow, Russia, pp. 55–65.
- Antonov, D.I. and Maizul's, M.R. (2011), *Demony i greshniki v drevnerusskoi ikonografii: semiotika obraza* [Demons and sinners in Old Russian iconography: the semiotics of the image], Indrik, Moscow, Russia.
- Antonov, D.I. and Maizul's, M.R. (2012), "Demons, monsters and sinners: Negative characters in Old Russian iconography", in *Odissei: Chelovek v istorii* [Odysseus. A Man in History], 2010/2011, Moscow, Russia, pp. 144–198.
- Antonov, D.I. and Maizul's, M.R. (2018), "Ruina idolorum. Iconography of Christian idoloclasm: East and West", *IKON, Journal of Iconographic Studies*, no. 11, 2018, pp. 249–260.
- Camille, M. (1989), *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge University Press, Cambridge; New York, UK; USA.
- Ignashina, E.V. and Komarova, Yu.B. (2010), *Apostoly Petr i Pavel: Zhitie v ikone* [The apostles Peter and Paul: Life in an icon], Grand-Kholding, Moscow, Russia.
- Melnik, A.G. (2005), "The Hagiographic cycle of st. Avraamiy in murals (1683) of the Church of St. John the Evangelist in Rostov Kremlin", in *Istoriya i kul'tura Rostovskoi zemli. 2004: Materialy nauchnoi konferentsii* [History and culture of Rostov land" 2004, Proc. of the scientific conference], Rostov, Russia, pp. 339–353.
- Melnik, A.G. (2011), "The Lost icon that reflected the third edition of the life of Avraamiy Rostovskiy", in *Knizhnaya kul'tura Yaroslavskogo kraja: Materialy nauchnoi konferentsii (12–13 oktyabrya 2010 g.)* [Book culture of the Yaroslavl region: Proc. of the scientific conference (October 12–13, 2010)], Yaroslavl, Russia, pp. 5–15.
- Nikitina, T.L. (2001), "Tombstone complex of the monk Avraamiy Rostovskiy", in *Uvarovskie chteniya–III: Materialy nauchnoi konferentsii, posvyashchennoi 900-letiyu Muromskogo Spaso-Preobrazhenskogo monastyrya. Murom, 17–19 aprelya, 1996* [Proc. of the 3d Uvarov scientific conference dedicated to the 900th anniversary of the Murom Spaso-Preobrazhensky monastery, Murom, April 17–19, 1996], Murom, Russia, pp. 192–196.
- Putsko, V.G. (1994), "The Cross of Saint Avraamiy of Rostov", in *Istoriya i kul'tura Rostovskoi zemli: Materialy nauchnoi konferentsii, posvyashchennoi 150-letiyu so dnya rozhdeniya A.A. Titova. 1994* [History and culture of Rostov land" 1994, Proc. of the scientific conference dedicated to the 150th anniversary of the birth of A.A. Titov], Rostov, Russia, pp. 96–104.
- Sakovich, A.G. (1983), *Narodnaya gravirovannaya kniga Vasiliya Korenya 1692–1696* [The engraved Bibla pauperum by Vasilii Koren'], 2 vol., Iskusstvo, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Дмитрий И. Антонов, доктор исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; antonov-dmitriy@list.ru

Information about the author

Dmitriy I. Antonov, Dr. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; antonov-dmitriy@list.ru