



А. Е. Махов

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ОБРАЗ

между теологией
и риторикой

ОПЫТ ТОЛКОВАНИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ ДЕМОНОЛОГИИ

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ
ОБРАЗ:
МЕЖДУ
ТЕОЛОГИЕЙ
И РИТОРИКОЙ



The Medieval Image

between Theology
and Rhetoric



An Approach to Interpretation
of the visual Demonology

Kulagina Publishers – Intrada
Moscow
2011

Средневековый образ

между теологией
и риторикой



Опыт толкования
визуальной демонологии

Издательство Кулагиной — Intrada
Москва
2011

УДК 7.046.3, 246.5

Махов А. Е.

М 36 Средневековый образ: между теологией и риторикой. Опыт толкования визуальной демонологии. — М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2011. — 256 с.

Научный редактор О. Л. Довгий
Художник Л. Е. Каирский
Корректор З. Л. Межуев

На обложке использована композиция «Страшный суд» с тимпана собора в Бамберге (ок. 1230). Фотография автора.

На обширном материале демонологических изображений автор показывает, как устроен средневековый визуальный образ, сочетающий функции теологической аллегии и риторического украшения. Сопоставляя изображения с текстами той же эпохи, автор выявляет смысл элементов визуального языка Средневековья — жестов, мимики, действий, позиций тела, а также различных обликов, человеческих и животных, которые принимает дьявол (особое внимание уделено семантике животных, реконструируемой при помощи текстов бестиариев). В разделе о “риторике образа” рассмотрены комбинаторные операции, посредством которых средневековый мастер создает эффект украшенности и приобщает свое творение к общей гармонии мира.

Книга содержит 331 черно-белую и 90 цветных иллюстраций.

Александр Евгеньевич Махов

Средневековый образ: между теологией и риторикой.
Опыт толкования визуальной демонологии.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Издательство Кулагиной — Intrada.

Директор А. Л. Львова

Заказы на книги издательства направлять по e-mail:

intrada_2002@mail.ru, intrada1@yandex.ru

Сайт издательства — intrada-books.ru

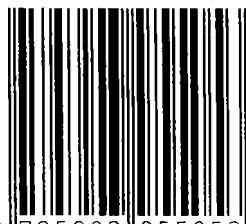
Подписано в печать 01.04.2011. Формат 70x100/16.
Гарнитура Таймс. Тираж 600 экз.
Отпечатано в ЗАО «Гриф и К»
300062, г. Тула, ул. Октябрьская, 81-а.
Тел.: +7 (4872) 47-08-71, тел./факс: +7 (4872) 49-76-96
grif-tula@mail.ru, www.grif-tula.ru
Тип. зак. № 129.

ISBN 978-5-903955-05-3

© А. Е. Махов, 2011

© Издательство Кулагиной — Intrada, 2011

ISBN 978-5-903955-05-3



9 785903 955053

Введение: визуальный образ и *narratio poetica*

5

ВИЗУАЛЬНЫЙ ОБРАЗ И НАРРАТИО ПОЕТИКА

Как известно, визуальная культура Средневековья в значительной мере была основана на убеждении, что изображение можно читать как текст. Восприятие изображения нередко определялось глаголом «читать» — начиная с письма папы Григория Великого епископу-иконокласту Серену Марсельскому (600 г.), в котором папа защищает священные образы и вместе с тем осуждает поклонение им. «Мы хвалим, что ты запретил им [образам] поклоняться (*adorari*), но осуждаем их разрушение», — пишет Григорий; однако, если образам нельзя поклоняться, то какова их цель? Здесь следует знаменитое рассуждение, которое, по мнению Ж.-К. Шмитта, «можно рассматривать как основу отношения Западной Церкви к религиозным образам»¹: «Одно дело — поклоняться изображению (*pictura*), другое — узнавать из изображения историю, которой надо поклоняться. Ибо что грамотному писание, то понимающим неграмотным — изображение, ибо из него неграмотные видят, чему они должны следовать; его читают те, кто не знает букв»². Так идея чтения применяется к визуальным образам, а вместе с этим применением возникает парадокс: неграмотные тоже могут читать.

Освященная авторитетом Григория Великого формула *pictura quasi scriptura*³ укореняется в культуре Средневековья. Валафрид Страбон (в первой половине IX в.) варьирует формулу, игрой словоформ подчеркивая ее парадоксальность: «*pictura est quaedam litteratura illitterato*», «изображение — некая буквенность для безбуквенного»⁴. В 1025 г. синод в Аррасе особо рассматривает вопрос о церковных изображениях и подтверждает правильность аналогии между письмом и изображением: «Неграмотные, которые не могут понять Священное Писание», созерцают (*contemplantur*) Христа «посредством линий изображения (*per quaedam picturae liniamenta*)»⁵.

Но в самом ли деле мир изображений служит Библией для одних лишь неграмотных? Не следует забывать, что и грамотные предавались чтению образов: Бернар Клервоский (в «Апологии к Вильгельму») сокрушается о монахах, которые больше любят «читать в статуях, чем в книгах (*legere libeat in marmoribus quam in codicibus*)»⁶. Монахи, которые способны читать книги, предпочитают им визуальные образы.

Итак, созерцать священные образы — все равно что читать; аналогия кажется понятной и не требующей дальнейших уточнений. Однако, на наш взгляд, здесь и возникают самые интересные вопросы, которые заставляют нас воспринимать аналогию «чтение — созерцание» не как очевидность, но как отправной пункт дальнейшего исследования. Что, собственно, значит «читать»? Разные тексты Средневековья читало по-разному: к тексту философа, тексту поэта, тексту Библии и т. п. применялись разные принципы чтения и понимания.

Какому же типу текста подобно изображение? Если мы ответим на этот вопрос, то получим возможность перенести на изображение принципы, по которым строится словесное высказывание определенного рода. Но какого все-таки рода?

Нам представляется, что коррелят визуальному высказыванию нужно искать в той словесной области, которую мы сейчас называем художественной литературой. Однако средневековье не знало такого понятия, оперируя совсем иными терминами: такими, как *narratio fabulosa* (Макробий в комментарии на Цицероновский «Сон Сципиона»), *narratio poetica* (Тьерри Шартрский, комментарий на «Риторику к

Гереннию»⁷). Принципиальное отличие средневекового *narratio poetica* от современного концепта художественной литературы состояло в том, что «поэтическое повествование» не рассматривалось как некая самостоятельная область, обособленная от философии и теологии, но лишь как особый модус изложения философских и религиозных истин. В средневековом понимании поэтическое повествование представлялось неким покровом (*integumentum, velamen*), накинутым на истину, одновременно ее и скрывающим, и открывающим. В разработке этого представления немаловажную роль сыграло рассуждение Макробия о *fabula* (вымысле, баснословии) из комментария на цicerоновский «Сон Сципиона». Макробий задается вопросом, позволено ли философам посредством ложного, вымышленного, баснословного (т. е. посредством *fabula*) говорить об истинном, и дает положительный ответ: существует такой вид повествования, где «понятие о священных вещах изложено под благочестивым покровом вымыслов, облаченное в достойные вещи и имена»⁸.

