

Антонов Дмитрий Игоревич

ДЕМОНОЛОГИЯ В ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ МОСКОВСКОЙ РУСИ

Специальность – 24.00.01 Теория и история культуры

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора исторических наук

Работа выполнена на кафедре истории и теории культуры факультета культурологии
ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет»

Официальные оппоненты:

член-корреспондент РАН,
доктор филологических наук,
кандидат исторических наук, профессор
Топорков Андрей Львович

доктор исторических наук
Лучицкая Светлана Игоревна

доктор исторических наук,
кандидат культурологии, доцент
Сукина Людмила Борисовна

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»

Защита диссертации состоится «30» сентября 2019 г. в 14:00 часов на заседании диссертационного совета Д. 212.198.06 в Российском государственном гуманитарном университете по адресу: 125993, г. Москва, ГСП-3, Миусская пл., д. 6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского государственного гуманитарного университета по адресу: 125993, ГСП-3, Москва, Миусская пл., д.6., а также в сети «Интернет» по адресу: <http://dissovet.rggu.ru/section.html?id=12903>

Автореферат разослан «___» _____ 2019 года

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат исторических наук, доцент



И. Н. Захарченко

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования

Визуальная демонология христианского Средневековья – это разрабатывавшийся веками иконографический текст, который говорил не только о падших ангелах, их действиях и функциях в земном и загробном мире, и о демонических врагах ожидаемого будущего (персонажах Апокалипсиса), но также о многочисленных грешниках, которых соотносили с дьяволом по разным моделям («слуги», «воины», «дети» или жертвы сатаны). В средневековом искусстве, как и в литературе, демонология быстро превратилась в инструмент полемики, средство обличения врагов на любом уровне – от индивидуального (оппонент, политический противник, исторический персонаж) до глобального (этнического, религиозного, конфессионального, социального). Благодаря механизмам демонизации, знаковым и синтаксическим приемам, визуальная демонология функционировала как семиотическая система – язык, который позволял говорить об исторических событиях, политических, религиозных и других конфликтах, расставлять акценты, маркируя границы добра и зла, легитимного и нелегитимного, своего и чужого, устанавливать систему координат для моральных и исторических оценок. Отсюда значение этой проблематики для отечественной медиевистики, которая почти не обращалась к этой теме до выхода в 2011 г. нашей с М.Р. Майзульсом книги «Демоны и грешники в древнерусской иконографии: семиотика образа».

В Средние века и Новое время круг демонических и демонируемых персонажей охватывал широкий круг осуждаемых «врагов» – от библейских антигероев до внешних и внутренних антагонистов. В центре этой системы находились дьявол и демоны, агенты зла, которых в Средневековье – раннее Новое время традиционно рассматривали как первопричины различных бедствий, от личностных до социальных, государственных и мировых. Помимо этого, в популярных изображениях и текстах действовали монстры, эсхатологические (Антихрист Лжепророк, Гог и Магог, Аваддон и др.) или обитающие на окраинах мира (кинокефалы, сатиры, кентавры и др.) и «чужие боги», описываемые как демоны, почитаемые у языческих народов (от греко-римских Зевса, Крона, Афродиты и др. до славянских Перуна и Велеса или татарского «казанского змея»). Круг демонируемых антагонистов включал персонажей библейских книг и апокрифов: Каина, Навуходоносора, Пилата, Ирода, Иуду, волхвов Симона, Кинопса и др. В разных контекстах актуальными оказывались легендарные исторические персонажи-грешники – прежде всего императоры-иконоборцы и ересиархи: Диоклетиан, Юлиан Отступник, Арий, Несторий и т.п. К врагам христианского мира относились языческие народы прошлого и настоящего, еретики и иноверцы (от далеких, но постоянно осуждаемых православными авторами «еретиков»-армян до соседей-католиков и протестантов). Широкий спектр врагов, служащих дьяволу, пополняли внутренние и внешние антагонисты – агрессоры, захватчики, мучители, осквернители святынь, самозванцы и т.п. Наконец, к тому же кругу персонажей принадлежали грешники, фигурировавшие в учительной, проповеднической и т.п. литературе – соблазненные демонами монахи, клирики и миряне. Помимо сцен на земле, они регулярно изображались в преисподней – как страдающие после смерти души (малая эсхатология) и/или казнимые после Второго пришествия узники геенны. Представление о многочисленных врагах как орудиях, а впоследствии жертвах дьявола одновременно служило моделью интерпретации многих конфликтов и риторическим орудием в религиозной и политической сфере.

Древнерусская иконография дьявола и демонов с одной стороны и грешников (иноверцев, язычников, еретиков, агрессоров и др.) с другой обнаруживает широкий круг устойчивых черт, которые позволяют говорить о существовании единой семиотической системы и общих принципов визуального конструирования негативных образов. Эта система иконографических конвенций функционировала в книжной миниатюре, иконах, фресковой живописи и позволяла решить целый ряд актуальных задач: идентифицировать негативных персонажей в многофигурных композициях и демонстрировать иерархические отношения между ними, служить орудием инвективы и полемики, визуализировать агиографические сюжеты, комментировать и дополнять иллюстрируемый текст, создавать новые контексты, независимые от книжных и т.п. Изучение этой проблематики позволяет выявить целый ряд важных культурных механизмов, некоторые из которых сохраняют актуальность до сегодняшнего дня.

В иконографии Средневековья и Нового времени образ демонического и демонизированного врага формировался с помощью множества взаимосвязанных элементов: от минимальных (маркеры) до максимально широких (гипертемы). В отличие от образов святых, эти визуальные фигуры не были столь жестко подчинены устоявшимся образцам, а следовательно оказывались предельно вариативными и пластичными. Иконописцы и иллюминаторы конструировали гибридные образы, экспериментировали с цветами, формами, разработкой новых мотивов и т.п. Развиваясь с веками, демонология стала «пространством свободы» средневекового художника, визуальным полем, в котором можно использовать, комбинировать либо изобретать приемы, недопустимые в других областях. Исследование позволяет выявить и описать визуальные схемы, которые чаще всего не возникали в других типах изображений.

Важно при этом, что средневековая иконография была перформативной, нацеленной на практику, и имела максимально широкий социальный отклик. Находясь в постоянном взаимодействии с религиозными представлениями и культурными стереотипами эпохи, она не только выполняла конкретные функции, предполагаемые заказчиками и иконописцами, но имела множество регистров эффективности и служила важнейшим каналом формирования ментальных образов врага в социуме. Неудивительно, что демонологические сюжеты и мотивы свободно пересекают границы визуального, книжного и устного пространства, функционируя на стыке культурных пластов – иконографии и фольклора, богословия, книжности и магических практик.

Русская иконография эпохи Московского царства (конец XV – начало XVIII в.) активно разрабатывала тему загробных мук. Именно в этот период образы дьявола и демонов, монстров Апокалипсиса и грешников стремительно завоевывают пространство храмовых и книжных изображений. Эта «экспансия демонического» с одной стороны отражает важные культурные процессы, а с другой, оказывает на них свое влияние. Реконструкция визуального «образа врага» как семиотической системы, изучение особенностей ее функционирования и эволюции в Московской Руси (с учетом предшествовавшей визуальной традиции и дальнейшей ее разработки в старообрядческой миниатюре XVIII – начала XX в.) позволяет выявить и комплексно описать важнейший пласт древнерусской культуры. Исследование демонстрирует, как осуществлялось кодирование книжных сюжетов и мотивов визуальными способами, с помощью каких знаков, моделей и приемов формировался образ врага, кого относили к нему в разные периоды. Особое внимание уделяется при этом анализу взаимодействия языков визуального и письменного повествования (в т.ч. способам интерсемиотического перевода

мотивов и сюжетов из текста в изображение и из изображения в текст), а также вопросу о рецепции иконографических образов в книжной и устной культуре. Древнерусская визуальная традиция рассматривается в сопоставлении с византийской и европейской, что позволяет выявить ее специфику в контексте средневекового христианского искусства.

Наконец, актуальность исследования определяется тем, что оно позволяет анализировать современную иконографическую традицию, которая сохраняет и по-своему развивает древнерусскую визуальную демонологию. Третья часть диссертации посвящена вопросам, связанным с бытованием, восприятием и интерпретацией образов, в том числе в современных храмах. Десемантизация средневековых знаков, фигур и мотивов приводит к рождению новых объяснений среди фрескистов и иконописцев, а это, в свою очередь, влияет на особенности церковных росписей. Проведенная работа дает возможность проследить изменения, которые происходят в русской иконографии на постсоветском пространстве.

Объект и предмет исследования

Объект исследования – русские миниатюры, иконы и настенные росписи конца XV – начала XVIII в., включающие образы демонических и демонизируемых персонажей. Предмет исследования – визуальная демонология Московской Руси как система знаков, фигур и моделей в ее исторической динамике и во взаимодействии с книжностью и фольклором.

Цель и задачи

Цель работы – комплексное исследование визуальной демонологии Московской Руси как семиотической системы, взаимосвязанной с книжной и, в определенных аспектах, с устной традицией.

Это предполагает решение следующих задач:

- 1- Систематизация и изучение ключевых мотивов русской книжной демонологии связанных с визуальной традицией;
- 2- Анализ визуальных приемов – иконографических знаков и моделей – с помощью которых конструировался образ демонического и демонизируемого врага в русской иконографии, их генезиса и динамики развития в христианском искусстве;
- 3- Определение круга фигур, маркируемых как «враги» в искусстве Московской Руси, анализ образов и связанных с ними мотивов;
- 4- Изучение эволюции визуальных фигур и моделей в публичном (настенные росписи, храмовые иконы) и частном пространстве (иллюминированные рукописи и личные иконы) на протяжении конца XV – начала XVIII в., с учетом более раннего (XII–XV вв.) и более позднего (XVIII–XX вв.) материала;
- 5- Анализ способов взаимодействия языков книжности и иконографии, особенностей интерсемиотического перевода сюжетов и мотивов, связанных с образом врага, между иконографией, книжностью и фольклором.
- 6- Изучение регистров эффективности и особенностей рецепции демонологических образов, а также способов интерпретации иконографических фигур и мотивов.

Хронологические рамки и специфика демонологии в иконографии Московской Руси

В фокусе исследования – иконография эпохи Московской Руси. В политическом плане это период с конца XV в. до начала XVIII в. Глобальные политические изменения (от

присоединения новых княжеств и начала формирования единого политического и культурного пространства на территориях, подконтрольных «государю всея Руси», до реформ Петра и преобразования Московского царства в империю), которые в той или иной степени запускают процессы социальной трансформации, безусловно, оказывали свое влияние на культуру «элит», в том числе и на иконографию. Однако политические процессы явно играют второстепенную роль при изучении визуальной традиции. Хронологические рамки исследования в целом совпадают с периодом существования централизованной Московской Руси, однако выбраны они не произвольно, но исходя из специфики изучаемого материала. Начиная со второй половины XV в. «образ врага» в русском искусстве начинает разрабатываться, а в XVII в. достигает расцвета, максимально усложняется и занимает важнейшее место в храмовом пространстве и миниатюре. Ни до, ни после этого он не играл такой роли и не выполнял столько востребованных функций. В конечном итоге это приводит к формированию новой знаковой системы и новой «среды образов», которая влияла на социум и культурный обиход Московской Руси, отражалась в книжности и в фольклоре. Расцвет визуальной демонологии – интереснейшее явление, которое множеством нитей связано с культурными и социальными процессами этого периода.

