СТАТЬИ / ARTICLES

https://doi.org/10.34680/vistheo-2025-7-1-10-23

Контаминации в русской иконографии XVI–XVII вв.: игра контекстов

Д. И. Антонов
Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Российская Федерация
antonov-dmitriy@list.ru

Для цитирования:
Антонов Д. И. Контаминации в русской иконографии XVI–XVII вв.: игра контекстов // Визуальная теология. 2025. Т. 7. № 1. С. 10–23. https://doi.org/10.34680/vistheo-2025-7-1-10-23

Аннотация. В статье речь идёт о контаминации мотивов и появлении новых фигур в русской иконописи второй половины XVI–XVII вв. – в период, когда разные мотивы начинали активно взаимодействовать друг с другом, порождать оригинальные контаминации. В фокусе внимания автора – иконография «Воскресения – Сошествия во Ад» и некоторых близких сюжетов. Автор рассматривает персонификации Ада в виде пасти, головы и великана, а также функции этих фигур (Ад держит дьявола, выпускает праведников, поглощает демонов). Как показывает анализ, эти функции начали сливаться благодаря появлению новых, гибридных фигур Ада. Кроме того, в XVIII в. возникла неожиданная визуальная параллель между фигурой праведной души, выходящей из пасти Ада, и фигурой беса, также стоящего в зубастой адской пасти. Подобно тому, как душу изображали обнажённой, нагим стали показывать и беса, наделяя его при этом женской грудью. В последней части статьи рассмотрена каргопольская икона конца XVI в., на которой в Аду на коленях дьявола вместо Иуды изображён Авель. Автор анализирует легенду об Авеле как первом мертвеце на земле – христианскую адаптацию кочующего мотива о птице, которая научила человека хоронить покойников в земле. Этот мотив широко представлен в фольклоре на территории Евразии; на Руси он был известен благодаря Толковой Палее. Сюжет о том, как посланные Богом горлицы научили Адама хоронить мертвецов, распространился в русской иконописи XVII века. Именно это, как предполагает автор, породило визуальное решение на каргопольской иконе: её создатель знал легенду об Авеле как первом человеке, познавшем смерть, и развернул её логику на события, связанные с воскресением Христа и спасением душ от власти Ада.

Ключевые слова: иконография, визуальная теология смерти, Сошествие во Ад, русская художественная традиция XVI–XVII вв., демонология, Авель, Иуда.

© Антонов Д. И., 2025

Conflations in Russian iconography of the 16th – 17th centuries: a game of contexts

Dmitriy I. Antonov
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation
antonov-dmitriy@list.ru

For citation:
Antonov D. I. Conflations in Russian iconography of the 16th – 17th centuries: a game of contexts. *Journal of Visual Theology*. 2025. Vol. 7. 1. Pp. 10–23. https://doi.org/10.34680/vistheo-2025-7-1-10-23

Abstract. The article deals with the conflation of motifs and the appearance of new figures in Russian iconography of the second half of the 16th and 17th centuries. The author focuses on the iconography of the 'Resurrection – Descent into Hell' and some close subjects. As the article shows, during this period the motives began to actively interact with each other, to generate original contamination. The logic of the masters worked in an original way and was not always obvious. The author examines the personifications of hell in the form of a mouth, a head and a giant, as well as the functions of these figures (hold the devil, release the righteous, absorb demons). As the analysis shows, these functions began to merge due to the appearance of new, hybrid shapes. In addition, in the 17th century there appeared an unusual visual parallel between the figures of a righteous soul coming out of the mouth of hell, and the figure of a demon, also standing in the toothy mouth of hell. The soul used to be depicted naked; the devil was also shown naked, and received female breasts. The paper also examines the Kargopol icon of the end of the 16th century, which depicts Abel instead of Judas in hell, on the devil's lap. The author analyzes the legend of Abel as the first dead man on earth – a Christian adaptation of the wandering motif about a bird that taught a man to bury a dead man in the ground. This motif is widely represented in folklore in Eurasia – its variations are found in Muslim, Jewish and Christian literature, in the Near East and Asia Minor, in the Caucasus and in the Arctic. In Russia, he was known for his Intelligent Palea. Legend told that after the murder of Abel, his body remained incorruptible. God sent two turtledoves to Adam and Eve – one of them died, the second buried her in the ground and thus taught the ancestors how to deal with the dead. The plot spread in the Russian iconography of the 17th century. This, as the author suggests, gave rise to the visual motif in the Kargopol icon – its creator knew the legend of Abel as the first dead man and deployed its logic to events related to the resurrection of Christ and salvation of righteous souls from hell.

Keywords: iconography, visual theology of death, Descent into Hell, Russian artistic tradition of the 16th – 17th centuries, demonology, Abel, Judas.