В своем рассуждении Макробий формулирует по крайней мере два важных различия. Во-первых, он различает предмет изображения (*argumentum*) и собственно ткань повествования (*contextio narrationis*) — т. е. ту совокупность конкретных образов и их последовательность, в которую предмет облечен. Во-вторых, он различает в повествовании различные типы истинности. Лживым или истинным могут быть и *argumentum*, и *contextio narrationis*; при этом лживый, измышленный *contextio narrationis* может содержать и ложный, и истинный *argumentum*. Второй случай — когда посредством ложного рассказывают истинное (*argumentum* истинен, но его истинность показывается посредством «измышленного и ложного»⁹), — собственно, и соответствует поэзии в ее средневековом понимании. Средневековый читатель античных поэтов воспринимал буквальный смысл их текстов как лживое иносказание, скрывающее истину. Так, Теодульф Орлеанский («О книгах, которые обычно читаю») о своих литературных штудиях сообщает следующее: «И читаю то Помпея, то тебя, Донат, то Вергилия, то говорливого Назона. Хотя в их словах немало вздорного, все же под ложным покровом таятся многие истины»¹⁰.

Вариант метафоры покрова — скорлупа, скрывающая орех. «На поверхностной скорлупе букв поэтическая лира звучит лживо (*in superficiali litterae cortice falsum resonat lyra poetica*), пишет Алан Лилльский («О жалобе природы»), однако «внутри она говорит слушающим о тайнах более высоких смыслов, так что читатель, отбросив шелуху внешней лжи (*exteriore falsitatis abjecto putamine*), находит внутри сладостное ядро истины»¹¹.

Что же представляет из себя этот покров, скрывающий истину; эта скорлупа, облекающая орех? Покров фигуративен, разукрашен — т. е. организован риторически, как украшенная речь (*ornatus*), противостоящая речи естественной, простой. Поэт занимается украшением, колорированием; именно в этом смысле Алан Лилльский (в «Антиклавдиане») говорит о Вергилии: «Муза Вергилия разукрашивала много лживостей и под видом истины сплетала ложные покровы»¹².

Проводя аналогию между изображением и *narratio poetica*, мы должны предвосхитить возникающий здесь вопрос: как же быть с формулой «Библия для неграмотных»? Если сакральные изображения, по мнению средневекового человека, заменяют Библию, то разве не возникает здесь противоречие с предполагаемое нами аналогией между визуальным образом и поэтическим (а не сакральным) текстом?

Однако, во-первых, формулу не следует понимать буквально: изображение все же не Библия, а ее визуальный пересказ. Точно так же и поэтическое произведение может содержать в себе библейские темы и все же быть *narratio poetica*. Во-вторых — и это самое главное — уже начиная с Августина текст Священного Писания рассматривался как риторически украшенный и вместе с тем иносказательный (т. е. скрывавший под покровом буквального, «исторического» смысла высшие смыслы). Тем самым Библия разделяла с поэзией ее основные «системные» свойства.

Августин (в трактате «О христианском учении», 396, завершен в 426) говорит, что мог бы найти в Священном Писании «все достоинства и украшения красноречия (*omnes virtutes et ornamenta eloquentiae*)», которые находят «в своем языке»

светские авторы — «те, что предпочитают свой язык языку наших [т. е. христианских — А. М.] авторов не за величие, но за напыщенность (*non magnitudine, sed tumore*)»¹³; далее он на нескольких примерах показывает, что в библейских текстах в самом деле используются риторические фигуры. Позднее Беда Достопочтенный (в трактате «О фигурах и тропах Священного Писания», начало VIII в.), руководствуясь представлением об украшенности библейской речи, о «фигурированном порядке слов (*ordo verborum, causa decoris, figuratus*)» в ней, проведет ту же работу уже систематически, подобрав примеры из Священного Писания ко многим описанным в риторике фигурам и тропам.

Библия, как и поэзия, выражает истину посредством иносказаний и украшенным языком. Есть, однако, и два существенных различия между Библией и поэзией. Во-первых, Библия использует в качестве иносказаний не ложные, а истинные «истории». Бернард Сильвестрис (в комментарии к «Бракосочетанию Филологии и Меркурия» Марциана Капеллы) закрепляет это различие терминологически: иносказание в Библии — аллегория (основанная на истинном, «историческом» повествовании); иносказание же в поэзии — покров (основанный на измышленном повествовании). «Аллегория — это высказывание (*oratio*), скрывающее под историческим повествованием истинный и отличающийся от внешнего (*ab exteriori diversum*) смысл, как в повествовании о борьбе Иакова. Покров (*integumentum*) — это высказывание, скрывающее под измышленным повествованием (*sub fabulosa narratione*) истинный смысл, как в повествовании об Орфее. Ибо и история, и вымысел (*fabula*) имеют скрытую тайну... Аллегория соответствует Божественному тексту, покров — философскому [т. е. всякому светскому — А. М.]»¹⁴. Во-вторых, Библия в своих иносказаниях использует систему значений вещей (*significatio rerum*), поскольку в языке Бога значимы не слова, изобретенные человеком, но сами вещи¹⁵.

Для наших целей проведенные Бернардом различия не имеют принципиального значения: важно, что Библия представляет собой риторически украшенное иносказание, в котором глубинный смысл скрыт под буквальным, и в этом плане она ничем не отличается от *narratio poetica*.

Перенос на поэтическое произведение античную идею украшенной речи, Средневековье вносило сюда свой характерный нюанс: *narratio poetica* не только украшено, но разнородно, многокрасочно, сплетено из различных элементов, которые в нем дружественно соединяются. Здесь риторическая трактовка поэтической речи дополняется чисто средневековым представлением о красоте как о соединении разного и даже взаимопротиворечащего. Пожалуй, наиболее отчетливо это представление выражено у Иоанна Скота Эригены («О делении природы»): «Красота всего сотворенного мира, всего подобного и неподобного, образована некоей чудесной гармонией и соединена из различных видов и разных форм, а также из различий субстанций и соподчинений акциденций в некое несказанное единство. Подобно тому как инструментальная мелодия составлена из различных качеств и количеств звуков, которые, когда их слушают по отдельности, разделены несогласованностью пропорций ..., но когда соединяются друг с другом по рациональным правилам музыкального искусства, ... то издают некую естественную сладость, — так и согласие мира слажено единой волей творца из различных подразделений единой природы, которые разногласны, когда их рассматривают по отдельности»¹⁶.

Красота мыслится не как изначально данная целостность, но как насильственное, вынужденное Божественной волей соединение различного — таких различных начал, которые вне этого Божественного принуждения «разноглаголют», диссонируют (*dissonans*) друг с другом. Такое понимание не удивительно для эпохи, которая осознала разнообразие как некую «эстетическую» ценность, как красоту: так, в «Золотой легенде» Якова Ворагинского св. Андрей на вопрос о самом удивительном (*mirabile*) деянии Бога «в малом (*in parva*)» дает ответ: «Разнообразие и великолепие лиц (*diversitas et excellentia facierum*): среди людей, которые были от начала мира и будут до его конца, не найдется двух одинаковых»¹⁷.