Вторая половина XV–XVII вв. – период все возрастающего влияния на русскую культуру культуры европейской, в том числе визуальной. Раннее Новое время в Европе – эпоха расцвета демономании и ведьмовских процессов, стремительного распространения в искусстве демонологии, эсхатологических сюжетов и *danse macabre*. Сюжеты и мотивы, частотные на Западе, все активнее проникают в Московию. Здесь перенимаются и перерабатываются не только готовые изобразительные циклы и модели, но и широкий арсенал приемов и знаков, в результате чего пространство визуальной демонологии обогащается. Помимо неизвестных ранее символических композиций, которые вызывали споры и рассматривались на церковных соборах (Христос в облике воина или херувима, фигуры-персонификации пороков и т.п.), во второй половине XV – начале XVI в. возникают или распространяются важнейшие для нашей темы сюжеты и мотивы, как «змей мытарств» в иконографии Страшного суда или апокалиптический цикл, впервые изображенный на не сохранившихся фресках начала XV в., а затем представленный на иконе из Успенского собора московского Кремля (ок. 1500). В XVI в. русские мастера разрабатывают демонический бестиарий и все чаще конструируют сложные гибридные образы. С этого времени начинается трансформация всего поля визуальной демонологии. В середине XVI в. возникают первые лицевые Апокалипсисы, завоевывая популярность к концу столетия. В XVII в. массово распространяются лицевые синодики и иллюминированные сборники с эсхатологической тематикой. Фигуры демонов увеличиваются в размерах, усложняются, обрастают деталями и атрибутами, часто заимствованными из западной традиции. Со второй половины XV в. различных антигероев – язычников, еретиков, агрессоров и т.п. – начинают все чаще маркировать, выделяя визуально и обозначая знаками греха. «Образ врага» разрабатывается и превращается в сложную семиотическую систему, которая объединяет множество разных персонажей.

Немаловажную роль играла здесь переживаемая эсхатология. В конце XV в. происходит первый всплеск апокалиптических ожиданий, приуроченных к 7000 (1492) году; они косвенно отражаются в формирующейся идеологии и символике власти московских государей. В XVI в. эти ожидания, насколько можно судить, сохраняют определенную актуальность в культуре элит, с чем может быть связан ряд особенностей опричнины и экстраординарных действий

первого русского царя. В начале XVII в. кризис Смутного времени впервые приводит к распространению эсхатологических ожиданий в нижних слоях общества – фиксируются десятки свидетельств об угрожающих знамениях и записываются визионерские тексты. После Смуты Второе пришествие связывают с 1666 г. – различные сочинения и популярные издания московского печатного двора («Кириллова книга» 1644 г., «Книга о вере» 1648 г.) транслируют идею о том, что явление Антихриста и катаклизмы последних дней произойдут в ближайшие десятилетия. Наконец, в середине XVII в. раскол русской церкви приводит к катастрофическому культурному и социальному кризису, когда переживаемая эсхатология выдвигается на первый план и определяет поведение тысяч людей, уходящих в старообрядчество. Культурный обиход Московской Руси несет яркий отпечаток эсхатологической мысли, а визуальная традиция – наиболее доступное, массовое и эффективное ее выражение.

Наконец, число изображаемых бесов, как и число грешников, возрастает благодаря нарративизации русской иконографии XVII в. Чем больше книжных сюжетов и мотивов отражается в миниатюре, иконе или стенописи, чем детальнее и насыщеннее становятся композиции, тем больше различных персонажей-антагонистов начинает фигурировать в визуальном поле.

Если в качестве нижних хронологических рамок исследования мы обозначаем конец XV в. как время появления визуальных циклов и сюжетов, по-новому формирующих «образ врага», то верхние рамки связаны с реформами Петра I. В европеизированной культурной среде элит, выстраиваемой царем, а впоследствии императором, эсхатологический дискурс, характерный для Московской Руси, оказывался не только не актуальным, но нежелательным и вредным для государственного служения подданных. Резкие ограничения, наложенные Петром на русскую церковь, попытки регламентации религиозных представлений и практик, вели к подавлению эсхатологической мысли. Уже с конца XVII в., когда ее начали активно эксплуатировать старообрядцы, официальная церковь все больше отходит от идеи скорого конца света. В синодальный период апокалиптические представления окончательно маргинализируются. Происходит социальный дрейф эсхатологического дискурса – в конце XVII – начале XVIII в. о пришествии Антихриста проповедует уже не элита, книжники и церковные иерархи, а социальные низы. В храмовом пространстве демонические и эсхатологические образы постепенно утрачивают былую популярность. Однако в среде старообрядцев сохраняет актуальность и переживаемая апокалиптика, и визуальная демонология. Традиция Московской иконографии поддерживается и развивается в лицевой старообрядческой рукописи – синодиках, Цветниках, Апокалипсисах и различных сборниках, которые доживают до XX в. Эти материалы привлекаются к исследованию, расширяя его рамки прежде всего на XVIII в. как период «долгого Средневековья» старообрядческих общин.

Источниковая база

Исследование основывается на трех основных группах визуальных источников, а также письменных и устных (фольклорных) текстах, которые используются для анализа стратегий и способов взаимодействия разных языков культуры.

1- *Книжная миниатюра.* В ходе исследования проанализированы и привлечены к работе миниатюры и миниатюрные циклы более 250 русских лицевых рукописей XV – начала XX в., в основной части XVII–XVIII вв.

Иллюминированные рукописи играют ключевую роль для исследования по нескольким причинам. Во-первых, это наиболее сохранившийся вид «частных» – не публичных, не церковных – образов, в отличие от почти не дошедших до нас домовых икон конца XV – начала XVIII в. Во-вторых, в миниатюрных циклах многообразие иллюстрируемых сюжетов на порядок выше, чем в иконе или монументальной живописи. Это определяется спецификой работы иллюминатора – в отличие от иконописца или фрескиста, он отображал множество книжных историй, которые чаще всего не появлялись в пространстве храмовой живописи, ориентированной, до XVII в., в большей степени на моленные образы чем на нарративные композиции. В-третьих, миниатюра предельно детализирована и вариативна – на это влияет и количество изображений (десятки, иногда сотни в рукописи), подробно разрабатывающих различные сюжеты, и меньшая зависимость иллюминаторов от иконографических конвенций храмового искусства – уже в силу того, что большинство сюжетов не существовало в церковной визуальной среде.

В исследовании использованы лицевые рукописи разного содержания: исторические и преимущественно исторические (Задонщина, Лицевой летописный свод и др.), агиографические (жития, патерики), скриптурные (лицевые Библии, Апокалипсисы, Псалтири) и сборники смешанного состава (Цветники, синодики и др.). Лицевые Апокалипсисы распространяются на Руси с середины XVI в., синодики, Цветники и другие типы иллюминированных сборников – в XVII в. В XVIII–XX вв. они создаются и циркулируют преимущественно в старообрядческой среде, что обусловило привлечение к работе многих старообрядческих (в особенности северодвинских) рукописей.

Важно заметить, что круг привлекаемых источников не имеет четко очерченных контуров – у нас нет данных о точном количестве лицевых манускриптов, не только созданных в изучаемый период, но даже сохранившихся на сегодняшний день в разных частных и государственных хранилищах. Соответственно, проблемным оказывается вопрос о репрезентативности. Как и в случае с другими типами визуальных источников, о которых пойдет речь ниже, он решается по возможным широкой выборкой и максимальным учетом доступных изображений. Работа проводилась с фондами основных российских архивов, в которых хранятся интересующие нас материалы – прежде всего, это отделы рукописей РГБ, ГИМ, РНБ, БАН, а также Древлехранилище ИРЛИ. Учесть все лицевые рукописи в любом из архивных собраний затруднительно, учитывая, что имеющиеся описи зачастую не полны и не точны, а некоторые фонды на сегодняшний день не расписаны или закрыты. Однако для настоящего исследования это не является принципиальным условием. Наша цель – выявление и семиотический анализ основных знаковых систем, иконографических моделей и приемов в их исторической эволюции, а не каталогизация бесчисленного множества конкретных примеров их использования. Учитывая существенный объем источниковой базы, дальнейшее расширение круга привлекаемых рукописей будет выявлять преимущественно казуальные детали и приемы; обнаружение знаковых систем, которые не функционируют в проанализированных материалах, менее вероятно (хотя возможно) – последние годы моей работы не привели к результатам, которые бы принципиально дополнили полученные выводы.

Помимо русской миниатюры, в исследовании использованы греческие и европейские иллюминированные манускрипты – опубликованные в отдельных изданиях и, в большей части, неопубликованные, из фондов, оцифрованных и доступных в электронных базах данных

британских, французских, испанских, немецких, голландских, шведских и ватиканского архивов.

Русский лубок XVII – начала XVIII в. привлекается в минимальной степени, так как изучаемые механизмы визуального маркирования «врага» здесь вторичны по отношению к традиционной иконографии и довольно редки.

2- *Иконы*. Большинство сохранившихся икон конца XV–начала XVIII в. – публичные, храмовые или городские образы. Для исследования привлечены русские иконы из экспозиций, запасников и иллюстрированных каталогов более 30 государственных и частных музеев на территории России, США, Польши, Великобритании и Эстонии.

3- *Храмовые росписи* (фресковые и темперные) – второй вид публичных образов, сохраняются преимущественно в церквях, реже, во фрагментарном виде, в музейных собраниях и, когда речь идет об утраченных росписях, исключительно в репродукциях (впрочем, нужно отметить, что в копиях и репродукциях доходят до нас и некоторые утерянные иллюминированные рукописи). Учитываются росписи, начиная с сохранившихся фрагментов XI–XII вв. (фрески Софии Киевской, Спаса на Нередице и др.) и вплоть до стенописи XVII – начала XVIII в. (церкви Москвы, Ярославля, Ростова Великого, Костромы, Переславля-Залесского, Тутаева и др.).

Методология

Работа разделена на три части, в каждой из которых общая проблематика рассматривается на разном материале и, соответственно, требует разных исследовательских ракурсов.

В первой части к анализу привлекается широкий корпус русских переводных и оригинальных текстов, связанных с визуальной демонологией. Здесь проводится сюжетно-мотивный анализ, направленный на типологизацию действий, функций, локальных, темпоральных, номинативных и др. характеристик персонажей, что сближает работу с исследованиями устной славянской демонологии, прежде всего развивающихся в рамках этнолингвистического направления (Н.И. Толстой, С.М. Толстая, Л.Н. Виноградова, Е.Е. Левкиевская, А.Л. Топорков, О.В. Белова и др.). В этой части выявляется и рассматривается корпус мотивов и сюжетных построений, играющих ключевую роль для описания и репрезентации демонических персонажей; прослеживаются их вариации и эволюция в текстах XVII в.; анализируются принципы построения визуального образа в книжности. Во второй части эти принципы будут соотнесены с траекториями конструирования иконографических фигур.

Актуальным в первой части оказывается также семиотический подход. В рамках московско-тартуской школы он применялся к анализу не только русской иконографии, но и способов конструирования визуальных образов в литературных текстах. В диссертации письменные (как и визуальные) образы рассматриваются в знаковом аспекте: в фокусе внимания – цвета, элементы облика, детали, характеристики, задействованные в описаниях и формирующие визуальный код, который по-своему функционирует в литературе и имеет аналоги в изображениях, конструируя рассказ о демоническом в разных культурных текстах. Особое внимание уделяется здесь принципам и особенностям интерсемиотического перевода: письменных сюжетов и мотивов в визуальные, визуальных в устные и письменные. Это позволяет увидеть специфику иконографического языка, которая во многих случаях крайне далека от языка книжного.