В этой статье я хотел бы поговорить о контаминации мотивов, которая происходила в русской иконописи второй половины XVI–XVII вв., на примере иконографии «Воскресения – Сошествия во Ад» (и некоторых близких сюжетов). В это время в русском искусстве появлялось множество новых фигур и мотивов, а привычные иконографические решения получали новые трактовки. Но дело не ограничивалось расширением визуальной «азбуки» и возникновением новых сюжет-

ных построений. Как будет видно, мотивы начинали активно взаимодействовать друг с другом, сливаться и порождать оригинальные контаминации, «просвечивать» друг через друга. Логика мастеров работала по-разному и не всегда оказывалась очевидной.

Эта проблематика представляется важной и недостаточно разработанной на русских материалах. Речь идёт не просто о казусах или необычных иконографических ходах. Примеры, которые мы рассмотрим, показывают, как работали мастера, какие ассоциативные и логические ходы возникали у них; как визуальные мотивы и фигуры порождали новые решения, независимые или почти независимые от текстов; наконец, как письменные и устные мотивы могли влиять на иконографию.

Наблюдения, о которых пойдёт речь, относятся к сценам, на которых изображены праведники, выходящие или готовые выйти из Ада после Воскресения Христа. Сперва я повторю некоторые общие вещи, которые нужно актуализировать в этом контексте, а затем остановлюсь на примерах, которые заслуживают особого внимания.

Иконография «Сошествия во Ад» в её эволюции подробно описана многими исследователями[1]. Как известно, она опирается на целый круг текстов – богословских, гимнографических, апокрифических – или неявно перекликается с ними[2]. В целом она строится на нескольких ключевых моментах. Христос стоит на сломанных вратах Ада[3]. В его руках может быть крест, реже свиток. В другом варианте обеими руками он держит Адама и Еву, выводя их из преисподней (автор Евангелия Никодима и Епифаний Кипрский в «Слове на великую Субботу» упоминали, что Христос взял Адама за руку, освобождая от власти греха). Справа и слева – выходящие из Ада пророки и праведники.

Преисподняя, из которой выходят спасённые, показана в виде чёрного провала, в котором нередко изображены ключи и замки – указание на разрушенные адские запоры. Одновременно такие образы перекликаются со словами Откровения: «Я есмь Первый и Последний, и живый; и был мертв, и се, жив во веки веков, аминь; и имею ключи ада и смерти» (Откр 1:17–18). Кроме того, в преисподней часто появляются пилы, гвозди, цепи и т. п. – символы адских мучений и пленения душ[4]. В этой статье нас будут интересовать исключительно фигуры людей, выходящих из преисподней, и отчасти связанные с ними фигуры демонических персонажей. Именно с праведниками в Аду оказалась связана целая серия необычных и важных визуальных решений.

---

[1] См., к примеру: Шалина 1994; Смирнова 1998. См. также: Антонов 2023 а, 226–237.

[2] См. фрагменты песнопений: «Снизшел еси в преисподняя земли и сокрушил еси вереи вечныя, содержащия связанныя, Христе, и тридневен, яко от кита Иона, воскресл еси от гроба» (песнь 6 канона на Пасху Иоанна Дамаскина); «Ты разорил еси сокрушение, Христе, и окаянство, во вратех и твердынях адовых» (Октоих. Воскресение, глас 1. Канон утрени, песнь 8) и др.

[3] Ср.: «Медные двери сокрушу и запоры железные сломаю» (Ис 45:2), «Поднимите, врата, верхи ваши, и поднимитесь, двери вечные, и войдёт Царь славы» (Пс 23:7), «Ибо Он сокрушил врата медные и вереи железные сломил» (Пс 106:16) и др.

[4] «Они сидели во тьме и тени смертной, окованные скорбью и железом <…> Он спас их от бедствий их; вывел их из тьмы и тени смертной, и расторгнул узы их <…> и избавил их от могил их» (Пс 106:10, 13–14, 20).

Первое, что нужно отметить, – место, из которого выходят праведники. Часто это не просто тёмный провал-преисподняя, но открывшиеся гробы. Однако здесь имеется в виду не воскресение тел, которое произойдёт перед Страшным Судом, а спасение душ. Тем не менее, праведники показаны в одеждах, а не обнажёнными или в погребальных саванах, как души умерших, – это необходимо, чтобы конкретизировать персонажей (пророки Давид, Соломон, Даниил, Адам, Ева и др.). Гробы символизируют здесь «смерть» и «погибель» как власть первородного греха, от которой освобождаются узники Ада.