Если Бог в красоте мира соединил разное, то сходным образом поступает и поэт: его творение — «соединение, созданное из различного (*ex diversorum*

conjunctura)» (Алан Лилльский, «О жалобе природы»)¹⁸. Понятие *conjunctura* (восходящее к *junctura* Горация: «Поэтическое искусство», 48) становится поэтологическим термином: его, как показывает Д. У. Робертсон, использует Кретъен де Труа, когда в прологе к «Эреку» определяет свой роман как «une moult bele conjointure (весьма прекрасное соединение)»; тем самым он, по мнению Робертсона, хочет подчеркнуть, что его повествование — «вымысел, противопоставленный реальной последовательности событий; сочетание событий, которые в природе между собой не связаны»¹⁹. Представление о том, что поэтическое произведение — некая картина, составленная из разного, что она принципиально гетерогенна, проявляется и у других авторов, например, у Гуго Сен-Викторского (в «Наставительном поучении»): поэты, «соединяя одновременно различное, как бы создают одну картину из многих цветов и форм»²⁰. Здесь в описании внутренней разнородности поэтического творчества появляется «живописный» мотив многокрасочности, к которому ниже нам еще предстоит вернуться.

Подобные высказывания проясняют, как мыслился поэтический покров, накиннутый на истину. Он и в самом деле *contextio*, сплетение разного, противоречивого и, казалось бы, несовместимого. При этом он украшен — что еще больше усиливает его измышленный характер: ведь понятие украшения предполагало нарушение, изменение некоего гипотетического естественного порядка слов; в украшенном высказывании элементы располагаются иначе, нежели в простой неукрашенной речи. В целом же поэтический текст трактовался как ничем не отличающийся по способу организации от текста риторического — их различие выносилось на уровень предмета и цели речи: риторическое высказывание трактует о реальном, а не вымышленном предмете и ставит своей целью убедить, а не «усладить». Согласно средневековой глоссе к Цицерону и «Риторике к Гереннию», поэты говорят «не для убеждения, как если бы они хотели, чтобы верили их вымыслам, но для услаждения»²¹.

Итак, *narratio fabulosa* (или *narratio poetica*) характеризуется двойко. В вертикальном измерении произведения *narratio* представляется покровом, иносказательно передающим скрытую под ним теологическую или философскую истину. На горизонтальном же уровне *narratio fabulosa* предстает риторически украшенной, фигуративной речью, элементы которой находятся в состоянии комбинаторной игры — переставляются, заменяются и т. п. Первый признак, как видим, связывает *narratio fabulosa* с философией и теологией, второй — с риторикой.

Предпринимая попытку трактовать и визуальный образ как своего рода *narratio fabulosa*, мы применяем к нему эту двойственную структуру: средневековое визуальное высказывание, с одной стороны, — покров, скрывающий (но в то же время и открывающий²²) теологическую истину, а с другой — украшенная речь, в которой можно обнаружить построения, аналогичные словесным риторическим фигурам, а также то тяготение к соединению разнородного, которое, как говорилось выше, выступает важной особенностью средневекового понимания красоты.

Обе стороны этой структуры объединяет понятие фигуры (*figura*), которое использовалось и экзегетами-герменевтами, и риториками. В герменевтическом плане фигура — это иносказание, т. е. не прямое, фигуральное выражение истины; в риторическом плане фигура — это прием украшения, комбинаторная операция, посредством которой визуальная речь отступает от голый естественности и обретает украшенность. Визуальный образ оказывается соотносенным как с теологией, так и с риторикой: герменевтически он — фигура, указывающая на теологическую истину; риторически он обнаруживает комбинаторные моменты (операции замены, перестановки, убавления, добавления), аналогичные фигурам словесной риторики.

Использование риторико-герменевтического термина «фигура» применительно к визуальному образу не так уж необычно. Иоанн де Гарландия в дидактической «Песни о таинствах церкви» (XIII в.) предлагает своим ученикам понимать статуи, украшающие храм, как «фигуры нравов»²³ — т. е. как иносказательное визуальное наставление в правилах поведения. Встречается термин «фигура» и в демонологической традиции. Напомним, что св. Мартину дьявол, по свидетельству Сульпиция

Севера, являлся как в «собственном виде (*in propria substantia*)», так и «перенося себя в различные фигуры порока (*in diversas figuras nequitiae transtulisset*)»²⁴. Дьявол ведет себя как ритор, «переносящий» буквальный смысл своей речи в различные фигуры, с той лишь разницей, что словами этого дьявола-ритора являются «вещи» — обличья, которые он принимает.

Наличие в визуальном образе теологического смысла едва ли нуждается в обосновании; менее привычной кажется гипотеза о наличии в нем риторического измерения, хотя в последние годы медиевисты все чаще говорят о «визуальной риторике» средневекового образа²⁵.

О том, что риторика может выходить за рамки словесного и проецироваться в область телесного, свидетельствует уже античное учение о телесном красноречии: «Поступок — как бы некое красноречие тела (*est enim actio quasi corporis quaedam eloquentia*)», пишет Цицерон в «Ораторе» (17:54), а ниже, в том же трактате, сравнивает речи софистов (которые, в отличие от ораторов, стремятся «не столько убеждать, сколько услаждать — *ne tam persuadere quam delectare*») с картинами художников: первые «располагают слова так же, как художники — все разнообразие красок (*ut pictores varietatem colorum*), соотносят равное с равным, противоположное с противоположным...» (19:65).

Однако в раннехристианский период Августин пошел еще дальше, когда вывел риторику за пределы и телесного, в более широкую область «вещей мира»: в трактате «О Граде Божьем» он противопоставил «красноречию слов» «красноречие вещей (*rerum eloquentia*)», посредством которого и образуется красота мира. Речь у Августина идет об антитезе, которую он находит наидостойнейшей (*decentissima*) из риторических фигур; добро и зло в мире образуют прекрасную антитезу (Августин тем самым дает своеобразное «эстетическое» оправдание зла): «Итак, как взаимное сопоставление противоположностей придает красоту речи, так из своего рода красноречия не слов, а вещей посредством противопоставления противоположностей образуется красота мира»²⁶.

Августин совершает полный переворот, применяя систему риторических понятий не к словам, а к вещам. Возможно, именно этот переворот и создал возможность для понимания визуального образа — т. е., по сути, изображенной вещи — как аналога словесного текста. В средневековых описаниях воздействие образа нередко передается в риторических категориях. Так, некий Мастер Григорий, автор знаменитого описания Рима (XII в.), рассказывает о поразившей его статуе Венеры: он три раза был принужден к ней возвращаться, хотя и жил от нее в двух стадиях, из-за присущего ей «некоего магического убеждения (*propter ... nescio quam magicam persuasionem*)»²⁷. Статуя ведет себя как оратор: она убеждает.

Определение функций визуального образа у цитированных выше авторов, Григория Великого и Валафрида Страбона, не может не напомнить о других риторических категориях — о функциях риторического слова: поучать (наставлять, сообщать — *docere*), услаждать (склоняя тем самым слушателя на свою сторону — *delectare, conciliare*), увлекать (т. е. буквально «двигать») душу слушателя в нужном оратору направлении). Согласно Григорию, образ служит «для наставления душ (*ad instruendas mentes*)», «для образования несведущего народа (*ad aedificationem imperiti populi*)»; однако эта дидактическая функция (риторическое *docere*) — не единственная: люди «из созерцания совершившегося события обретают жар раскаяния (*ex visione rei gestae ardorem compunctionis percipiant*)»²⁸, что уже весьма напоминает риторическое *moveere*. Две из трех функций риторики (или, как их еще называли, обязанностей оратора) здесь, в сфере образов, явно нашли применение.