Семиотический подход играет ключевую роль во второй части исследования, где анализируются структура, семантика, синтактика и прагматика знаков и визуальных моделей, принципы их функционирования в иконографии. Помимо этого, рассматриваются вопросы, связанные с геометрическим и семантическим синтаксисом изображений – проблематика, в разных аспектах изучавшаяся в работах Л.Ф. Жегина, Б.А. Успенского, Б.В. Раушенбаха.

При анализе иконографических мотивов, тем и гипертем, в диссертации используются принципы серийного анализа, обоснованные Жеромом Баше. Эта работа нацелена не только на выявление моделей, вариаций, принципов сочетаемости и построения визуальных схем, но и на описание самих серий, определение их границ, центра и периферии. Серийный анализ необходим также при изучении ролей и функций храмовых образов.

Вопросам рецепции изображений, интерпретативным и коммуникативным практикам, стратегиям прочтения визуального текста, посвящена третья часть диссертации. Это переводит исследование в область антропологии искусства, а фокус смещается на практики коммуникации с христианскими сакральными образами, которые с разных сторон рассмотрены в монографиях Ханса Бельтинга, Ролана Рехта, Дэвида Фридберга, Майкла Камиля, Жерома Баше, и во множестве более узких по охвату материала исследований. Предметом анализа становится зрительская атака на изображения, десемантизация фигур и мотивов, а также гиперсемиотизация – ситуация, когда семантически не нагруженные элементы начинают рассматриваться как знаки, что приводит к вчитыванию новой информации в традиционные образы и к перекодировке мотивов. Наконец, в тех случаях, когда речь идет об особенности создания и прочтения мелких фигур (знаков, мотивов) на иконах и о ролях «микрорассказа» в иконографии, актуальным оказывается анализ регистров эффективности храмовых образов – проблематика, в разных аспектах рассмотренная всеми перечисленными авторами и отдельно проанализированная Ж. Баше.

Степень изученности проблемы

Древнерусская демонология в изображениях и текстах привлекла внимание исследователей во второй половине – конце XIX в. В это время вышла серия работ Ф.И. Буслаева, посвященных русским лицевым апокалипсисам, композициям Страшного суда и древнерусскому образу беса, Н.В. Покровского о христианской иконографии Страшного суда, публикации Н.С. Тихонравова, И.Я. Порфирьева, А.И. Алмазова, М.И. Соколова о средневековых русских апокрифах, В.А. Сахарова, В.М. Истрина и Ф.Д. Батюшкова о древнерусских эсхатологических текстах, Е.В. Петухова о литературных синодиках, Н.Н. Дурново о кочующем мотиве заключенного беса; был опубликован ряд переводных сочинений о святых-демоноборцах и змееборцах (Житие Нифонта Константинопольского, Никиты Готфского, Хождение Иоанна Богослова и др.). В 1915 г. вышла книга Ф.А. Рязановского «Демонология в древнерусской литературе» – обобщающее исследование о демонологических сюжетах в древнерусской литературе.

Первый опыт описания и классификации интересующих нас визуальных и текстовых источников (известных на период до начала XX в.), предпринятый разными исследователями, оказался очень плодотворным. Были введены в научный оборот сочинения, в разной степени влиявшие на русскую визуальную демонологию, а также описаны важные изобразительные циклы и визуальные темы.

В постреволюционный период работа со значимыми для нас изображениями и текстами проводилась редко и фрагментарно; интерес к ним начал возрождаться во второй половине XX в. В 1960–80 гг. выходили исследования, посвященные истории, текстологии и сюжетике переводных и русских сочинений с демонологической тематикой, некоторые из которых влияли на русскую иконографию (работы О.А. Державиной, Р.П. Дмитриевой, О.Д. Журавель (Горелкиной), М.А. Салминой, Т.Ф. Волковой и др.). Параллельно изучались отдельные иконографические сюжеты и циклы, включающие фигуры демонических и демонизируемых персонажей (в трудах Л.А. Успенского, В.К. Лауриной, В.Н. Лазарева, М.В. Алпатова и др.). Интересно при этом, что во многих иконографических работах, комментированных изданиях и даже статьях, посвященных отдельным иконам и сюжетам, образы персонажей-антагонистов и многочисленные демонические фигуры не становились предметом описания. Визуальное разнообразие, семантическая наполненность и вариативность, богатство сюжетов и мотивов русской демонологии оказались почти не востребованной, а иногда, как кажется, табуированной для исследователей тематикой.

Всплеск интереса и источникам, и к различным проблемам, так или иначе связанным со средневековым русским образом врага, происходит в конце XX – начала XXI в. В это время были детально изучены отдельные памятники письменности, которые служили источником визуальных демонологических мотивов (исследования А.М. Молдована о «Житии Андрея Юродивого», И.В. Дергачевой о Житии Василия Нового и литературных синодиках, А.И. Алексеева о «Слове о небесных силах» и др.). Тексты, связанные со святыми-демоборцами и змееборцам изучаются в работах Н.Б. Тетерятниковой, А.Н. Власова, А.В. Пигина, А.Л. Юрганова и др.; сюжет о договоре человека с дьяволом рассмотрен в книге и ряде статей О.Д. Журавель. Публикацию и анализ многих апокрифических сочинений, в том числе с апокалиптической и демонологической тематикой, предприняли В.В. Мильков и Б.Г. Деревенский. К эсхатологии русского Средневековья, представлениям о посмертном и страшном судах, мытарствах и т.п. обращались в разных аспектах А.И. Алексеев, А.А. Булычев, В.Я. Петрухин, А.Л. Юрганов, И.Н. Данилевский и др.

В то же время, во второй половине XX в. возникает множество фундаментальных исследований русской и, шире, восточнославянской народной демонологии. Особая роль принадлежит здесь московской этнолингвистической школе, работам Н.И. Толстого, С.М. Толстой, Л.И. Виноградовой, Е.Е. Левкиевской, А.Л. Топоркова, О.В. Беловой, Т.А. Агапкиной и др. Многие исследования – прежде всего Л.И. Виноградовой, Е.Е. Левкиевской, Н.И. Топоркова и О.В. Беловой – пересекают границы устной культуры и рассматривают образы демонологических персонажей в книжности и в ряде изображений, а также способы конструирования визуальных образов бесов/демонов/чертей в фольклоре. Пересечению устной и книжной демонологии, магическим текстам и следственным делам о колдовстве, отразившим демонологические представления раннего Нового времени, посвящены книги и статьи А.В. Пигина, Е.Б. Смилянской, А.С. Лаврова, В.Ф. Райана, Т.В. Михайловой и др.

Несмотря на обилие работ, рассматривающих книжную демонологию русского Средневековья и Нового времени с одной стороны, и восточнославянские представления о духах-соседях и антагонистах с другой, визуальная демонология не становилась предметом комплексного анализа. Работа велась по изучению отдельных изображений и циклов. Так, в последние десятилетия внимание многих специалистов привлекают лицевые рукописи XVI–XIX вв. с демонологической тематикой. Иллюминированным синодикам и Житиям Василия Нового

посвящены работы Л.Б. Сукиной и И.В. Дергачевой. Исследованием лицевых апокалипсисов занимаются В.Г. Подковырова, Ю.А. Грибов, Г.В. Маркелов, А.Б. Бильдюг, Г.П. Чинякова и др.; старообрядческие сборники с эсхатологической тематикой рассматривал Н.Ю. Бубнов; О.Р. Хромов описывал демонических персонажей русского лубка и т.п. Популярным стало издание миниатюр в иллюстрированных альбомах и введение в научный оборот десятков изображений из лицевых рукописей (прежде всего Апокалипсисов, реже старообрядческих сборников). Это безусловно полезный шаг, хотя он не компенсирует отсутствие на сегодняшний день оцифрованных и общедоступных фондов иллюминированных рукописей с поисковой системой, по примеру европейских архивов. Оцифрованными и выложенными в открытый доступ оказались в постсоветский период рукописи из собрания Троице-Сергиевой лавры, хранящиеся в фондах РГБ – это пока единственный опыт перевода в Интернет широкой серии манускриптов, в том числе лицевых. В ряде архивных хранилищ, как в РНБ и БАН, в последние годы ведутся работы по оцифровке миниатюрных циклов.

Генезис и эволюцию древнерусской иконографии Страшного суда, Сошествия во ад, фигур-персонификаций Смерти, Ада и других тем и сюжетов с эсхатологической и демонологической тематикой предприняли Ж.-П. Химка, В.К. Цодикович, Л.В. Нерсисян, Л.А. Бережная, М.Р. Майзульс и др. В последние годы появляются отдельные монографии и альбомы, посвященные иконографии Страшного суда (Ж.-П. Химка, Л.А. Бережная), а также множество альбомов по иконописным собраниям, в том числе издания «Северного Паломника» по коллекциям икон из фондов российских региональных музеев. Это, а также создание Интернет-баз русских и греческих икон (как Icon Art Gallery) сделало изучение иконографии на порядок более доступным, чем раньше, когда иллюстрированные каталоги собраний были редкими, неполными и зачастую сопровождался черно-белыми репродукциями, которые не передавали много необходимой информации, связанной с цветовыми решениями.

Помимо работ, посвященных русской визуальной, книжной и устной демонологии, для диссертации важную роль играют исследования, посвященные семиотике и геометрическому синтаксису иконографии (Б.А. Успенский, Б.В. Раушенбах), анализу средневекового искусства как риторического текста, подобного литературному, *narratio poetica* (А.Е. Махов), серийному анализу иконографии (Ж. Баше) и функционированию сакральных образов в социальном измерении (Х. Бельтинг, Р. Рехт, М. Камилль, Ж. Бартолейн, П.-О. Диттмар, В. Жоливэ, Д. Фридберг, О.Ю. Тарасов, М.Р. Майзульс и др.).

Подводя итог, нужно сказать, что, несмотря на обилие исследований, посвященных европейской визуальной демонологии (ее развитию, социальным ролям и взаимосвязи с различными культурными процессами), работы, которые затрагивали бы эту проблематику на русском материале, остаются малочисленными. Выводы исследователей зачастую фрагментарны и не позволяют реконструировать общую картину, выявить закономерности и очертить контуры этой визуальной традиции. Образы демонических и демонизируемых «врагов» практически не рассматривались как самостоятельный пласт иконографии, игравший значительную роль в период Московского царства. Визуальная демонология не изучалась как семиотическая система, функционировавшая на пересечении изобразительной и книжной традиций, «высокой» и народной культуры.

Научная новизна исследования

Проведенное исследование впервые в российской историографии представляет комплексную реконструкцию обширного пласта русской визуальной культуры эпохи Московского царства. Это расширяет знания об иконографических конвенциях, визуальных моделях, приемах и мотивах в динамике их развития (которое продолжается до сегодняшнего дня). Помимо этого, изучение иконографических элементов, формирующих «образ врага» от микро- (знаки) до макроуровня (темы и гипертемы; геометрия образа), открывает новый для российской историографии подход к анализу средневекового визуального материала, который, в отличие от европейского, практически не рассматривался в таком ракурсе.

Помимо семиотического анализа визуальной демонологии, в диссертации на ряде примеров проанализированы способы взаимодействия иконографии, книжности и фольклора. Интерсемиотический перевод мотивов между разными языками культуры – актуальная и до сих пор малоисследованная на средневековом материале проблематика; результаты проведенной работы вносят новый вклад в эту область.

Вопросы, связанные с рецепцией иконографических фигур и мотивов, взаимодействием зрителей с визуальными образами, десемантизации и гиперсемиотизации различных элементов изображений также редко оказывались в фокусе внимания историков и искусствоведов на русском материале. Результаты исследования приносят новую информацию в каждую из этих областей.