Ил. 1. Икона «Воскресение – Сошествие во Ад». Фрагмент. Кон. XVI в.
Ад в виде двуликого монстра: на одной голове совмещаются
человеческое лицо анфас и звериная пасть вверху.
Ярославский художественный музей. Инв. № И-1754, КП-21119 (слева)
Ил. 2. Клеймо иконы «Распятие» из Благовещенского собора Московского Кремля.
Москва. Сер. XVI в. (справа)

В этих сценах на некоторых греческих, а затем и русских иконах Сошествия во Ад появлялись дополнительные гробы. Из них – или поднимаясь из земли – выходят уже не пророки и праведники в своих земных одеяниях, а люди в погребальных саванах (ил. 1). Этот мотив может отсылать к евангельскому рассказу о Воскресении Христа: «И гробы отверзлись; и многие тела усопших святых воскресли и, выйдя из гробов по воскресении Его, вошли во святый град и явились многим» (Мф 27:52–53)[5]. В таком случае мы видим реальных мертвецов,

[5] Эта цитата встречалась на некоторых греческих изображениях.

поднимающихся из земли. Однако у этого мотива были и другие трактовки. «Дополнительные» могилы явно перекликаются с гробами, из которых выходят Адам, Ева и пророки. Вполне вероятно, что иконописцы акцентировали идею о спасении всех людских душ от «смерти» в Аду. В церковных песнопениях идеи почти сливались: «Егда пригвоздился еси на древе крестнем, тогда умертвися держава вражия <…> и ад пленен бысть державою Твоею, *мертвыя от гробов воскресил еси*, и разбойнику рай отверзл еси» (Октоих. Воскресение, глас 1). Наконец, в опустевших гробах могли угадывать и отсылку к словам апостола Петра о том, что Иисус проповедовал мёртвым (1 Пет 4:6). Этот фрагмент толковали как рассказ о том, что Христос после Воскресения вывел из Ада всех, кто последовал за Ним (иногда утверждали, что Ад опустел).

Чёрное пространство преисподней в нижней части икон с веками расширялось и занимало всё больше места. Там начали изображать дьявола, который сидит под сломанными вратами или лежит, попираемый Христом. На новгородской иконе первой половины XIV в. сатана в красной набедренной повязке тщетно пытается задержать Адама, ухватив его за ногу. На византийских и русских миниатюрах есть похожий мотив: души держит или пытается ухватить утробистый человек – Гадес, персонификация Ада [см.: Антонов 2023 а, 231–232].

В XIV в. нижнюю часть композиций наполнили фигуры избиваемых бесов. Ангелы (безымянные или подписанные «Михаил» и «Гавриил») сковывают и повергают дьявола и других падших духов. Это отражало идею о том, что пленником Ада оказался сам Люцифер: по Евангелию Никодима, Христос, спустившись в преисподнюю, повелел заковать сатану [Мильков 1999, 803]. Дьявол может сидеть, склонившись, посредине этой сцены, держа на коленях маленькую фигурку Иуды Искариота и наблюдая, как рушится его царство; либо, как на иконе из мастерской Дионисия (ок. 1502), оказываться пленником: ангелы сковывают его цепями, а один замахивается на Люцифера молотком.

Сам Ад начали изображать в виде отверстой пасти: из неё выходят праведники, либо (реже) она пожирает бесов. На иконе 1567 / 1568 гг. Дионисия Гринковапоказаны оба варианта: в среднике зверь-Ад заглатывает одного из бесов, которые падают в преисподнюю, поражаемые ангельскими копьями, а в клейме, где тоже показано Сошествие во Ад, изображена огромная голова, которая смотрит прямо, на зрителей, а вверху раскрывается красной пастью и выпускает праведников[6].

В иконографии пик популярности Ада и Смерти как независимых персонажей приходится на XVI–XVII вв. В это время Ад изображали не только в виде пасти, но и в виде великана, огромной головы, зверя или псоглавца [Антонов, Майзульс 2011, 191–246]. На некоторых иконах, как у Дионисия Гринкова, его голова «раскалывается» в верхней части, образуя раскрытую пасть (либо же пасть помещается в изгибе его плеч, заменяя собой голову). Эти челюсти освобождают души праведников. Возможный прообраз такого великана – блеммы (блеммии), диковинные люди с лицами на груди или ртом между плеч, которых описывали античные историки Геродот, Плиний Старший, а затем средневековые авторы, и которых изображали в русских лицевых Александриях [Hundt, Smith 2013].

[6] Вологодский краеведческий музей. Инв. № 10130 [Нерсесян 2007, 587–606, № 91].

У красного великана есть ещё одна роль: он держит на своих коленях дьявола, который держит на коленях Иуду. У такого решения можно обнаружить книжные истоки: в пространной редакции Евангелия Никодима персонифицированный Ад прогоняет сатану, говоря ему «ищезни от мене – вон иди от моих седал» [Мильков 1999, 800]. В иконографии дьявол всё же располагается на «седалах» Ада, как сын на коленях отца. В целом же такое решение – одна из вариаций популярного мотива «адской троицы» (Ад, дьявол, Иуда), которая впервые возникла в византийской иконографии Страшного Суда, а на Руси с XVI в. распространилась во множестве вариантов в самых разных изображениях преисподней [Антонов 2019, 62–78; Антонов, Майзульс 2024, 156–175].