Еще яснее эта пара выявляется у Валафрида Страбона: мы стремимся к тому, чтобы священные образы (*imagines*) «нас увлекали или наставляли (*commoveri vel instrui appetimus*)». Риторический мотив *moveere* далее развивается: «Порой простые неграмотные люди, которых слова не могут привести к вере в совершившиеся деяния, так бывают поражены (*compungi*) картиной Страстей Господних или иных чудес, что слезами свидетельствуют о том, что находящиеся снаружи фигуры запечат-

лелись на их сердце, как буквы». Изображения нужны либо для «напоминания о совершившихся событиях», как при «изображении историй», либо «для [пробуждения] любви к тем, чьи подобию глубже запечатлеваются в душах тех, кто их видел [на изображении]», как в случае «образов Господа и его святых». Возникает у Валафрида и риторический по своей природе мотив украшения: образами и изображениями «умножается украшенность церквей (*decus ecclesiarum augetur*)»²⁹.

Идея двойного назначения изображения прочитывается и в важнейшем тексте каролингского времени, во многом определившем западное отношение к визуальному образу — «Карловых книгах», сочиненных при дворе Карла Великого (в числе возможных авторов называют Теодульфа³⁰). Будучи реакцией (весьма скептической) на восточную тенденцию поклонения образам, «Карловы книги» противопоставляют восточным крайностям иконопочитания и иконоборчества средний путь (образы «не разбиваем, но и не поклоняемся им — *nes ... frangimus, nes adoramus*»). Поклонение (*adoratio*) здесь решительно отвергается, а образу (*imago*) оставляются две функции: украшение или показывание совершившихся событий (*ad ornamentum vel ad res gestas monstrandas fiant*). Эта пара функций упоминается в тексте многократно, с некоторыми вариациями: украшение и память о событиях (*in ornamentis ecclesiarum et memoria rerum gestarum*), память о событиях и красота стен (*ad memoriam rerum gestarum et venustatem parietum*), «образы святых, по общему обычаю, помещаются в базиликах для памяти о совершившемся и для красоты зданий»³¹. Представление о двоякой функции образа, намеченная в «Карловых книгах», утверждается в средневековой культуре. Его воспроизводит Гонорий Августодунский, соединяя его с мотивом *pictura quasi literatura*: «Изображения создаются по трем причинам: во-первых, потому что они — словесность для мирян; во-вторых, чтобы храм украшался этой красотой; в-третьих, чтобы жизнь умерших воскрешалась в памяти»³².

Итак, две цели изображения — память и украшение (красота); оно передает истину и одновременно украшает. В понимании этих двух функций визуального образа проявляется несомненное влияние позднеантично-раннехристианских предостережений об устройстве словесного текста. Нигде в «Карловых книгах» напрямую не говорится о применении в изображении риторических фигур, но метафора (*metaphora*) в одном месте определяется как перенос вещей и слов (*rerum verborumque translatio*)³³, а не одних лишь слов. Это говорит о том, что августиновская идея красноречия вещей была уже усвоена автором «Карловых книг» и конкретизирована в представлениях об отдельных тропах. Обсуждение соотношения истины и лжи в изображениях выдает знакомство автора с аналогичными рассуждениями в античных риторических и поэтологических текстах. Характерна 23 глава из III книги, где автор, в целом вообще настроенный негативно по отношению к светским изображениям, обсуждает вопрос, противоречат ли «образы» Священному Писанию. Здесь предметом его резкой критики становятся аллегорические изображения (например, персонализации месяцев, времен года и т. п.), а также иллюстрации мифологических сюжетов. «Искусство живописи (*picturae ars*) возникло для того, чтобы в истине представлять зрителям память совершившихся дел (*ut rerum in veritate gestarum memoriam aspicientibus deferret*) и увлекать (*promovere*) души от лжи к истине (*ex mendacio ad veritatem*)»; на самом же деле это искусство нередко делает обратное — «вместо истины увлекает ум ко лжи и представляет зрителям не только то, что есть, было и может быть, но и то, чего нет, не было и не может быть»³⁴. Как видим, автор, во-первых, переносит на изображение сформулированную Макробием доктрину о возможности передавать истину посредством лжи, а во-вторых, применяет к изображению различие истинного, правдоподобного (что «может быть») и ложного, которое в античной риторике применялось для разграничения трех типов повествования: *historia* — реальное событие, произошедшее в прошлом (*gesta res, sed ab aetatis postrae memoria remota*); *argumentum* — измышленное событие, которое, однако, могло произойти (*ficta res quae tamen fieri potuit*); *fabula* — повествование, которое не содержит ни истинных (*veras*), ни правдоподобных (*veri similes res*) событий (Цицерон, «Об изобретении», 1:19:27; «Риторика к Гереннию», 1:8:13).

Аллегорические и мифологические изображения относятся автором к последнему разряду и связываются с поэтической *fabula* — неправдоподобным повествованием, которое, однако, может иметь мистический истинный смысл: «Разве не расходятся со Священным Писанием художники, которые нередко следуют пустейшим вымыслам (*vanissimas fabulas*) поэтов? Измышляются ими вещи, в одних случаях соответствующие истинным событиям, в других же — невероятные бредни; измышляется такое, чего и не было, и не могло быть, но либо понимается философами в мистическом смысле, либо неразумно почитается народом, либо справедливо отвергается верующими»³⁵. Визуальная *fabula* воспринимается трояким образом — в том числе «мистически» толкуется философами; это означает, что визуальная *fabula*, точно так же, как и словесная, может трактоваться как покров, скрывающий философскую истину.

На уровне собственно организации изображения визуальная *fabula* отнюдь не мыслится как некое миметическое отображение реальности: она измышлена. Определяя работу художника глаголом *ingere* — измышлять (но не изображать или подражать!), автор совершает еще один перенос на живопись поэтологического понятия. Понимание поэзии как измышления было вычитано средневековыми комментаторами из «Искусства поэзии» Горация. Выражение «измышляются ложные обличья (*vanae fingentur species*)» из карикатурной характеристики плохого творчества в самом начале «Искусства поэзии» (7-8) было понято без всякого учета иронии Горация, как позитивное определение поэзии: она — искусство измышления (*ars fingendi*) (каролингская «Венская схолия»), поэт обладает «правом лгать и измышлять (*licentia mentiendi et fingendi*)», «поэзия — ложь и вымысел, а поэт — создатель вымыслов (*poetria, id est fictio uel figmentum, et poeta id est fictor*)» (Схолия к Горацию, XII в.)³⁶. Следует напомнить, что «Венская схолия» к «Поэтическому искусству» Горация, возможно, была написана в то же время, что и «Карловы книги»; если они и в самом деле были созданы в одном культурном кругу (быть может, одним автором?), то оба памятника выражают единое понимание двух искусств — *ars poetica* и *ars picturae* — как принадлежащих к единому типу *artes fingendi*.

Это визуальное измышление создается путем перестановки, перекомбинирования элементов, имеющих в реальности, — процесса, который автор «Карловых книг» описывает очень ясно: художник изображает «две головы на одном теле, или два тела с одной головой, или соединяет голову одного животного с членами другого, как гипокентавр телом коня, головой же человек, а Минотавр полубык и полумуж...»³⁷. Спустя несколько веков позднее Бернар Клервоский опишет работу художника весьма сходным образом — как измышление несуществующего путем перегруппировки существующих в реальности элементов: «Увидишь при одной голове множество тел и наоборот — при одном теле множество голов. Здесь у четвероногого зрится змеиный хвост, там у рыбы — голова четвероногого. Вот зверь — спереди конь, а сзади полукоза; а вот рогатое животное сзади превращается в коня. Так велико и чудно повсюду разнообразие различных форм, что приятней читать статуи, чем книги, весь день дивясь на них, вместо того чтобы размышлять над законом Божиим»³⁸.