Теоретическая и практическая значимость работы

Проведенная работа позволяет не только расширить существующие знания о культуре русского Средневековья и раннего Нового времени, но и решить ряд важных задач. 1- Методологические подходы, апробированные в диссертации, применимы к анализу новых материалов, что позволяет по-новому изучать различные пласты русской иконографии, до сих пор не описанные комплексно (визуальная ангелология, визуализация святости и др.). 2- В работе выявлены и проанализированы различные способы перекодировки нарратива в изображение и особенности функционирования общих/сходных мотивов в устной, книжной и визуальной культуре. Полученные выводы о способах такого взаимодействия можно использовать на разном материале для анализа дрейфа мотивов между языками культуры. 3- Информация, полученная в ходе исследования, дает возможность по-новому анализировать современную иконографическую традицию, особенности и динамику ее развития.

Полученные выводы представляют интерес для специалистов в области истории, культурологии, искусствоведения, фольклористики, социальной и культурной антропологии, религиоведения. Результаты работы могут быть использованы как в дальнейших научных исследованиях, так и при подготовке лекций, семинаров и спецкурсов по истории древнерусской культуры, истории России, истории русского искусства, культурной антропологии и другим учебным дисциплинам.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности

Отраженные в диссертации научные положения соответствуют области исследования (п. 1.7 «Культура и религия», п. 1.24 «Культура и коммуникация» и п. 1.30 «Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции») специальности

24.00.01 «Теория и история культуры» по номенклатуре специальностей научных работников
24.00.00 «Культурология».

Апробация работы

Результаты исследования изложены в четырех книгах – двух, написанных в соавторстве с М.Р. Майзульсом¹, и главах в двух английских коллективных монографиях; а также в 75 статьях и тезисах конференций (включая 16 статей в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых ВАК, и пять статей в рецензируемых научных журналах, индексируемых Scopus и WoS), а также представлены в более чем 50 выступлениях в университетах и научных центрах России, США, Великобритании, Австралии, Швейцарии, Эстонии, Литвы, Хорватии, Польши, Молдавии, Грузии. По тематике диссертационного исследования в период 2010–2019 гг. автор являлся организатором и соорганизатором шести международных научных конференций, организатором панелей на международных конференциях в Оксфорде (2016) и Тарту (2019).

Материалы работы используются в двух курсах, читаемых в РГГУ – «История русской культуры до конца XVIII в.» и «Визуальная культура», а также в двух курсах, прочитанных в Тартуском университете (Тарту, Эстония) – “Icons and Devotion in Russian Tradition” (1–30 сентября 2016); “Demons and Sinners: Image of the Enemy in Old Russian Iconography” (1–30 сентября 2015).

Список избранных конференций: 9th, 11th and 12th International Conferences of Iconographic Studies (Хорватия, Риека, 31 мая – 1 июня 2018; Хорватия, Риека, 1–3 июня 2017; США, Клинтон (Масс.), 11–13 июня 2015); I–V Международные конференции «Демонология как семиотическая система» (РГГУ, 24–26 мая 2018, 15–17 июня 2016, 15–17 мая 2014, 15–16 июня 2012, 18–19 июня 2010); VI, VIII, IX Международные конференции «Комплексный подход в изучении Древней Руси» (Москва, ИРИ РАН, 11–15 сент. 2017, 15–18 сент. 2015, 27–30 сент. 2011); XII–XIX Международные школы-конференции по фольклористике и культурной антропологии (Москва – Переславль-Залесский, 29 апреля– 5 мая 2019; 27 апреля – 3 мая 2018, 5–10 мая 2017, 05–11 мая 2016, 30 мая 2015, 30 апреля – 7 мая 2014, 26 апреля – 5 мая 2013, 27 апреля – 2 мая 2012); III и IV Всероссийские конгрессы фольклористов (Москва, 3–7 февраля 2014; Тула, 1–5 марта 2018); Judaeo-Christian Parabiblical Literature and Art in Late Antiquity and Middle Ages (Лозанна, Швейцария, 19–20 дек. 2017); Изображение и культ: сакральные образы в христианских традициях (Москва, РАНХиГС, 16–17 июня 2017); Иконографический семинар НИУ ВШЭ (Москва, ВШЭ, 25 окт. 2017); Международная научная конференция «Этнологическое наследие: концепции, теории и подходы» (Кишинев, Молдавия, 23–24 мая 2017); научный семинар факультета гуманитарных наук и искусств Тартуского университета (Эстония, Тарту, 19 Sept. 2016; 20 April 2015); ‘Magic and Knowledge’ International Summer School (Великобритания, Оксфорд, 20 июля 2016); Oxford Scientiae 2016 Conference (Великобритания, Оксфорд, 6 июля 2016); International Conference “Live Theory and Lived

¹ Во вторую часть диссертации вошло несколько переработанных глав книги 2011 г. (Антонов Д.И., Майзульс М.Р. Демоны и грешники в древнерусской иконографии: семиотика образа. М.: Индрик, 2011). В диссертационной работе использованы написанные мной части; разделы и фрагменты книги, в основе которых лежат преимущественно материалы, исследованные М.Р. Майзульсом, приводятся в кратком пересказе с соответствующими отсылками и с разделением авторства. Главы, полностью написанные для книги М.Р. Майзульсом (о визуальных фигурах Смерти и Ада) не использованы в диссертации.

Culture: Between Concept and Imagination” (Эстония, Тарту, 22–24 апр. 2015); 10-th Biennial Australian and New Zealand Association of Medieval and Early Modern Studies Conference (Австралия, Брисбен, 14–19 July 2015); Международная конференция «Оборотни и оборотничество: стратегии описания и интерпретации» (Москва, РАНХиГС, 18–19 декабря 2015); научный семинар Музея русской иконы в г. Клинтон, США (США, Клинтон (Масс.), 2 апр. 2014); Conference of Belief Narrative Network of ISFNR. Nature Spirits: Continuity and Change (Грузия, Тбилиси, 1–4 окт. 2014); American Association of Teachers of Slavic and East European Languages: 2013 Annual Conference (США, Бостон (Масс.), 3–6 янв., 2013); Международная научная конференция XX Лотмановские чтения: «Слово и изображение» (Санкт-Петербург, Европейский Университет, 21–23 декабря 2012); Политическая / национальная / конфессиональная / языковая карта Восточной Европы: история и современность (Литва, Вильнюс – Польша, Супрасль, 4–10 ноябр. 2011); и др.

Структура работы

Диссертация состоит из введения, трех частей, включающих 12 глав, заключения, списка сокращений, списка источников и литературы, а также Приложения. Первая часть сфокусирована на ключевых мотивах книжной демонологии Московской Руси в динамике их развития, вторая посвящена визуальной демонологии, третья – проблемам рецепции демонических и демонизируемых фигур и практикам коммуникации с образами.

В Приложение включено 30 иллюстраций. Широкий массив изображений, детально иллюстрирующий все положения диссертации, опубликован в альбоме «Анатомия ада: путеводитель по древнерусской визуальной демонологии»². Ссылки на соответствующие иллюстрации (по третьему, дополненному изданию альбома, 2018 г.) включены во все главы диссертации, посвященные анализу визуального материала. Первое издание альбома (2013 г.) в полном объеме доступно онлайн по ссылке: <https://rggu.academia.edu/DmitryAntonov> (дата обращения: 24.05.2019).

Тезисы, выносимые на защиту

1. Для культуры Средневековья и Нового времени демонология оказывалась центром сложного, регулярно пополнявшегося пантеона антигероев – прокливаемых, осуждаемых, используемых как контрпримеры в вероучительном, дидактическом, полемическом и других дискурсах. Иерархия дьявол – падшие ангелы – грешники задавала основу и базовые принципы конструирования многочисленных образов врага в книжности и в изобразительной среде. Не ограничиваясь фигурами inferнальных существ, демонология постоянно расширялась на множество осуждаемых исторических и легендарных персонажей. Принципы демонизации по своему работали в иконографии и в книжности, иногда сближаясь, иногда развиваясь по независимым траекториям. При этом активное взаимовлияние визуального, письменного и, отчасти, устного языков культуры приводило к разработке новых приемов интерсемиотического перевода информации.

2. Визуальный образ врага веками служил пространством свободы средневековых мастеров, областью конструирования новых форм и игры со смыслами. Здесь отрабатывалось

² Антонов Д.И., Майзульс М.Р. Анатомия ада: Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. Изд. 3: испр. и доп. М.: Форум: Неолит, 2018.

приемы гибридизации, инверсии, насыщенного знакового маркирования, которые не были характерны для других иконографических областей. В результате визуальная демонология превратилась в максимально богатый, сложно организованный текст, насыщенный смыслами и многоуровневыми семантическими переключками. То же происходило в книжности, где сюжетно-мотивные построения, связанные с демонологией, и способы описания демонических персонажей были предельно разнообразны. Благодаря представлениям об оборотничестве падших духов и их постоянном взаимодействии с людьми, демонология в средневековой культуре служила эффективным каналом для перевода кочующих литературных и фольклорных мотивов из не христианских традиций в христианский контекст. Действия, функции, сюжетные построения, связанные с различными мифологическими персонажами, легко переходили в христианские тексты путем их ассоциации с падшими ангелами как универсальными и многоликими персонажами-вредителями. Демонология была «пространством свободы» в равной степени для письменной и визуальной культуры Средневековья, хотя эта свобода в конструировании мотивов и образов реализовывалось в книжности и искусстве с помощью разных, не всегда совпадающих приемов.

3. Визуальный язык обладает принципиальной автономностью по отношению к письменному, несмотря на их тесную взаимосвязь. Хотя иконография регулярно переводит в визуальный ряд книжные сюжеты и образы, их конкретное воплощение каждый раз представляет собой текст, конструируемый иконописцем или иллюминатором и насыщенный элементами, не выводимыми из исходного рассказа. Невозможность однозначно и универсально конвертировать описание в визуальную фигуру порождает необходимость графических «инструкций» – зарисовок, иллюстраций, чертежей и т.п., которые дополняют текст в случае, если необходима его четкая, в т.ч. прикладная, функциональная визуализация (так в различные сборники, к примеру в московскую Книгу о вере 1648 г., параллельно с описанием включалась гравюра, изображающая двуперстное перстосложение). Языки письменного и визуального повествования транспарентны по отношению друг к другу и активно обмениваются общими знаками, деталями, фигурами, которые помогают конструировать визуальные образы, однако конкретное воплощение каждого описанного элемента («хохол», «крюк», «крылья»...) в изобразительном пространстве может бесконечно разниться. Визуальная и письменная демонология должны изучаться как взаимодополняющие и взаимозависимые, но принципиально нетождественные рассказы, подобные в этом плане тексту пьесы и вариациям его перформативных воплощений.

4. Начиная со второй половины – конца XIV в. демонология завоевывала все больше пространства в иконографии и в итоге стала одним из важнейших пластов визуальной культуры Московской Руси. Это происходило под влиянием целого ряда факторов, среди которых эсхатологические ожидания, возникшие в конце XIV в. и достигшие апогея в XVII в.; заимствование европейских визуальных моделей и циклов (вплоть до развернутой иконографии Апокалипсиса); перевод и визуализация новых текстов; наконец, усложнение и нарративизация русской иконографии в XVII в. Экспансия демонологических фигур, сюжетов и мотивов происходила одновременно в публичном (храмовые росписи и иконы) и частном (рукописи, личные образы, настенные листы) пространстве. Для визуальной культуры Московского царства характерна предельная – на всем протяжении всей русской истории – концентрация демонологических образов в церковной и книжной среде. Старообрядческая миниатюра продолжила эту традицию, развивая ее в иллюминированных рукописях XVIII–XX вв.