Варьирование фигур Ада – и «адской троицы» в целом – показывает, как оригинально иконописцы комбинировали разные фигуры, чтобы создавать новые визуальные контексты и новые смыслы. Ад превращался из трона сатаны (как в исходных композициях Страшного Суда) в его «отца». Пасть Ада поглощала бесов или же выпускала праведников. При этом она могла вырастать из головы Ада-великана, делая его гибридным монстром. В результате такой контаминации разные функции (держать сатану, освобождать праведников) совмещаются в одной фигуре. Это исключительно визуальная логика, у которой нет никакого книжного источника.

Обратим внимание ещё на два перечисленных мотива: пасть Ада выпускает души; дьявол держит на коленях Иуду. В XVII в. оба мотива породили интереснейшие вариации.

В середине XVI в. на Руси возникла сцена, которую не знало византийское искусство и которая оказалась тесно связана с иконографией Сошествия во Ад. Это проповедь Иоанна Крестителя в Аду. Пророк стоит перед праведниками и рассказывает им, что Мессия пришёл на землю, древние пророчества скоро исполнятся, души освободятся от первородного греха и выйдут из Ада. Первая известная композиция такого рода обнаруживается в клейме иконы «Распятие» из Благовещенского собора Московского кремля (ил. 2) [Качалова и др. 1990, 187]. Тексты, положенные в основу сюжета, – Евангелие Никодима, Слово Евсевия Александрийского на сошествие Иоанна Крестителя в Ад и др. [Преображенский 2017, 70]. Иоанн обращается к пророкам, которые держат в руках свитки с фрагментами своих предсказаний о Спасителе; за их плечами толпятся бесы, а позади из красной пасти Ада выходит обнажённая человеческая фигура – душа. Она протягивает вверх руки, устремляясь к изображённой выше сцене – воскрешению праведного Лазаря. Это показывает, с одной стороны, освобождение Лазаря из Ада (мотив упоминался в Евангелии от Никодима); с другой стороны, визуально это намекает на грядущий выход всех праведных из Ада, о котором рассказывает Иоанн и который отдельно изображался в сценах Воскресения – Сошествия во Ад.

Довольно скоро ту же сцену начали писать уже на иконах Сошествия во Ад, как на ярославской иконе конца XVI в., где Иоанн показан крылатым, в облике ангела пустыни (ил. 1) [см.: Горшкова 2009 1, 454–463, № 83]. Параллельно иконография Сошествия включила ещё один мотив: из преисподней (тёмного провала или раскрытой пасти) выходят демоны. Одного из них ангел хватает за хохол и заносит руку в ударе (ил. 3).



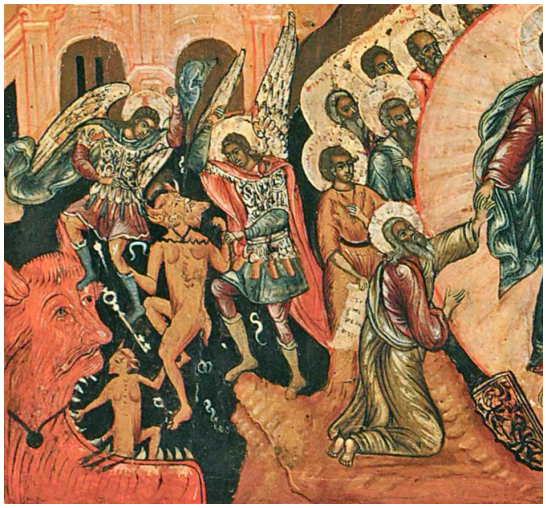
Ил. 3. Икона «Воскресение – Сошествие во Ад». Фрагмент. Ярославль. Сер. XVII в. Ярославский художественный музей. Инв. № И-528, КП-53403/466

Таким образом, пасть Ада стала выпускать из себя и праведников, и демонов. Это сближение, скорее всего, и привело к неожиданному решению. В некоторых композициях бесов, которые выходят из отверстой пасти, стали писать обнажёнными – как душу на иконе XVI в. и в ряде других изображений (в том числе миниатюр). Мотив обнажённости показан в совершенно неожиданном ракурсе: бес получает женскую грудь. Таких женоподобных демонов иногда писали в сценах, связанных с искушением и похотью, – здесь это вполне понятно. Но в композиции Сошествия во Ад такая фигура не имеет смысла – если не считать это способом продемонстрировать обнажённость беса, которая уподобляет его фигуру обнажённой фигуре человеческой души. На иконе последней четверти XVII в. (ил. 4) бес с женской грудью стоит в пасти Ада (ср. ил. 2), а второй – бородатый, но тоже с грудью – уже пленён ангелами. На другой иконе XVII в. обнажённую «бесовку» ангел схватил за волосы (ил. 5).