Визуальный вымысел, с точки зрения «эстетической» (т. е. с точки зрения средневекового представления о красоте), представляет собой противоположное соединение разного. Применительно к словесному вымыслу Кретьен де Труа (повторим сказанное выше) определил такое же соединение как *une moult bele conjointure*, т. е., в интерпретации Д. У. Робертсона, как «сочетание событий, которые в природе между собой не связаны». Если — повторим еще одну важную в этом контексте цитату — поэты, «соединяя одновременно различное, создают одну картину из многих цветов и форм» (Гуго Сен-Викторский), то художник делает то же самое: «Карловы книги» определяют изображение как соединение цветов (*compraginato colorum*)³⁹ — слово *compraginato* примерно соответствует и *conjointure* Кретьена, и *compilatio* Гуго Сен-Викторского.

Задача и художника, и поэта — не подражающее отображение реальности; но искусная перегруппировка ее элементов, приводящая к предельно разнородному и

многоцветному соединению, которое в то же время может служить покровом истины. Художник не отображает реальный порядок вещей, но изменяет и перегруппировывает его. Не удивительно, что средневековая поэтика, усвоив античное риторическое учение о различении естественного и искусственного порядка изложения (во втором реальная последовательность событий нарушена)⁴⁰, отдавала предпочтение второму: «Всякий, кто намеревается создать хорошее поэтическое произведение (*bonum carmen*) и иметь в нем ясный порядок (*lucidum habere ordinem*), должен любить искусственный порядок и презирать естественный (*amet artificialem ordinem et spernat naturalem*)», — гласит упомянутая выше «Венская схолия»⁴¹.

Англичанин Джеффри Винсофский (Гальфрид де Виносальво), автор «Новой поэтики» (начало XIII в.), отдавая искусственному порядку решительное предпочтение, мотивирует свой выбор тем, что искусственный порядок позволяет произведению разрастись как дереву (вспоминается излюбленный средневековый визуальный мотив древа — в частности, древа Иессеева): «Первый порядок бесплоден (*sterilis*), ветвь же вторая плодотворна, и из чудесного начала ветвь разрастается в ветви (*mirra succrescit origine ramus in ramos*), единое — во множественное...»⁴².

С точки зрения риторической, эта перегруппировка элементов реальности с целью создать максимально разнородный и многокрасочный вымысел аналогична процедуре украшения: ведь и украшение представляет собой нарушение, переворачивание некоего гипотетического естественного порядка слов — так, фигура гипербата, в определении «Риторики к Гереннию» (4:44), переворачивает порядок слов (*verborum perturbat ordinem*): вместе естественного порядка возникает порядок искусственный и искусный.

Итак, в структуре смысла вымышленное изображение, как и поэтический вымысел, функционирует как покров, скрывающий теологическую или философскую истину. Структура же самого вымышленного изображения представляет собой сплетение, соединение разнородных элементов, которое тем искуснее, чем более отдален от естественности и реальности его порядок.

Иконография дьявола — та область, где вышеуказанные особенности средневековой трактовки визуального образа проявляются отчетливей всего. Как бы ни подчеркивали поэтологи важность измышления, *figere* как определяющего начала *ars poetica* или *ars picturae*, из обоих этих искусств никогда не исчезали ни простая незамысловатая повествовательность, ни миметическое начало. В полной мере проявления описанных нами особенностей следует ожидать там, где художник свободен от миметического соблазна и имеет полное право измышлять в том смысле, о котором мы говорили. Одной из таких областей свободного применения принципа *figere* является, конечно, орнамент — но он, как правило, лишен присущей *pagatio fabulosa* функции покрова, скрывающего-открывающего теологическую истину. Зато иконография дьявола в самом деле совмещает две ипостаси визуального образа: здесь полностью измышленный (ведь дьявола нельзя срисовать с природы), сконструированный визуальный образ одновременно и служит фигурой теологических истин, и содержит риторические фигуры, поскольку проявляет в полной мере признаки риторически украшенного — т. е. свободно скомбинированного, разнородного, многоцветного, противопоставленного своей искусностью природе — высказывания.

Теологическому и риторическому планам визуального образа (которые, конечно, могут пересекаться и сложно взаимодействовать: один и тот же визуальный мотив может выполнять роль и фигуры теологического смысла, и риторической фигуры — элемента в комбинаторной игре изображения) соответствуют две функции образа, о которых говорят «Карловы книги», — *memoria* и *ornamentum*, память и украшение. Эти два плана и две функции задают нам два направления, по которым можно осмыслить иконографию дьявола. В ней можно выделить фигуративный рассказ о реальной (с точки зрения средневекового человека), но в то же время исполненной теологического смысла *historia*: о падении ангела, ставшего чужим миру и Богу, о судьбе и природе этого абсолютного чужого. Но можно выделить в ней уро-

вень визуально-риторической украшенности (ornamentum), составляющей часть красоты храма и мира: ведь, по словам св. Бонавентуры, к которым нам еще предстоит возвращаться, «зло умножает украшенность мира»⁴³.

Две части книги соответствуют этим двум направлениям чтения визуального образа.

В большинстве приводимых визуальных цитат названный источник дан не целиком, но фрагментарно (как это принято и при словесном цитировании). Используются фотографии автора, который приносит благодарность музеям и другим организациям, сделавшим возможным появление этой книги.

ТЕОЛОГИЯ ОБРАЗА

Раннехристианская и средневековая демонология выработала набор базовых идей, определяющих и объясняющих дьявола. Вкратце их можно суммировать следующим образом⁴⁴.

1) Дьявол «возник» из гордыни: ангел стал дьяволом, потому что возгордился, пожелал уподобиться Всевышнему (Иса. 14:14). Первоначальный акт гордыни собственно и породил дьявола.

2) Гордыня не только моральная, но и онтологическая категория: она нарушает порядок мира — то спокойствие порядка, которое, по Августину, лежит в основе мироздания. Дьявол чужд порядку в двух смыслах: он и изгнан из порядка мира, и утратил порядок в самом себе. И в отношении мира, и внутри себя он неупорядочен, беспорядочен — *inordinatus*, по выражению Фульгенция⁴⁵.

3) Падший ангел утратил устойчивость и единственность своего бытия; лишенный сущности, он «не устоял в истине» (Ин. 8:44) и потому как бы постоянно распадается на призрачные множества — существует (в той мере в какой к нему вообще применимо это слово) одновременно в бесчисленных вариантах, изводах, личинах.

4) Падение привело к умалению. Дьявол, рухнувший с эфирных высот в материю, стал первым земным (*prōton choikos*), как остроумно выразился Ориген, — «потому что он первым отступил от небесного бытия и пожелал другой жизни, нежели жизнь высшая»⁴⁶. Он первый, кто стал (до животных и человека!) всецело земным существом; он царь материи, его мир — нечистоты, вонь, гниение. Не утратив многих ангельских свойств, дьявол приобрел черты животного, пресмыкающегося в самых низменных сферах бытия; даже наделенный человеческими чертами, он выглядит все же как неполноценный человек, маргинал — как простак, глупец, шут и т. п.