5. В иконографии Московской Руси сформировалась семиотическая система, позволяющая маркировать негативных персонажей – от inferнальных монстров до исторических антигероев – с помощью устойчивого набора знаков. В определенных визуальных контекстах в качестве маркеров греха, универсальных для демонов и грешников, использовались темный цвет фигуры, антропозооморфная гибридикация и нагота, но чаще эту роль выполняли вздыбленные волосы – знак, возникший в византийском искусстве не позже IX в. и функционировавший в Европе. Этот «анти-нимб» восходит к нескольким прообразам: вздыбленным волосам как знаку ярости, гнева (значение, сохранявшее актуальность в средневековой иконографии и текстах), змеям на головах монструозных персонажей греко-римской мифологии (Горгона, Тифон) и языкам огня, охватившим головы узников ада. Переключки визуальных форм «змей/волосы/огонь» прослеживается и в европейском, и в русском искусстве. Вариации маркера – хохлатые шлемы, островерхие шапки, колпаки – широко распространились в русской иконографии второй половины XV – начала XVIII в. Эти знаки проникали в письменные и устные тексты, помогая конструировать одновременно образы демонов, грешников и мифологических персонажей славянского фольклора.

6. В связи с расширением поля визуальной демонологии в период Московского царства, умножались не только детали и формы облика, но также функции, действия и коррелировавшие с ними жесты падших ангелов. Параллельно возрастало и число демонических персонажей, многие из которых конструировались независимо или почти независимо от текстов (змей мытарств, фигуры-персонификации смерти и ада, змей искуситель с женским лицом/торсом и др.). Развитие и популярность в это время получили визуальные мотивы, минимально связанные с книжностью, как «адская троица» и мучения демонами грешников в аду. В XVII в. все это привело к распространению миниатюрных циклов, в которых изображения отрываются от текста и формируют автономные визуальные рассказы. Этот особый вид лингвовизуального нарратива развивался затем в старообрядческой рукописи.

7. Демонологические фигуры и мотивы обладали высокой социальной эффективностью. Они не только влияли на книжность и фольклор, но и провоцировали зрителей на различные акциональные практики: атаку на изображения, дорисовывание деталей, обыгрывание образов. При этом некоторые мелкие, едва различимые детали не были ориентированы на считывание и не преследовали дидактических целей. Маркирование грешников в определенных случаях было самодостаточным ходом, жестом, значимым исключительно для самого иконописца.

8. Богатство и вариативность визуальной демонологии привели к тому, что демонологическую семантику оказывается легко вчитывать в мотивы, никак не связанным с образом врага. Это происходит с русской иконографией Рождества Христова, один из персонажей которой – старый пастух, беседующий с Иосифом Обручником – не позднее XVII в. начал восприниматься как грешник некоторыми создателями икон, а с начала XX в. стал демонизироваться историками искусства и, вслед за ними, экскурсоводами и авторами популярных текстов. В последние годы демонические версии распространяются среди иконописцев и фрескистов, что открывает разные сценарии развития для русской иконографии Рождества. Такие примеры ярко демонстрируют взаимодействие устных, письменных и визуальных текстов, которое продолжается сегодня в актуальной традиции храмовой росписи.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** определена актуальность темы исследования и степень ее изученности, сформулированы цели и задачи, охарактеризованы источники и исследовательские методы, обоснована научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы, описана апробация.

Первая часть диссертации, «**Книжная демонология как источник визуальной**» состоит из четырех глав. В **первой**, «**Теоретические аспекты, методология и терминология**», речь идет о теоретических основаниях работы, изложенных выше в разделе «методология» автореферата, а также описаны термины, используемые в диссертации. Прежде всего, это *мотив* – самая пластичная и трудноопределимая единица визуального анализа, которая традиционно понимается как повторяющийся, константный элемент более сложных визуальных моделей. Очевидно при этом, что семантические границы каждого мотива напрямую зависят от выстраиваемой исследователем серии. Самостоятельным мотивом в более широком контексте оказывается, к примеру, агрессивная пасть инфернальных монстров, в более узком – пасть ада, в еще более узком – пасть ада, поглощающая (или отдающая) грешников. Если рассматривать понятие в текстологическом ракурсе, широко используемом в фольклористике, – как простейшую повествовательную единицу (А.Н. Веселовский), повторяющийся в текстах образ или эпизод (Ю.Е. Березкин), основанный на действии одноактный сюжет (Е.М. Мелетинский), это позволит анализировать циркулирующую в визуальном поле фигуру или сочетание фигур как максимально краткий рассказ о действии или простейшем сочетании действий. При этом один мотив («Ад держит на коленях дьявола») может также состоять из визуальных фигур, которые, в свою очередь разложимы на более дробные мотивы («Ад как зверь», «пасть ада», «дополнительное лицо на теле» и др.). При любом подходе, понятие требует оговоренной и четко выстроенной фокусировки на определенную серию константных элементов.

Более крупный элемент анализа – визуальный *сюжет* – рассматривается как повествовательный блок, который включает совокупность фигур и мотивов, четко объединенных вокруг одного изображаемого события (Крещение Господне, Успение Богородицы и др.) Под *темой* понимается полисюжетная композиция или цикл последовательных изображений, которые представляют череду разных, но взаимосвязанных событий (Страшный суд, Сотворение мира или Жизнь прародителей в Эдеме). Наконец, в диссертации используется понятие *гипертема*, предложенное Жером Баше. В широком смысле это общая идея, имеющая спектр различных визуальных воплощений (к примеру, «Божественное родство») – в этом аспекте нами рассматривается, прежде всего, гипертема оборотничества. В более узком смысле это конкретная визуальная модель (во всем спектре ее вариаций), которая передают некую универсальную и пластичную идею. Пример – гипертема родительства/патронажа, отображаемая в средневековом искусстве в виде схемы «персонаж сидит на коленях (*in sinu*, «в лоне») родителя». Популярный в русской иконографии вариант этой гипертемы – мотив «адской троицы» (Ад, дьявол, Иуда) – проанализирован во второй части диссертации.

Вторая глава «**Происхождение, облик, иерархия демонов**», посвящена ключевым характеристикам и моделям описания падших ангелов, коррелирующим с визуальными фигурами и схемами. В русской книжности циркулировало множество переводных и

оригинальных сочинений, так или иначе упоминавших демонов. У падших ангелов был крайне широкий спектр ролей в текстах с совершенно разной прагматикой, от нравоучительных до исторических и деловых – естественно, что рассказы о функциях, способностях, природе и облике демонов сильно разнились. Отрефлектированной демонологии на Руси не возникло, как не возникло ангелологии, самостоятельной экзегетики и т.д. Мы имеем дело с другим режимом существования и функционирования широкого комплекса актуальных представлений. По сути, этот «дорефлективный» модус бытования демонологических мотивов роднит русскую книжную и традиционную славянскую демонологию – комплексы представлений о мифологических персонажах и стратегий коммуникации с ними, распространенные в локальных традициях. Во многих текстах бесы, как персонажи славянского фольклора, не столько (или вовсе не) исторические «герои» со своей разработанной биографией, сколько персонажи, построенные по итеративному принципу (У. Эко), т.е. по принципу повторения узнаваемых действий, функций и признаков, которые помогают им «войти в повествование» и структурировать его по нужной, стереотипизированной сюжетной модели.

В древнерусской книжности существовало несколько версий о времени и обстоятельствах появления демонов. Это падение с Небес, рождение от мифологических персонажей или от совокупления «сынов Божьих» с женщинами. Падение ангелов привязывали к первому, третьему, четвертому, шестому дню творения либо ко времени до всемирного потопа. Облик демонов чаще всего описывали с помощью цветовых и световых характеристик: темный, мрачный, черный и др., или с использованием зооморфные признаков: крылатый, хвостатый и т.п. Однако авторы значительно чаще говорят об иллюзорной личине демонов, редко упоминая «истинное» обличие духов. В этом плане характерно появление в книжности, а затем и в фольклоре, характеристик и атрибутов, заимствованных из иконографии, как хохлы, крюки и колпаки – в некоторых ситуациях лакунарность письменных рассказов компенсировалась визуальными образами, разработанными в искусстве.

Вопросы о силе и бессилии дьявола и, в этой связи, о природе их земных тел, по-разному решались в христианских текстах, в зависимости от их прагматики и жанровых особенностей. Многие книжники говорили о немощи бесов и иллюзорности их личин; другие делали акцент на огрублении плоти падших ангелов и их сближении с материальными созданиями; третьи, как Михаил Пселл, разделяли демонов на ранги, приписывая им разные характеристики и способности (высшие творят иллюзии и воздействуют на сознание, низшие подобны агрессивным плотским животным). «Спиритуалистическая» и «монструозная» модели описания демонов устойчиво сосуществовали в христианской книжности – выбор зависел от позиции, целей автора и от сюжетной канвы самой истории. Если по началу византийско-русская иконография игнорировала «монструозные» описательные модели, то с XV в. иконописцы и иллюминаторы все чаще стали переводить их в визуальный ряд.

Одна из важнейших идей – иерархичность царства Люцифера – репрезентировалась в текстах через образы воинской структуры (легионы, воинства, полки, начальники), государственного устройства и символики (царство, слуги, императорские атрибуты), а также родства («отец» демонов, «молодые» бесы и т.п.). Аналогичные модели работали в визуальной традиции.

Наконец, значительную роль играли номинации падших ангелов. Это имена собственные: Люцифер, Денница, Эсфорос, Зерефер/Фелузер, Вельзевул/Зуфелуз и т.п., включая имена нехристианских богов, от упоминаемых в Библии до славянских; собирательные

именования: бесы, демоны, дьяволы; эвфемистические наименования, выстраиваемые по разным принципам: инвективные (нечистый, скверный...), цветовые (темнозрачный, мурин, эфиоп...), функциональные (прельститель, искушитель, враг...) и др. В визуальном пространстве имена собственные начинают активно появляться в XVII в., но эвфемистические не получают здесь распространения.

Третья глава, «Телесность и материальные способности демонов», посвящена кругу мотивов, связанных с физическими проявлениями бесов в земном мире. Теологи с первых веков христианства рассуждали о «тонкой» материальности бесов, об «огрублении» их плоти в результате падения с небес, об «огненной», «воздушной» или «духовной» природе духов и т.п. Соответственным образом выстраивались житийные, патериковые и проч. рассказы о демонах: падшие ангелы могут действовать изнутри (незримо искушать человека, входить в его тело) или атаковать физически; самих бесов можно изгонять как молитвой, так и побоями, наносимыми одержимому либо самому пойманному духу.

Рассказы о зримых оболочках демонов строятся по трем моделям. В первом случае речь идет о личине, явленной визионеру. Во втором – о чужом, зверином или человеческом теле, либо о рукотворном или природном объекте, которое использует дух (сюжетно-мотивный комплекс, связанный с экзорцизмом). В третьем случае бес является наяву в «истинной» или обманной личине. Грань между видением и реальностью бывает маркирована, но часто размыта и не определена. Как правило, это не играет роли для описания: физическое взаимодействие с демонами в любом случае имеют проявление в реальном мире – раны, нанесенные наяву или в пространстве видения остаются на теле человека, следы ущерба, причиненного бесом, видны сторонним наблюдателям и т.п. В этом плане распространенные рассказы о физической агрессии демонов и о «физическом экзорцизме» святых-демоноборцев, которые избивают или калечат самих духов (как Никита Бесогон, Ипатий Гангрский, Иулиания Никомидийская или Марина/Маргарита Антиохийская), формируют общий контекст. Тела бесов во многих текстах наделяются материальностью и всеми признаками физической плоти, за исключением их способности исчезать – отличие духов от земных созданий проходит именно по этой траектории.