Эта перекличка визуальных форм тоже не имеет параллелей в письменности. Нагая фигура-душа маркирует освобождение из преисподней. Нагого беса начинают изображать в аналогичной позиции – в пасти Ада. Такое визуальное решение сближает совершенно разных персонажей, заставляя их фигуры перекликаться в общем сюжетном контексте.

Но гораздо интереснее другой пример, в котором контаминация разных мотивов приводит к построению совершенно нового смысла. В Вологодском музее-заповеднике хранится икона конца XVI в. из церкви Иоанна Предтечи в Каргополе. На ней изображено несколько сцен, связанных с жизнью Крестителя. Центральная – Усекновение главы. Слева внизу – проповедь Иоанна в Аду. Иоанн показан крылатым, в облике «ангела пустыни». Он обращается к царю Давиду,

за плечами которого стоит царь Соломон и, поворачиваясь назад, берёт за руку третьего персонажа, поднимая его и увлекая за собой. Позы всех героев показывают их движение прочь из Ада, символизируя их грядущее освобождение. Странность связана с последним героем. Он сидит на коленях дьявола, который в свою очередь сидит на раскрытой красной пасти Ада – такой же, которая освобождает душу Лазаря на иконе середины XVI в. (см. ил. 2). Это традиционное место Иуды Искариота. На первый взгляд может показаться, что Соломон пытается спасти апостола-предателя. Однако такое предположение сразу же опровергает нимб над головой сидящего. Безбородый юноша в пастушьей одежде из шкур легко опознаётся: это Авель. Адам и Ева стоят позади него (ил. 6).





Ил. 4. Икона «Воскресение – Сошествие во Ад с праздниками». Фрагмент. Последняя четв. XVII в. Музей русской иконы. Инв. № ЧМ-214 (слева)
Ил. 5. Икона «Воскресение – Сошествие во Ад». Фрагмент. XVII в. Саратовский государственный музей. Инв. № Ж-1346 (справа)

А. С. Преображенский отмечал, что позиция Авеля здесь вторична по отношению к мотиву «Иуда на коленях сатаны». Логика иконописца, скорее всего, была продиктована идеей о том, что Авель – первый из людей, кто принял смерть и оказался в Аду[7]. Адам и Ева, братоубийца Каин умерли позже. Сюжет разворачивается по понятной логике: последний из пророков, Иоанн Предтеча, говорит о скором спасении древним пророкам, Давиду и Соломону, а Соломон готовится вывести из Ада первого узника преисподней, того, кто дольше всех пребывал в плену.

[7] Кроме того, А. С. Преображенский предполагал, что гибель Авеля могли воспринимать как прообраз жертвы Христа и что иконописец мог противопоставлять Авеля Иуде, предательство которого упомянуто в «Слове Евсевия Александрийского на сошествие Иоанна Крестителя в Ад» [Преображенский 2017, 70]. Но эти версии кажутся менее убедительными: противопоставлять, изображая в аналогичной позе, сложно (хотя теоретически возможно); уподоблять Христу, сажая на колени дьявола, – тоже.



Ил. 6. Икона «Усекновение главы Иоанна Предтечи со сценами жития». Фрагмент. Авель на коленях дьявола. Кон. XVI в. Вологодский музей-заповедник. Инв. № 6126

Каким образом такая идея могла родиться у иконописца? Текстов, которые говорили бы о чём-то похожем, не известно. Христос на бесчисленных средневековых изображениях – как восточно-, так и западнохристианских – выводит из преисподней Адама (и Еву), первого человека (или обоих первых людей), из-за проступка которого первородный грех обрёк души на страдания в Аду. Авель, если и появлялся в изображениях Сошествия во Ад, стоял позади родителей. Идея о том, что он оказался в аду раньше их, не звучала в текстах и не отражалась в иконографии.

Решение мастера может быть продиктовано какой-то личной задумкой или ассоциацией (к примеру, одинаковой в русской иконографии одеждой из шкур у Иоанна Крестителя и у Авеля – одеянием пастухов и пустынников). Но мне кажется, что здесь есть и другое объяснение. В русской книжности существовал текст, который, в разных вариациях, подчёркивал роль Авеля как первого мертвеца, первого человека, познавшего смерть. Более того, в XVII в. этот текст начали иллюстрировать иконописцы. Он распространился на иконах и миниатюрах, акцентируя идею о том, что именно Авель, а не Адам или Ева, впервые на земле был похоронен. Логично предположить, что создатель иконы знал этот текст и благодаря ему решил показать Авеля в такой необычной позиции.