5) Наконец, отношения дьявола и человека (а также отчасти ангелов и Бога) описываются комплексом мотивов, в сумме составляющих единую фабулу, которая движется от искушения (Адама и Иисуса Христа, но также и каждого человека) к падению или победе человека и далее — к борьбе за душу умирающего (которая продолжается и при взвешивании грехов на весах архангела Михаила) и к наказанию грешников в аду, где демоны выступают в роли палачей, исполняющих Господний вердикт. Сюда же относится и мотив полезного дьявола: ведь без его искушений праведники не снискали бы свою награду.

Находят ли эти идеи выражение на языке визуальных образов? Иначе говоря: можем ли мы трактовать те или иные детали демонологической иконографии как фигуры, иносказательно передающие религиозные представления? Обратимся к изображениям дьявола, чтобы попытаться найти в них визуальные иносказания определенных выше идей.

Гордыня — и самый тяжкий, и самый первый из грехов; это первенство находило обоснование в библейском речении «начало греха — гордыня (*initium omnis peccati superbia*)» (Сирах. 10:15), которое было повторено богословами бесчисленное множество раз. Внутренняя, моральная суть гордыни передавалась внешними, пространственными метафорами — в соответствии с тем местом из книги пророка Исаии, которое представлялось ключевым текстом о возвышении/падении дьявола: «А говорил в сердце своем: “взойду на небо, выше звезд Божиих вознесу престол мой ... , взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему”. Но ты низвержен в ад, в глубины преисподней» (Иса. 14:13-15).

Гордыня — это попытка возвышения, которая немедленно, без отсрочки, обернулась реальным падением. Дьявол «отступил от Бога и пал, а если бы в нем [Боге] устоял, то не пал бы», пишет Фульгенций⁴⁷, обыгрывая слова Христа о том, что дьявол «не устоял в истине» (Ин. 8:44). Падение, таким образом, понимается как неминуемое следствие попытки встать «в себе (*in se*)»: встающий — тут же падает, возносящийся — низвергается. «...Люцифер, вознесшийся в выси (он, превосходивший всех красотой, уже мечтал о великой царской славе Бога), утратил свой блеск, и бесславно пал сюда, став не Богом, а мраком... Возгордившись, он пал» (Григорий Назианзин)⁴⁸.

Более того: парадоксальным образом возвышение и есть падение (точно так же как уничтожение, кеносис Христа есть истинное возвышение — векторы пространственных метафор здесь обратные). Этот парадокс обыгрывается Фульгенцием, представившим возвышение и падение как единое событие: «ангел, возвысившийся против Бога и самим своим возвышением низвергнутый (*ipsa elatione prostratus*)»⁴⁹.

Падение дьявола своей стремительностью аналогично столь же стремительному воскресению из мертвых (которое совершится во мгновение ока, *in icto oculi*, по выражению апостола — 1 Кор. 15:52). «Зерцало человеческого спасения», памятник XIII-XIV вв., применяет к падению дьявола выражение, каким апостол описал воскресение мертвых: «Люцифер воздвигся против Создателя своего, Бога вечного, и во мгновение ока с небесных высей был сброшен в ад»⁵⁰.

Однажды совершившееся падение дьявола понимается в целом как метафора его актуального состояния: первопадение воспроизводится вновь и вновь; дьявол, которому не дано «стоять», падает ежеминутно и ежечасно, унижительно заключаемый в низменный животный облик, изгоняемый экзорцистом или выбрасываемый из праведных сердец. Такое понимание дьяволова падения выразилось в известном комментарии на Апокалипсис, приписывавшемся Амвросию, но относящемся, видимо, либо к каролингскому, либо к более позднему (XI-XII вв.) времени: «“Дьявол” переводится как “обрушивающийся вниз” (*deorsum ruens*); первым делом обрушился из-за гордыни с небес; обрушивался и потом, когда выбрасывался Христом из сердец избранных»⁵¹. Согласно комментарию к «Песни песней», приписываемому цистерцианскому монаху Фоме (XII в.), «дьявол падал троекратно: пал с неба, пал на землю, пал во ад. Первый раз — из-за гордыни; во второй — вследствие победы Христа; третий раз пал в геенну»⁵².

Как идея гордыни может быть передана на визуальном языке? Здесь нам предстоит обратиться к зрительным образам — но перед этим необходимо вспомнить о том, что зрительный образ может быть создан и словесными средствами: именно на создание такого образа — на представление события «подвластным зрению» — была

направлена одна из фигур античной риторики, фигура гипотипосиса (она же — энаргейя, *evidentia, demonstratio*)⁵³. Мы оказываемся здесь перед проблемой, с которой не раз еще придется столкнуться в этой книге, — с проблемой соотношения словесного и визуального изображений. Поиск фигур дьявольской гордыни приводит к выводу, что словесная и визуальная фигуры одного и того же смысла могут конструироваться совершенно различным образом, эксплуатируя разные мотивы.

В самом деле: словесные фигуры гордыни основываются прежде всего на мотиве уподобления дьявола Богу (т. е. на мотиве из книги Исаии: «...буду подобен Всевышнему»). Так, в словесных текстах дьявол нередко является святым в облике Христа — но не Христа страдающего, а Христа во славе. В келью молящегося св. Мартина дьявол вступает «окруженный светом», «облаченный в королевское одеяние», «в короне из драгоценных камней и золота», «в расшитой золотом обуви, с ясным радостным ликом»; в таком обличи он и возвещает святому: «Я Христос!»⁵⁴. Мотив дьявола, являющегося в облике Христа — торжественно, с помпой и роскошью, — появляется, например, и у Палладия (в «Лавсаике») ⁵⁵; к этой же линии можно причислить появления дьявола в виде ангела света (в соответствии с ап. Павлом — 2 Кор. 11:14), в частности, в «Житии св. Симеона»⁵⁶, где он является «блистая в великолепии, с огненными конями». Подобные образы, в целом принадлежа к типу историй об искушении гордыней, в то же время, несомненно, выражают и гордыню самого дьявола — его желание уподобиться Всевышнему, достигаемое, однако, лишь в сфере иллюзии.

Иначе обстоит дело в сфере зрительных образов, создаваемых собственно визуальными средствами. Идти по пути уподобления дьявола Христу или ангелу художники не могли по той причине, что полное перенесение на дьявола Божественной атрибутики и в самом деле — на визуальном уровне — превратило бы его в Христа или ангела. Конечно, такую амбивалентность устранил бы визуальный комментарий художника, который мог бы снабдить образ разоблачающими маркерами — как это и происходит при весьма редких изображениях дьявола в обличи Богоматери (о них пойдет речь ниже), когда дьявольскую суть псевдо-Богоматери изображают рога на голове или когти на ногах. Однако изображения дьявола в обличи Христа нам неизвестны (исключение составляет псевдо-Христос младенец, которого держит на руках псевдо-Богоматерь на фреске капеллы Корпорале в Орвьето).