Многие мотивы, связанные с физическими способностями демонов, имели нехристианскую этиологию – на разных этапах они адаптировались в книжность из дохристианских культов и локальных мифологических традиций, сохранявшихся в любом христианизированном обществе. В иконографии такие мотивы распространились предельно широко – к ним относятся как редкие изображения физической бесовской агрессии, так и популярные сцены экзорцизма, змееборчества и демоноборчества.

В четвертой главе, «Эволюция русской демонологии в XVII в.», проводится анализ изменений, происходивших с русской книжной демонологией в XVII в. благодаря влиянию вернакулярных русских представлений, которые все активнее проникали в агиографию (прежде всего севернорусскую), а также фиксировались в новых текстах – магических тетрадках и следственных делах о колдовстве. Во второй половине XVII в. бесы все чаще получают новые характеристики (половые и возрастные), способности (рождаться и умирать, совокупляться с женщинами, есть и пить земную пищу, творить материю и т.п.), локальные и темпоральные привязки (болотные, лесные, водные демоны; «бес полуденный» и др.). В ряде агиографических сочинений демоны начинают резко сближаться с мифологическими персонажами восточнославянского фольклора, прежде всего с локальными духами, лешими и водяными, по

действиям, функциям, признакам и номинациям. Цензурные рамки раздвигались во многом благодаря расширению круга авторов из разных социальных страт. Книжная демонология становилась более транспарентной для устных текстов и актуальных верований. Параллельно в русскую книжность проникали переводные европейские сочинения, в которых образ демона давно адаптировал черты различных мифологических персонажей.

Тексты XVII–XVIII вв., фиксирующие магическую традицию – записанные заговоры и колдовские дела – раскрывают широкий веер представлений, существовавших в «низовом», не книжном регистре культуры. Это практики магического экзорцизма, которые описывают Травники; представления о демонах как агентах вредоносной магии; о коммуникации колдунов и духов-помощников и др. В показаниях людей, осужденных в колдовстве, образы демонов конструируются по нескольким моделям. Бесов описывают либо с помощью зооморфного кода, либо по антропоморфному и «обиходному» принципу, без экзотизации, либо как людей с плохо различимыми лицами, которые нельзя разглядеть и запомнить, либо как персонажей с экзотическими, «иноземными» или «казенными» элементами облика («солдатское платье» и т.п.). Все эти мотивы функционируют в славянском фольклоре при описании мифологических персонажей. Однако в некоторых рассказах считаются иконографические детали, что говорит об их рецепции и аккультурации в крестьянской среде. Так, образ дьявола «с коровьей головой», скорее всего, опирается на визуальные образцы, распространившиеся с XVII в.

Расширение поля визуальной демонологии в эпоху Московского царства – не изолированный иконографический феномен, а результат активного взаимовлияния письменности, искусства и фольклора. Некоторые из славянских мифологических персонажей, как трясавицы, кикимора или баба Яга, появлялись и в визуальной культуре второй половины XVII в., хотя оставались здесь редкими фигурами. В свою очередь, храмовые и частные изображения с демонологической тематикой формировали ментальные образы, которые определяли способы описания демонов и демонизируемых персонажей. Это наблюдается и в агиографии, и в следственных показаниях XVII–XVIII вв., и в более поздних фольклорных записях применительно к некоторым восточнославянским мифологическим персонажам, как шуликуны, черти или леший.

Вторая часть диссертации, «**Визуальная демонология и механизмы демонизации**», состоит из пяти глав. **Первая, «Иконография демонов»**, посвящена визуальной репрезентации падших ангелов.

Визуальная демонология сформировалась в христианской иконографии к X в. Для обозначения демонов, Люцифера и персонифицированного Ада использовались образы профильных антропоморфных эйдолов, темные ангельские и человеческие фигуры, а также миксантропные гибриды. В это время закладываются основы знаковой системы, которая будет разрабатываться в будущем: маркирование демонических персонажей с помощью цвета, прически, обнаженности и приема гибридизации. Геометрический и семантический синтаксис (укрупнение, центрирование, возвышение, разворот анфас), а также атрибутика (символы власти, одежда, борода...) формировали визуальную иерархию, которая во многих аспектах соотносится с книжными иерархическими моделями. При этом ключевую роль в византийско-русской иконографии играл хохол как маркер демонического. Вариативность этого знака позволяла создавать широкий веер образов и играть смысловыми нюансами: волосы демонов напоминают змей или языки адского пламени, развиваются в определенном направлении, обозначая вектор движения или демонстрируют поражение беса в сценах демоноборчества

(святой или ангел хватает духа за волосы); хохлы выстраиваются пирамидально, сужающимися рядами, репрезентируя множество, наконец, заменяются шапками, колпаками, экзотическими головными уборами, напоминающими вздыбленные волосы. Этот визуальный ряд переходит в русскую книжность и фольклор – с XV в. в агиографии (Житие Сергия Радонежского, позднее – Волоколамский патерик и др.) начинают фиксироваться те же характерные знаки. Их аналоги известны и в фольклорных текстах, прежде всего, в описаниях сезонных духов шуликунов, у которых целый ряд черт – остроголовость, крюки в руках, огонь из рта – четко перекликаются с визуальными образами бесов.

Помимо «истинного» облика демонов во множестве сюжетов изображались их иллюзорные/обманные личины. Оборотничество духов – иконографическая гипертема, которая в XVI–XVIII вв. включала нескольких визуальных стратегий. В редких случаях демонстрировалась только истинная личина демона (точка зрения рассказчика). Иногда в сцене появляется только призрачная маска (ракурс внутреннего зрителя), однако визуальный контекст как правило «достраивает» рассказ, чаще всего с помощью симультанного приема, обнажая истинную природу гостя. В большинстве случаев работал принцип гибридизации, демонстрировавший одновременно иллюзорный и «собственный» облик беса. Это превращало фигуру в микрорассказ, обращенный к зрителю («бес преобразился в ...» / «в ... разоблачили демона»). При этом синкретический образ строился по тем же принципам, что изображения семантически значимых предметов – в иконографии геометрическая трансформация разворачивает объект одновременно в нескольких ракурсах, демонстрируя зрителю его ключевые элементы. Наконец, редкий прием, распространившийся с конца XVII в. – нулевое маркирование демона в чужой личине. Радикальный ход в этом направлении сделал иллюминатор Жития Евфросиньи Суздальской XVIII в. – бес в облике святого Михаила Черниговского лишен знаков демонического и наделен нимбом; понять изображение в отрыве от текста становится невозможно.

Мотивы, связанные с оборотничеством, активно циркулировали в русской книжности, иконографии и фольклоре. Интересно при этом, что основные модели, которые работали в визуальной культуре (симультанный принцип и прием гибридизации), на семиотическом уровне оказываются ближе не к письменным, а к фольклорным способам описания мены личин мифологическими персонажами.

Роли демонов в пространстве иконографии разделяются по двум базовым векторам: 1-искушение – преследование – овладение (в т.ч. убийство) – мучение грешников в аду; 2-поражение – бегство – падение и пленение. Эти векторы по касательной совпадают с идеями, которые сосуществовали в христианской литературе – о могуществе дьявола и о его бессилии. В иконографии эти роли визуализируются с помощью жестов; они формируют пять групп, распространенных как в русском, так и в европейском искусстве: *искушение, причинение ущерба/помехи, обладание/доминирование, демонстрация власти/иерархии и поражение*. Жесты группы поражения активно использовались при изображении демоноборчества, экзорцизма и мотива свержения падших ангелов с небес – эти мотивы рассмотрены в последних разделах главы.

Вторая глава, «Топография ада и демоны-мучители», посвящена изображениям преисподней – геометрическим, морфологическим, семантическим принципам конструирования топографии ада. Основные применявшиеся здесь формы – круги, пещеры, клейма и геометрически расчерченные отсеки. Начиная с X–XI вв., в них изображались

карающие стихии (огонь, холод и тьма), поглощающий грешников зверь – персонификация Ада, а также «скрежет зубовой» и «червь неусыпающий» – визуализация отдельных евангельских слов. Впоследствии распространились образы карающих демонов и inferнальных животных.

Жесты узников ада в русской иконографии демонстрируют их состояние (скорбь, печаль, страдание – через руку, прижатую к щеке/голове, либо мимический оскал, «скрежет зубовой») и статус (пленение в аду – жест заломленных за спину рук). Самая частотная поза – скрещенные руки, знак мертвеца. В русской иконографии жест использовался в нескольких расширительных значениях; при изображении ада он визуализировал метафору «вечной смерти» как бесконечных мучений в преисподней. В том же значении применялась другая вариация позы мертвеца – руки, спеленутые на животе.

В XVII в. в иконографию проникает все больше мотивов, связанных с поминальной практикой, малой эсхатологией и посмертным спасением грешников, осужденных за малые грехи, что увеличивает количество адских сцен. Некоторые виды изображаемых наказаний коррелируют с совершенными грехами – казни за словесные прегрешения связаны с наказанием через язык, женские грехи блуда и убийства младенцев караются рептилиями, сосущими грудь и др. Многие изображения следовали за текстами («Словом Палладия Мниха о Втором Пришествии» и др.), однако в XVII в. визуальная традиция начала опережать книжность. Яркий пример – мотив демонов-мучителей. В русской книжности он встречался редко и мог осуждаться как принципиально неверный, но в визуальном поле происходила стремительная экспансия таких образов. Это наблюдается и в храмовом пространстве XVII в., и в лицевых рукописях, где разворачивались длинные циклы, в которых пространство ада демонстрировалось с максимальной детализацией: стихии ада – тьма, холод, огонь – изображались на множестве листов наравне с агентами казней – зверьми, рептилиями, земноводными, червями, гибридными монстрами и демонами-палачами. В этот период образы преисподней и карающих бесов отрываются от текстов и формируют автономное визуальное поле.

В третьей главе, «Персонажи визуальной демонологии», рассматриваются демонические персонажи и мотивы, характерные для русской визуальной культуры XVI–XVII вв. Прежде всего, это «адская троица»: Ад (представленный в разных личинах и играющий разные роли), дьявол и Иуда. Мотив сформировался в иконографии Страшного суда к X в. – Ад в виде двуглавого зверя служит престолом дьяволу, который держит на коленях Иуду в позе родительства/патронажа. Эта визуальная схема распространилась в христианском искусстве. В XVI в. в русской иконографии мотив вышел за пределы композиций Страшного суда и начал функционировать на изображениях Сошествия во ад, причем Ад превратился здесь в двуглавого великана или блемма, «отца» дьявола – так, что гипертема родительства применялась уже к двум персонажам. В XVII в. мотив оказался задействован в иконографии «Плоды страданий Христовых». Наконец, оторвавшись от устойчивых композиционных схем, он стал появляться в самых разных изображениях преисподней, символизируя ад как таковой: главный монстр, первый из падших ангелов и архигрешник репрезентировали inferнальное пространство в самых разных контекстах. Более того, «адская троица» дала рождение новым мотивам, выстроенным по той же модели, но с другими персонажами (как «Отец греха» – сидящий демон в окружении мелких бесов-грехов с одним из них на коленях, или Лев Толстой на коленях сатаны на фреске XIX в. из с. Тазово). При сохранении памяти о «материнском»

мотиве эти вариации дали рождение гипермотиву – варьировавшей иконографической схеме с устойчивой и конкретной (в отличие от предельно широкой гипертемы родительства) семантикой.