Легенда, о которой идёт речь, основана на этиологическом мотиве о том, что птица научила первого человека хоронить людей в земле. Данный мотив распространён в Передней Азии, Малой Азии и на Кавказе; его вариации зафиксированы в Арктике[8]. Иногда он был связан с другим мотивом – о бессмертии,

[8] См.: *Березкин Ю. Е., Дувакин Е. Н.* Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог. H1F. Люди учатся хоронить умерших. 17.29.40. https://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/index.htm.

которое хитростью похитило у человека животное; в некоторых версиях ворон захоронил труп человека, чтобы люди не возрождались после смерти и земля не переполнилась[9]. В авраамических культурах этот мотив контаминировал с ветхозаветной историей о Каине. В еврейской и мусульманской литературе циркулировали истории о том, как брат носил тело убитого им брата в мешке, пока не увидел, что ворон разрывает землю (закапывает орех; закапывает умершего птенца; закапывает другого ворона). Поняв, что нужно делать, человек похоронил брата в земле. В еврейских мидрашах (Танхума Берешит, Пиркей Рабби Элиезер) говорилось о том, что ворон подсказал Адаму, что сделать с телом его сына; о том, что две птицы научили Каина, как похоронить Авеля[10].

Этот мотив перешёл в христианскую литературу и начал появляться в разных текстах. Среди прочего, он вошёл в популярную на Руси Толковую Палею. Здесь говорилось, что тело Авеля 30 лет оставалось нетленным, подобно тому, как не подвергаются тлению тела праведников. Адам и Ева рыдали над сыном, не зная, как поступить, но затем к ним прилетели две горлицы, посланные Богом. Одна из них умерла, а вторая выкопала ямку и похоронила её. Люди поняли, что нужно делать, захоронили Авеля и прекратили траур [Камчатнов 2002, 135].

Начиная с XVII в. (более ранние примеры мне не известны) эта легенда начала отражаться в русской иконописи. На иконах, дьяконских вратах, в миниатюрах изображали лежащее на земле тело Авеля, скорбящих прародителей, одну или две птицы над вырытой ямкой, Адама, копающего могилу [см.: Антонов 2023 б]. На дьяконских вратах из Переславского музея (вторая половина XVII в.) птиц не видно (ил. 7). Комментарий в альбоме, изданном музеем, ошибочно сообщает, что здесь показаны убийство Авеля, рождение Сифа, оплакивание Авеля и «Адам, вспахивающий землю» [Попова 2015, 126–127]. Однако мотив о земледелии должен был бы открывать, а не завершать историю. Сцены разворачиваются в традиционном порядке слева направо и сверху вниз (последовательность, которая действует и в верхней части врат): Каин убивает Авеля; рождение Сифа и горе прародителей об убитом; оплакивания Авеля, лежащего на земле; похороны (Адам здесь разравнивает землю над могилой, а не возделывает поля). Голова Адама и некий фрагмент под его ногами затёрты кем-то до дыр – возможно, в этом месте была изображена птица[11]. На раме от иконы второй половины XVIII в. сюжет развернут подробнее – здесь Адам копает могилу, оборачиваясь через плечо, и смотрит на птицу, которая стоит над выкопанной ямкой (ил. 8). На миниатюре рубежа XVIII–XIX вв. история проиллюстрирована во всех деталях – умершая птица показана и на земле, и в могиле (ил. 9).

---

[9] См.: *Березкин Ю. Е., Дувакин Е. Н.* Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог. H36ff. Ворон предаёт человека. 11.13.14.18.21.(.23.). 29.30.32.34.36.38.40.41.43.46.50.59. https://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/index.htm.

[10] Благодарю О. В. Белову за указание на источники. О мотиве в еврейской литературе см.: Грейвс, Патай 2002, 135–136.

[11] Это может быть результатом цензурирования, если некто посчитал апокрифический сюжет неверным и таким радикальным образом избавился от мотива «Адам смотрит на птицу». См. в этой связи: Антонов 2014.





Ил. 7. История Авеля: от убийства до похорон. Дверь в жертвенник, вторая пол. XVII в. Переславль-Залесский музей-заповедник. Инв. № ПМЗ-368, ЖТ-388 (слева)
Ил. 8. Фрагмент рамы-киота второй пол. XVII в. Дьявол стоит за плечами Каина, убивающего брата; тело Авеля лежит на земле, Адам и Ева скорбят; вверху Адам смотрит на птицу и роет могилу для сына. Нижегородский государственный музей-заповедник (справа)



Ил. 9. Похороны Авеля: Адам, Ева и птицы. Миниатюра сборника «О сотворении мира и человека». XVIII–XIX вв. РГБ. Ф. 98. № 1396. Л. 23.