Художники разрабатывают иную фигуру дьявольской гордыни, основанную на пространственной метафорике гордыни с ее мотивами предполагаемого (но не удавшегося) возвышения, падения, нестояния в истине. Мы можем усмотреть такую фигуру в одной из типичнейших поз дьявола, которая повторяется с вариациями на

множестве изображений: одна его нога согнута в колене и поднята вверх либо стоит на каком-либо предмете, как на ступени; дьявол словно собирается то ли куда-то подняться, то ли прыгнуть, то ли пуститься в пляс.

Такова поза демона во многих сценах экзорцизма: он заносит ногу, отталкивается от головы одержимого, словно прыгая вверх.

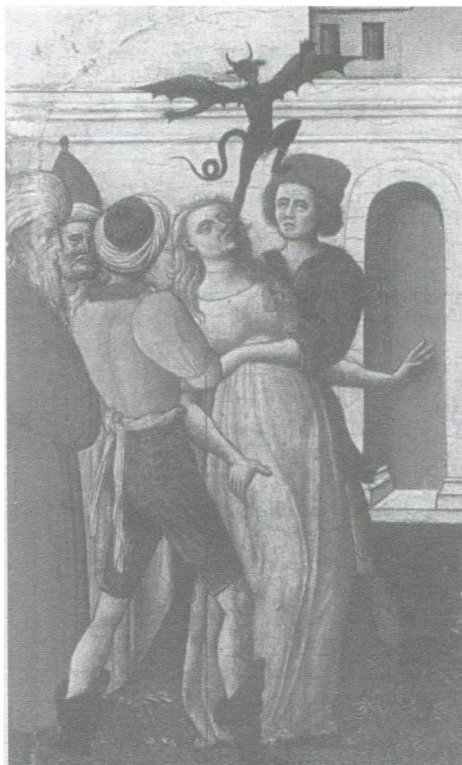


Сцена из жития св. Варфоломея. Деталь триптиха «Мадонна с ангелами». Нач. XV в. (?), область Марке (Италия). Национальная галерея, Урбино.



Таддео ди Бартоло. «Св. Джеминьяно на троне, истории из его жизни». Ок. 1401. Пинакотекка, Сан-Джиминьяно.

Справа:
Антонио Виварини. «Св. Петр-мученик изгоняет демона из одержимой». 1440-1450.
Художественный институт, Чикаго.



На фреске в соборе Пармы изгоняемый демон с занесенной вверх правой ногой прыгает вверх, как атлет, отталкиваясь другой ногой от стола.

В вышеприведенных примерах позу демона можно понять как мотивированную ситуацией: изгоняемый бес пытается ударить куда-то вверх, поднятая нога, возможно, выражает попытку прыжка. Однако в иных случаях поза едва ли мотивирована ситуацией, а задранная нога выступает в роли такого же устойчивого атрибута дьявола, как и его нередко высунутый язык.

Так, в финальной панели пределлы Паоло Учелло «Чудо об оскверненной гостии» два ангела и два демона симметрично расположены соответственно у изголовья и у подножья носилок с трупом женщины, исхода души которой они ожидают, дабы вступить в борьбу за нее. Симметрия, однако, в ряде деталей нарушена



Бартолино де Гросси. Фреска на темы жития св. Андрея в капелле де Валери (Пармский собор). Между 1410 и 1435.

— и не в последнюю очередь задранной ногой демона, которую он словно бы в нетерпении поставил на помост. Спокойная поза ангелов, уверенно стоящих на земле обеими ногами, явно противопоставлена неустойчивой полуакробатической позе демона. О символическом смысле этого противопоставления справедливо пишет Франсуа Гарнье: «Стабильные позиции соответствуют добродетельным существам или тем, кто ведет себя достойно; нестабильные позиции характеризуют порочных и тех, кто, подпав под воздействие зла, оказался в ситуации расстройства и смятения»⁵⁷.



Паоло Учелло.
«Чудо об
оскверненной
хостии».
1-я пол. XV в.
Национальная
галерея,
Урбино.

Как атрибут дьявола поднятая и согнутая в колене нога выступает и в изображении ада на французской миниатюре конца XV в.: демоны тащат в ад грешника, который, тем не менее, все же стоит на двух ногах, в то время как демоны почему-то подпрыгивают или, по крайней мере, занимают «позицию прыгуна».



Аналогичная ситуация — и в сценке, которую демоны разыгрывают вокруг сосредоточенного на работе св. Августина. Взяв в руки книги, они словно бы дразнят его, уж не пародируя ли то место из VIII книги «Исповеди», где Бог голосом «как бы мальчика или девочки» приказывает Августину взять книгу и читать из нее: «Подними, читай; подними, читай», а Августин не может припомнить, чтобы ребенку в «каком-либо виде игры (in aliquo genere ludendi)» было свойственно петь такие слова («Исповедь». 8:12:29)? Демоны и в самом деле поднимают книги, то ли предлагая их Августину, то ли, напротив, делая вид, что уносят их. По всей вероятности, демоны таким образом пытаются отвлечь Августина от его сосредоточенного за-

Миниатюра из «Исторического зеркала» («Speculum historiale») Винсента из Бове. Кон. XV в. Музей Конде, Шантийи.

нятия; возможно, они стремятся насме-
шить его — и в знак этой своей игры один
обнажил язык, а другой задрал ногу, слов-
но собираясь пуститься в пляс.

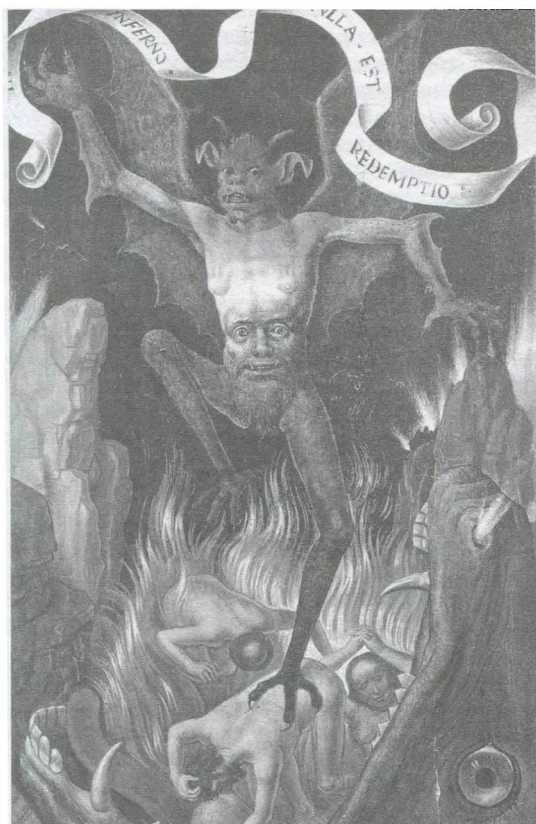
Впрочем, так же «пляшет» (или
пытается подпрыгнуть?) демон и в гораз-
до более драматичной ситуации безна-
дежной борьбы с ангелами, возглавляе-
мыми архангелом Михаилом, на мини-
атюре из миссала Штаммгейма XII в.
(одно из ранних появлений обсуждаемой
нами поэмы).

Пляшет (или подпрыгивает) дя-
вол над пастью ада, радуясь, вероятно,
своей вечной власти над грешниками —
тому, что «в аду нет искупления», как
гласит реющая над ним надпись.

Приплясывает, задрав одну ногу,
демон, занятый, вместе со своими колле-
гами, мучительством св. Антония. Но сво-



19



Панель из «Полиптика суетности». Мастерская Ханса
Мемлинга. Ок. 1485. Музей изящных искусств, Страсбург.