Еще один демонологический мотив, который возникает в русской иконографии в XVI в. – змей-искуситель с женским лицом/торсом. Гибридная фигура появилась в европейском искусстве благодаря комментарию Петра Коместора (XII в.) к книге Бытия. Не позднее середины XVI в. она дошла до Руси и распространилась здесь, усложнив иконографию искушения и придав ей новые смысловые нюансы. В главе проанализированы европейские синкретические фигуры и их русские вариации.

В последних разделах главы рассматриваются литературные и иконографические образы Антихриста – ключевого персонажа Апокалипсиса, во множестве средневековых текстов и изображений менявшего маски зверя и человека. В книжности «сына погибели» представляли как дьявола в призрачном облике, сатану в особом теле, созданном для него Богом, человека, вместившего дьявола, либо гибридного монстра. Взаимодействие разных текстовых и визуальных моделей формировало сложную гетерогенную картину, что коррелировало с представлением об изменчивости, подвижности и неустойчивости облика Антихриста, и с его ключевыми ролями прельстителя и мучителя. В лицевых рукописях это персонаж с самой вариативной и динамично выстроенной иконографией – его образы постоянно меняются в рамках одного цикла или одной композиции.

Четвертая глава, «Демонизация как семиотическая модель», сфокусирована на визуальных механизмах демонизации врагов. Здесь рассматриваются основные приемы, действовавшие в европейском и византийском искусстве – гибридизация, цветовое маркирование, мимические жесты и знаки греха. В русской иконографии со второй половины XV в. демонизировались воины-агрессоры и мучители (чаще всего – римские легионеры в сценах Страстей), грешники на земле и в преисподней, язычники и волхвы, в редких случаях – одержимые, мифологические персонажи, фигуры-персонификации и идолы. Основным маркирующим знаком были прически и головные уборы, имитировавшие бесовской хохол; для грешников в аду – нагота, темный цвет и, редко, звериные черты – на этом полюсе демонизированные фигуры максимально сближались с демоническими. Эти знаки перешли из иконографии в письменные тексты – как и в случае с демонами, конструирование визуальных образов грешников происходило с помощью общего набора элементов в разных семиотических языках.

В заключении главы рассматриваются редкие и казуальные знаки, распространившиеся в XVII в., как усы на выбритых лицах, «ориентализация» и экзотизация различных антигероев.

Пятая глава, «Трансформация визуальной демонологии в XVII–XVIII вв.», посвящена эволюции русской демонологии во второй половине XVI–XVII в., культурному контексту, регистрам эффективности и социальным ролям изображений.

Экспансия демонологических фигур, мотивов, сюжетов и тем в храмовом и книжном, а затем и в домовом пространстве приводит к существенной перестройке визуальной культуры Московской Руси. Фигуры демонических персонажей начинают усложняться, обогащаясь множеством новых элементов, как правило пришедших из европейского искусства: изрыгаемое пламя, стреловидные языки, рога, дополнительные морды и пасти на суставах, животе, на доспехах и т.п. Гибридизация и игра форм строятся по тем же моделям, что веками господствовали в западной иконографии, но мало проникали в византийское и русское

искусство. Образы демонических персонажей и грешников укрупняются и начинают доминировать на многих изображениях. Их роли меняются, фигуры перестает подчиняться контексту. В иллюминированных рукописях возникают крупные «портретные» изображения демонов, идолов и различных антигероев. Пространство, отведенное таким фигурам, стремительно разрастается и в храмовой росписи, и в миниатюре. Возникают лицевые сборники нового типа, преимущественно сфокусированные на демонологии, и новый тип назидательного чтения, в котором визуальный ряд становится автономным – миниатюры последовательно демонстрируют сцены ада, минимально связанные с текстами. В результате формируется особый тип лингвовизуальных повествований с акцентом на визуальный компонент. Эта традиция переходит к старообрядцам, которые продлевают и развивают ее в XVIII в. (их лицевые сборники зачастую включают вклеенные листы, которые раскладываются по столу вертикально и горизонтально в разных направлениях, представляя детальную «карту» преисподней). С общей нарративизацией иконографии в XVII в. демонологические тексты получали новые способы воздействия на зрителя / читателя и лучше ориентировались на разные социальные группы.

Образы демонических врагов не только создавали актуальный фон для эсхатологических ожиданий, которые нарастали в XVII в., затрагивая все более широкие социальные круги. Они активно влияли на литературу и фольклор, задавая принципы конструирования визуальных образов в совершенно разных текстах. К концу XVII в. иконография сама начала испытывать влияние «низовой» среды – бесов все чаще изображали в нелепых положениях и делали их фигуры гротескными, наделяя бытовыми элементами и помещая с обиходный контекст. В старообрядческой миниатюре демоны отчасти прошли тот же путь, что в литературе XVII в. – удаляясь от византийских корней и сближаясь с персонажами славянской мифологии.

Формирование новой визуальной среды породило несколько зрительских практик: демонические образы начинают копировать на чистых листах рукописей, с образами «играют», дорисовывая детали на фигурах, наконец, их начинают активно атаковать. Практики читательской агрессии отдельно рассматриваются в заключительной части диссертации.

Третья часть «Рецепция образов и ложные интерпретации», состоит из трех глав. В первой, **«Фигуры и знаки как «скрытый текст» иконографии»**, предметом анализа оказываются трудно различимые знаки на храмовых образах. Яркий пример – икона «Битва новгородцев с суздальцами» конца XV в. из Новгородского музея: хохлатые шлемы двух агрессоров изображены настолько мелкими, что увидеть их можно лишь при детальном анализе отдельных фрагментов композиции. Это не предполагает ориентацию на зрителей – большинство прихожан явно не различали визуальные элементы такого уровня. Несмотря на это, мелкие знаки могли формировать отдельное повествование. На иконе «Троица в Бытии» второй половины XVI в. из Государственного Русского музея одно из клейм, посвященное жизни прародителей в Эдеме, конвертирует рассказ о грехопадении и его последствиях (скорбях и смертности людей на земле) в сочетание трех жестов, различить и верно считать которые в мелко изображенной сцене могли, вероятнее всего, только иконописцы и люди, так или иначе причастные к их кругу. Мало заметные либо трудные для понимания визуальные комментарии создавались как самодостаточный элемент, который помогал раскрыть истинный смысл изображенной сцены безотносительно компетенций будущего зрителя. Аксиологическое маркирование персонажей превращалось в жест, значимый для самого иконописца.

Отсутствие внимания к иконографическим микрорассказам подтверждают случаи, когда на храмовых иконах в результате ошибки возникали и сохранялись абсурдные десемантизированные персонажи и мотивы. На новгородской иконе Страшного суда XVI в. ангел, спасающий души от демонов, был переписан таким образом, что превратился в фигуру-океаноморон – черного ангела с нимбом, которого бьет копьем другой ангел. Утрата семантики здесь настолько же очевидна, как и неспособность и заказчиков иконы, и некоторых мастеров (в данном случае – столь неудачно «отредактировавших» образ) корректно считывать мелкие фигуры. Еще один пример относится к современной храмовой среде – на окладе иконы из церкви с. Гремячево Нижегородской области фигуры грешников, поражаемых архангелом, по ошибке наделены нимбами. Невнимание к деталям делает микротекст (который занимал все больше пространства в русской иконографии XVII в.), «избыточным» с точки зрения рецепции образа. Его роли лежат, с одной стороны, в сфере закладываемой семантики, «насыщенного рассказа» иконописца, с другой стороны, в сфере общего эмоционального воздействия на зрителей. Множество неясных деталей, фигур и мотивов, часто вплетенных в орнаментальные и геометрические структуры, образовывали сложноорганизованный изобразительный фон, который способен формировать особое отношение к пространству образов – как к пространству сакральной мудрости, во многом недоступной для понимания, а следовательно значимой и эффективной (модель, хорошо известная в магической и в церковной традициях).

Вторая глава, **«Читательская агрессия и атака на образы»**, посвящена практикам зрительской атаки на изображения. Рассматриваются известные мотивы и стратегии повреждения образов, от римского *domnatio memoriae* до различных видов христианского иконоклазма. Как правило, их объединяет объект агрессии, которым чаще всего служили глаза (шире – лицо) персонажа. Это естественно, учитывая кросс-культурные представления о глазах как средоточии и проводнике силы и знания. Практика наделения зрением / лишения зрения идентична наделению и лишению жизненной силы или социальной агентности (от ослепления опасных/чужих/«ложных» изображений божеств до ослепления политических соперников).

В древнерусских текстах есть множество свидетельств об умышленной порче образов и храмовых крестов для «кражи святости» – эти радикальные практики развивались в рамках широкой стратегии апроприации силы сакральных предметов³. Однако сохранившиеся следы повреждений на изображениях святых единичны, и многие из них явно относятся к XX в. Напротив, поврежденные фигуры демонических персонажей и грешников встречаются во множестве лицевых рукописей (реже на публичных образах, которые подлежали периодической реставрации). Здесь прослеживается множество вариаций атаки, которые разделяются по масштабу: ослепление, частичное повреждение лица и/или фигуры, обезличивание, полное уничтожение образа; по способам – выкалывание, затирание, закрашивание, вырезание; по объекту атаки: глаза, лицо, руки, атрибуты мучения и агрессии, непристойные части тела; а также по зрительской эффективности: ярко маркированная порча, либо мелкое повреждение, незаметное при просмотре рукописи и явно не преследовавшее цель публично унижить атакуемого персонажа. В главе проанализированы разные типы зрительской агрессии и возможные мотивации – от очевидных (защита изображенной жертвы

³ См. об этом: Антонов Д.И. Два «тела» иконы: общение с сакральным образом как апроприация силы // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». – №7. М., 2018. – С. 9–34.

в случае, когда затираются орудия в руках мучителей) до вероятностных (нейтрализация дурного глаза, игра с образами, библиомантия).

В третьей главе, «**Демонизация как ошибка: казус пастуха**», рассмотрена ситуация, когда иконографическая фигура утратила изначальную семантику в глазах определенных реципиентов, что породило конструирование новых объяснительных моделей. Это произошло с фигурой старого пастуха, традиционно изображаемого в византийской и, вслед за ней, русской иконографии Рождества Христова. С XIII в. в некоторых композициях этого персонажа начали помещать рядом с Иосифом. Учитывая, что мужа Марии чаще всего представляли в позе задумчивости/скорби, такое соседство сформировало мотив, напоминающий неприятный разговор. К XVI в. иконографическая схема «пастух и Иосиф» распространилась в русском искусстве, после чего началась гиперсемиотизация и самого персонажа, и его атрибутов. Многие иконописцы наделяли старца кривой, изломанной тростью, а с XVII в. начали подписывать его различными именами, чаще всего с негативной семантикой (в т.ч. вариациями имени Анна, ассоциируя пастуха с героем Протоэвангелия Иакова, который сообщил первосвященникам о беременности Марии). В XIX в. историки фиксируют новые имена персонажа (Грюх, Хлюст) и отмечают негативное отношение к нему у некоторых иконописцев и старообрядцев. При этом другие иконописцы на всем протяжении XVI–XX вв. сохраняют память об изначальной семантике мотива, подписывая фигуру «пастырь», наделяя пастушьим рожком, помещая рядом стадо и т.п.