Таким образом, с XVII в. легенда уже точно была известна среди иконописцев. Идея о том, что Авель был первым умершим человеком, выражена в ней очень ярко, чего не было в других текстах. Создатель каргопольской иконы вполне мог руководствоваться логикой этого апокрифа и показать освобождение не Адама, а его сына по той причине, что тот стал первым узником Ада. Он поместил Авеля в центр преисподней и усадил его на колени сатаны, обыгрывая известный мотив

«Иуда на коленях дьявола». Поза Авеля показывает одновременно и то, что дьявол по праву владел его душой – держит Авеля на коленях, схватил его за руку, – и то, что после искупительной жертвы Христа уже не смог удержать её – Авель поднимается, увлекаемый Соломоном. Так же в византийском и русском искусстве показывали Гадеса-Ада или дьявола, которые тщетно пытаются удержать Адама, уходящего за Христом.

На каргопольской иконе разные мотивы слились воедино и породили новое визуальное решение – оригинальное, но вполне понятное. Такое нередко происходило в иконописи. Однако мотив, созданный мастером, не стал популярным: его повторения неизвестны. На коленях дьявола продолжили изображать Иуду или грешников, которых хотели уподобить ему. Контаминация осталась редким примером того, как действовала логика отдельного иконописца и как она коррелировала с мотивами, известными в иконографии, в книжности и в фольклоре.

Примеры, которые мы рассмотрели, ярко показывают пластичность фигур и визуальных схем в иконописи XVI–XVII вв. Многие мотивы или контаминации мотивов рождались независимо от текстов – визуальная логика подсказывала нетрадиционные решения и позволяла мастерам создавать новые (микро) рассказы. Это давало возможность играть смыслами, совмещать или трансформировать известные идеи. Комплексный анализ таких примеров до сих пор не проводился, но он представляется немаловажной задачей. На этом пути мы получаем лучшее представление и о логике иконописцев, и об особенностях развития иконографии в определённый исторический период.

Библиография

Антонов 2014 – *Антонов Д. И.* У святых очи вертел? Фигуры без глаз на русских миниатюрах // Сила взгляда: глаза в мифологии и иконографии / Отв. ред., сост. Д. И. Антонов. Москва, 2014. С. 15–43.

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

Антонов 2023 а – *Антонов Д. И.* Нимб и крест: как читать русские иконы. Москва, 2023.

Антонов 2023 б – *Антонов Д. И.* Похороны Авеля: апокрифический мотив в русской иконописи // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 9. Ч. 2. С. 246–257.

Антонов, Майзульс 2011 – *Антонов Д. И., Майзульс М. Р.* Демоны и грешники в древнерусской иконографии: семиотика образа. Москва, 2011.

Антонов, Майзульс 2024 – *Антонов Д. И., Майзульс М. Р.* Анатомия ада: Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. Москва, 2024.

Баше 2005 – *Баше Ж.* Средневековые изображения и социальная история: новые возможности иконографии // Одиссей: Человек в истории. Москва, 2005. С. 152–190.

Горшкова 2009 – Иконы Ярославля XIII – середины XVII в. В 2 томах / Сост. В. В. Горшкова. Москва, 2009.

Грейвс, Патай 2002 – *Грейвс Р., Патай Р.* Иудейские мифы. Книга Бытия / Пер. с англ. Л. Володарской. Москва, 2002.

Державина 1965 – *Державина О. А.* «Великое зерцало» и его судьба на русской почве. Москва, 1965.

Качалова и др. 1990 – *Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А.* Благовещенский собор Московского Кремля: к 500-летию уникального памятника русской культуры. Москва, 1990.

Мильков 1999 – *Мильков В. В.* Древнерусские апокрифы. Санкт-Петербург, 1999.

Нерсесян 2007 – Иконы Вологды XIV–XVI веков / Гл. ред. Л. В. Нерсесян. Москва, 2007.

Камчатнов 2002 – Палея Толковая / Подг. текста, пер. А. М. Камчатнова. Москва, 2002.

Попова 2015 – *Попова Т. Л.* Иконы из собрания Переславского музея-заповедника. Рыбинск, 2015.

Преображенский 2017 – *Преображенский А. С.* Усекновение главы Иоанна Предтечи, со сценами жития // Иконы Вологды конца XVI–XVII вв. Москва, 2017. С. 68–75.

Смирнова 1998 – *Смирнова Э. С.* О своеобразии московской живописи конца XIV в. («Сошествие во ад» из Коломны) // Древнерусское искусство: Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. Санкт-Петербург, 1998. С. 229–245.

Шалина 1994 – *Шалина И. А.* Псковские иконы «Сошествие во ад». О литургической интерпретации иконографических особенностей // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / Ред. А. М. Лидов. Санкт-Петербург, 1994. С. 230–270.