В XX в. процесс гиперсемиотизации перешел в исследовательскую литературу. Как знаки греха рассматривали позу, одежду, посох и даже неразличимые черты лица старца. В работе Е.Н. Трубецкого (1916 г.) пастырь был объявлен демоном, преобразившимся в человека. Эта гипотеза получила ряд ошибочных и фантазийных обоснований, однако стала максимально популярной в XX–XXI вв. и успешно распространилась среди исследователей, экскурсоводов и иконописцев (позже Б.В. Сапунов создал еще одну мифологическую биографию старца, превратив его в иудейского информанта римского философа Цельса). Демонологическая версия начала проникать в среду современных иконописцев и влиять на их работу – на некоторых росписях фигура старца удваивается, персонаж, беседующий с Иосифом, четко отделяется от пастухов. Возможность появления в современных храмовых образах маркеров демотического на фигуре пастыря достаточно велика. Этот процесс ярко демонстрирует, насколько тесно могут взаимодействовать визуальные и устные тексты.

В **Заключении** подводятся итоги работы и намечаются перспективы будущих исследований на основании полученных результатов.

На фоне общего возрождения иконописных традиций на постсоветском российском пространстве визуальная демонология получает импульс для нового развития. Реставрация храмовых росписей, открытие иконописных школ и массовое создание иконографических программ для новых храмов переносит в область актуального (конструируемого, воспринимаемого и обсуждаемого) все больше демонологических фигур, мотивов, сюжетов и тем. Зачастую воспроизведение отдельных фигур и знаков не подкрепляется знанием их оригинальной семантики, однако их появление на стенах все большего числа церквей естественно приводит к попыткам интерпретации, которые фиксируются в устных интервью. У этих интерпретаций может быть разная основа и разные векторы. Мифологизация, которая развивается сегодня вокруг демонизируемой фигуры пастуха в иконографии Рождества

Христова, имеет шансы затронуть целый круг десемантизированных визуальных фигур как в среде иконописцев, так и в среде зрителей, в храмовой и прицерковной среде. В свою очередь, новые трактовки способны влиять на особенности храмовой росписи. Все это делает русскую визуальную демонологию актуальным полем культурно-антропологического исследования.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

Статьи в ведущих рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК

1. «Адская троица» как гипертема русской иконографии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». №3 . М., 2019. С. 62–78.
2. Два «тела» иконы: общение с сакральным образом как апроприация силы // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». №6 . М., 2018. С. 7–21
3. «Хвалите Господа с Небес», или несколько наблюдений о визуальном бестиарии русской иконографии // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». №10 (часть 2). М., 2017. С. 248–257.
4. Дух в чужом теле: оборотничество в древнерусской иконографии, книжности и фольклоре // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». №9 (30). М., 2017. С. 49–64.
5. Колдун на престоле: легенды и слухи о Лжедмитрии I как царе-самозванце // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». №5 (26). М., 2017. С. 31–46.
6. Змей-искуситель с женским лицом: генезис и вариации образа в русской иконографии // Славянский альманах. Вып. 1–2. М., 2016. С. 194–210.
7. Эфиопы, темнозранные, синьцы: бесовской ономастикон древнерусских текстов // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». №2 (11). М., 2016. С. 27–39.
8. Русская эсхатология от книжности до фольклора. Рец. на: Бессонов И.А. Русская народная эсхатология: история и современность. М.: Гнозис, 2014. 336 с., [илл., цв. вкл.] (в соавторстве с М.А. Ахметовой) // Традиционная культура. 2015. № 1. С. 161–170.
9. Демоны, монстры и грешники: негативные персонажи в пространстве древнерусской иконографии // Одиссей: Человек в истории. 2010/2011. М., 2012. (В соавторстве с М.Р. Майзульсом). С. 144–198.
10. «Мечтания» и «illusions»: Дьявольские наваждения между книжностью и иконографией. Часть 1 // Россия XXI. № 4. М., 2012. (В соавторстве с М.Р. Майзульсом). С. 112–137.
11. «Мечтания» и «illusions»: Дьявольские наваждения между книжностью и иконографией. Часть 2 // Россия XXI. № 5. М., 2012. (В соавторстве с М.Р. Майзульсом). С. 126–151.
12. «Пестрый зверь рысь»: Антихрист в средневековой иконографии. Часть 1 // Россия XXI. № 2. 2011. С. 30–49.
13. «Пестрый зверь рысь»: Антихрист в средневековой иконографии Часть 2 // Россия XXI. № 3. 2011. С. 22–51.
14. «Беса поймав, мучаше...». Избиение беса святым: демонологический сюжет в книжности и иконографии средневековой Руси // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. № 1, 2010. С. 61–75.
15. «Безобразные образы»: К эволюции древнерусских представлений об ангелах и демонах в XVII веке. Часть 1 // Россия XXI. № 3, 2007. С. 134–167.
16. «Безобразные образы»: К эволюции древнерусских представлений об ангелах и демонах в XVII веке. Часть 2 // Россия XXI. № 4. 2007. С. 140–155.

Статьи в ведущих рецензируемых научных журналах, индексируемых Scopus и Web of Science

17. Prisoners of Hell in Russian Iconography: Figures and Gestures // IKON, Journal of Iconographic Studies, No 12, 2019. P. 53–64.
18. Степан Разин: атаман, преступник, демонический персонаж (Рец. на кн.: С.Ю. Неклюдов. Легенда о Разине: персидская княжна и другие сюжеты. М.: Индрик, 2016. 552 с., ил.) // Антропологический форум. 2019. № 41. С. 161–171.
19. Miniatures under Attack: Damaged Figures in Russian Iconography // IKON, Journal of Iconographic Studies, No 11, 2018. P. 65–76.
20. *Ruina idolorum*. Iconography of Christian idoloclasm: East and West // IKON, Journal of Iconographic Studies, No 11, 2018. P. 249–260 (with M. Maizuls).
21. Hair on End: Demons and Sinners in Old Russian Iconography // IKON, Journal of Iconographic Studies, No 9, 2016. P. 207–220.

Монографии

22. Демоны и грешники в древнерусской иконографии: Семиотика образа. М.: Индрик, 2011. 376 с.; илл. (в соавторстве с М.Р. Майзульсом).
23. Анатомия ада: Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. М.: Форум; Неолит. Изд. 1: 2013; Изд. 2, испр. и доп.: 2014; Изд. 3, испр. и доп.: 2018. 240 с.; илл. (в соавторстве с М.Р. Майзульсом).
24. Fairies, Demons, and Nature Spirits: 'Small Gods' at the Margins of Christendom / Ed. by M. Ostling. (Глава "Between Fallen Angels and Nature Spirits: Russian Demonology of the Early Modern Period"). London: Palgrave MacMillan, 2018. P. 124–144.
25. Knowing Demons, Knowing Spirits. Ed. by R. Raiswell, D. Winter. (Глава "The Damned Trinity": Judas, the Devil, and the Hell-Beast in Russian Iconography"). London: Palgrave MacMillan, 2018. P. 123–144.

Методические пособия

26. Древнерусская демонология: книжная и иконографическая традиции XI–XVII вв. Программа курса. Для специальности 020700 – История. Специализация «История, литература России и страны специализации» (очная форма обучения). М., 2011. (В соавторстве с М.Р. Майзульсом). 38 с.

Статьи в профессиональных журналах и научных сборниках

27. Узники ада: язык жестов // In Umbra: демонология как семиотическая система. Альманах. Вып. 7 / Отв. ред. и сост. Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. М.: РГГУ, 2018. С. 37–56.
28. Нимбы демонов и нимбы грешников в русской иконографии // In Umbra: демонология как семиотическая система. Альманах. Вып. 7 / Отв. ред. и сост. Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. М.: РГГУ, 2018. С. 89–103.

29. 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.
30. «Дьяволы разные»: эволюция образа беса в русских текстах XVII–XVIII вв. // Демонология и народные верования: Сб. науч. ст. М., 2016. С. 12–38.
31. О духах и оборотнях: Вступление // In Umbra: Демонология как семиотическая система. Альманах. Вып. 5 / Отв. ред. и сост. Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. М.: Индрик, 2016. С. 7–10.
32. Коммуникация с умершими в поверьях Самойловского района // Живая старина: Журнал о русском фольклоре и традиционной культуре. 2016. № 1. С. 31–34.
33. From a Biblical Personage to a Demon: Judas in Old-Russian Iconography // The Journal of Icon Studies. Vol. 1. 2015. P. 77–88.
34. Комментарии // Андрей Курбский. История о делах великого князя Московского / Изд. подг. К.Ю. Ерусалимский, пер. А.А. Алексеев. М.: Наука, 2015. (отдельные статьи).
35. «Когда и откуда и како быша ангелы», и откуда взялись бесы // In Umbra: Демонология как семиотическая система. Альманах. Вып. 4 / Отв. ред. и сост. Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. М.: Индрик, 2015. С. 9–18.
36. У святых очи вертел? Фигуры без глаз на русских миниатюрах // Сила взгляда: Глаза в мифологии и иконографии (Серия Традиция–Текст–Фольклор: Типология и семиотика) / Сост., отв. ред., вступ. статья Д.И. Антонов. М., РГГУ: 2014. С. 14–42.
37. Увидеть и узнать: Предисловие // Сила взгляда: Глаза в мифологии и иконографии: Сб. науч. стат. / Сост., отв. ред., вступ. статья Д.И. Антонов. М., РГГУ: 2013. С. 7–13.
38. «Свидетель внутренний» и «свидетель внешний»: апеллятивная стратегия в быличке // In Umbra: Демонология как семиотическая система. Альманах. Вып. 3 / Отв. ред. и сост. Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. М.: Индрик, 2014. С. 441–455.
39. Меняя тела: демоны как иллюзионисты // Теория моды: одежда, тело, культура. 2013, Вып. 30. С. 138–160.
40. Проклятые деньги Иуды Искарота // Фетиш и табу: Антропология денег в России / Сб. науч. статей; сост. Архипова А.С., Фрухтман Я. М., 2013. С. 413–434. (В соавторстве с М.Р. Майзульсом).
41. Падшие ангелы vs черти народной демонологии // In Umbra: Демонология как семиотическая система. Альманах / Отв. ред. и сост.: Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. Вып. 2. М., 2013. С. 9–32.
42. Потешный ад Лжедмитрия, или монстр на Москве-реке // In Umbra: Демонология как семиотическая система. Альманах / Отв. ред. и сост.: Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. Вып. 2. М., 2013. С. 45–56.
43. Цена крови, или Проклятые деньги Иуды Искарота // Антропологический форум Online. 2013. №18. (В соавторстве с М.Р. Майзульсом). С. 191–213.
44. Из «народной Библии» сел Самойловка и Залесьянка // Живая старина: Журнал о русском фольклоре и традиционной культуре. 2013. № 4. С. 48–51.
45. In Umbra, или от тени к свету // In Umbra: Демонология как семиотическая система. Альманах / Отв. ред. и сост.: Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. Вып. 1. М., 2012. С. 9–14.

46. Круги ада, или «Дантовские сюжеты» в русской иконографии XVI–XVIII вв. // In Umbra: Демонология как семиотическая система. Альманах / Отв. ред. и сост.: Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. Вып. 1. М., 2012. С. 199–246.
47. Незримое тело: Ангелы, демоны и их «плоть» в древнерусской культуре // Теория моды: Одежда. Тело. Культура. 2012. Вып. 23. С. 103–131.
48. Волосы дыбом, или как демонизировали «врага» в древнерусской иконографии // Теория моды: Одежда. Тело. Культура. 2011. Вып. 19. (В соавторстве с М.Р. Майзульсом).

А также более 30 опубликованных тезисов научных конференций