Hundt, Smith 2013 – Hundt H. A., Smith R. A teratological source of Hellhead. *Journal of Icon Studies.* 2013. URL: http://www.museumofrussianicons.org/wp-content/uploads/2016/09/March_2013_HundtSmithHellheadFinal.pdf.

References

Antonov 2014 – Antonov D. I. “Have you twisted off the saints’ eyes?” Figures without eyes on Russian miniatures. *The Power of the Gaze: Eyes in Mythology and Iconography*. Ed. by D. I. Antonov. Moscow, 2014. Pp. 15–43. In Russian.

Antonov 2019 – Antonov D. I. “The damned trinity” as the hypermotif of Russian iconography. *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series.* 2019. Vol. 3. Pp. 62–78. In Russian.

Antonov 2023 a – Antonov D. I. Halo and cross: how to read Russian icons. Moscow, 2023. In Russian.

Antonov 2023 b – Antonov D. I. Abel’s funeral. An apocryphal motif in Russian iconography. *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series.* 2023. Vol. 9. 2. Pp. 246–257. In Russian.

Antonov, Maizuls 2011 – Antonov D. I., Maizuls M. R. Demons and sinners in the Old Russian iconography: the semiotics of the image. Moscow, 2011. In Russian.

Antonov, Maizuls 2024 – Antonov D. I., Maizuls M. R. Anatomy of hell: a guide to old Russian visual demonology. Moscow, 2024. In Russian.

Baschet 2005 – Baschet J. Medieval images and social history: new possibilities of iconography. *Odysseus: A Man in History*. Moscow, 2005. Pp. 152–190. In Russian.

Derzhavina 1965 – Derzhavina O. A. ‘The great mirror’ and its fate in Russia. Moscow, 1965. In Russian.

Gorshkova 2009 – Icons of Yaroslavl of the 13th – mid 17th century. Vol. 1–2. Ed. by V. V. Gorshkova. Moscow, 2009. In Russian.

Graves, Patai 2002 – Graves R., Patai R. Jewish myths. The Book of Genesis. Transl. into Russian by L. Volodarskaya. Moscow, 2002.

Hundt, Smith 2013 – Hundt H. A., Smith R. A teratological source of Hellhead. *Journal of Icon Studies.* 2013. URL: http://www.museumofrussianicons.org/wp-content/uploads/2016/09/March_2013_HundtSmithHellheadFinal.pdf.

Kachalova et al. 1990 – Kachalova I. Ya., Mayasova N. A., Shchennikova L. A. Annunciation cathedral of the Moscow Kremlin: on the 500th anniversary of a unique monument of Russian culture. Moscow, 1990. In Russian.

Kamchatnov 2002 – Explanatory Palea. Ancient Russian text and translation by A. M. Kamchatnov. Moscow, 2002. In Russian.

Milkov 1999 – Milkov V. V. Old Russian apocrypha. St. Petersburg, 1999. In Russian.

Nersesyan 2007 – Icons of Vologda of the 14th – 16th centuries. Ed. by L. V. Nersesyan. Moscow, 2007. In Russian.

Popova 2015 – Popova T. L. Icons from the collection of the Pereslavl Museum. Rybinsk, 2015. In Russian.

Preobrazhenskii 2017 – Preobrazhenskii A. S. The beheading of the head of John the Baptist, with scenes of the life. *Icons of Vologda of the late 16th – 17th cc.* Moscow, 2017. Pp. 68–75. In Russian.

Shalina 1994 – Shalina I. A. Pskov icons 'Descent into hell'. On the liturgical interpretation of iconographic features. *An Eastern Christian Church. Liturgy and Art*. Ed. by A. M. Lidov. St. Petersburg, 1994. Pp. 230–270. In Russian.

Smirnova 1998 – Smirnova E. S. About the originality of Moscow painting at the end of the 14th century ('Descent into hell' from Kolomna). *Ancient Russian art: Sergius of Radonezh and the artistic culture of Moscow of the 14th – 15th centuries*. St. Petersburg, 1998. Pp. 229–245. In Russian.

Информация об авторе
Дмитрий Игоревич Антонов
доктор исторических наук, профессор
директор учебно-научного Центра визуальных исследований
Средневековья и Нового времени
Российский государственный гуманитарный университет
Российская Федерация, 125047, Москва, Миусская площадь, 6
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8081-4420
e-mail: antonov-dmitriy@list.ru

Information about the author
Dmitriy I. Antonov
Dr. Sci. (Historical Sciences), Professor
Director of the Center for Visual Studies of the Medieval and Modern Culture
Russian State University for the Humanities
6, Miusskaya Square, Moscow, 125047, Russian Federation
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8081-4420
e-mail: antonov-dmitriy@list.ru

Материал поступил в редакцию / Received 21.12.2024
Принят к публикации / Accepted 26.03.2025