Ксилография из французского издания
трактата Августина
«О Граде Божием». Ок. 1486.
Муниципальная библиотека, Аббевиль.



«Битва ангелов с демонами». Миссал
Штаммгейма. Ок. 1170, Нижняя Саксония
(Хильдесхайм?). Музей Гетти, Лос-
Анджелес (Ms. 64).
См. также вклейку (с. 1).

«НОГА ГОРДЫНИ»

еобразно приплясывает (уж не от боли ли?) и демон, мучимый святым Стефаном — вернее, его чудодейственным мертвым телом: корабль, на котором перевозят труп святого, попадает в бурю, но Стефан является гибнущим и всех спасает — побежденные же демоны летят куда-то вниз, в воду, выкрикивая текст, написанный тут же: «Пришел раб Божий, которого иудеи побили камнями; горе нам, ибо жестоко нас жжет, а потому мы бежим от его ужасных угроз (*Servus dei venit qui lapidatus est a judeis, vae nobis quia urit nos acriter quo fugiemus minas ejus terribilis*)» (см. вклейку, с. 2).



«Мастер 1445 года». «Искушение св. Антония». Базель, сер. XV в. Музей Розгартен, Констанц.

Как видим, дьявол изображается с поднятой, задранной ногой в самых различных ситуациях. Порой эту позу можно счесть ситуационно мотивированной, порой нет. Есть все основания предположить, что мы имеем дело с довольно устойчивым атрибутом демонической иконографии, независимым от изображаемой ситуации. Но что в таком случае этот атрибут значит? Нам представляется, что изображения дьявола в подобной крайне неустойчивой позиции имеют очевидную теологическую основу: они восходят к визуальному образу библейской экзегетики, которая представляла гордыню как неустойчивое балансирование на одной ноге — в противовес устойчивой позе праведных, твердо стоящих на двух ногах. Метафора возникла в ходе многовекового комментирования нескольких библейских текстов, которые, при соположении их экзегетами, и породили этот визуальный

образ. Ядром образа стали слова из XXXV псалма: «Да не наступит на меня нога гордыни (*non veniat mihi pes superbiae*)» (Пс. 35:12). Это выражение у многочисленных авторов понимается в смысле «да не постигнет меня грех гордыни», а само словосочетание «нога гордыни» выступает как перифрастическое обозначение гордыни как таковой, — например, у Паулина Аквилейского, в пассаже, где выражение «нога гордыни» фигурирует среди обозначений иных грехов: «Да не войдут и не упокоятся в жилище моем, где и твое [т. е. Господа — А. М.] должно быть местопребывание, ни нога гордыни, ни чревоугодие, ни вождление, ни блуд, ни скупость, ни зависть, ни гнев, ни уныние, ни тщеславие»⁵⁸.

Следующая строка псалма, где говорится о падении нечестивых — «Там пали делающие беззаконие, низринуты, и не могут стоять (*ibi ceciderunt qui operantur iniquitatem, expulsi sunt nec poterunt stare*)»⁵⁹, — вводит в разработку темы мотив неустойчивости, неспособности стоять. Он появляется, в частности, у Амвросия Медиоланского: «... так Адам был изгнан из Рая; с самого начала нога гордыни сама по себе не могла стоять. Не может стоять гордыня; и если упадет, то уже не знает, как встать»⁶⁰.

Экзегетика обнаруживает удивительную чувствительность к пространственно-телесной метафоре стояния/нестояния. Для Августина сама противоположность неверия и веры, но также и космической судьбы дьявола и человека выражается этими пространственно-телесными образами. Человек стоит (в некоем метафизическом смысле слова); дьявол стоять не способен.

Комментируя строку псалма «стоят ноги наши во вратах твоих, Иерусалим» (Пс. 121:2), Августин, останавливая внимание на глаголе «стоять», разворачивает картину бытия как стояния в Боге: «Всё, что стоит, — стоит там, где нет преходящего. Хочешь и ты там стоять и не исчезнуть? Беги туда. Никто не остается самим

собой, опираясь лишь на самого себя. Послушайте, братья. Тело не пребывает одним и тем же; ибо оно само по себе не стоит. Изменяется с возрастом, изменяется со сменой места и времени, изменяется от болезней: итак, само по себе не стоит (*non ergo in se stat*). Небесные тела сами по себе не стоят: и у них есть изменения, хотя и скрытые... Душа человеческая сама по себе не стоит. Сколько движений и помыслов ее разнообразят! Сколько желаний ее изменяют! Сколько вожделений ее раздирают и рассекают! Разум человеческий, который называют рациональным, изменчив, не один и тот же. То хочет, то не хочет; то знает, то не знает; то помнит, то забыл: так никто не остается самим собой, опираясь лишь на самого себя. Тот, кто хотел себя обрести в самом себе, быть из себя самим собой, — пал: пал ангел и сделался дьявол. Дал человеку гордыню и завистью низверг вместе с собой того, кто стоял»⁶¹. И все же человеческий род в целом, несмотря на бесчисленные «падения» грешников, продолжает «стоять»: именно поэтому дьявол, по выражению того же Августина, и завидует человеку, как «павший завидует стоящему»⁶².

Вполне естественно, что мотив ноги гордыни из XXXV псалма включается в толкования фразы Иисуса о том, что дьявол «не (у)стоял в истине (*in veritate non stetit*)» (Ин. 8:44). Руперт из Дойтца в связи с этим речением пишет: «Не стоял, ибо нога его, нога гордыни, двинулась, и он упал, и из ангела стал дьяволом»⁶³. И Бернар Клервоский использует образ XXXV псалма как комментарий к речению Иисуса: «Горе тебе, дух гордыни...: не стоял в истине; был низвергнут; нога гордыни устоять не могла»⁶⁴.

На сложение визуального образа дьявольского «нестояния», несомненно, повлияла и одна грамматическая тонкость, которая разрабатывается толкователями XXXV псалма: они придали теологический смысл и грамматической форме слова *pes* (нога). Упоминание ноги в единственном числе свидетельствует о том, что дьявол (или грешник) стоит на одной ноге, т. е. неустойчиво. «Не неустойчиво. «нога» здесь поставлена в единственном числе; ясно ведь, что мы не можем долго простоять на одной ноге, — и это удачно применено к гордыне, поскольку человек вознесшийся долго не сможет так продержаться», пишет Кассиодор⁶⁵. Этот мотив становится поистине общим местом толкований XXXV псалма: «“Нога” названа в единственном, а не во множественном числе, ибо тот, кто стоит в гордыне, никогда не стоит прочно, а всегда склонен к падению, как тот, кто стоит на одной ноге» (Гаймо, епископ Гальберштадский)⁶⁶; «Эта нога — одна, а не две; и тем самым ей легко пасть» (Ремигий из Осера)⁶⁷; «“Нога”, сказал [псалмист], а не “ноги”: очевидно ведь, что никто не может долго двигаться на одной ноге» (Одо Клунийский)⁶⁸, и т. п.

Это метафизическое (не)стояние на одной ноге принципиально отличается от позиции человека, о котором Бог в раннесредневерхненемецком переложении книги Бытия говорит: «Он должен идти выпрямившись, стоять на двух ногах, чтобы видеть небо, наблюдать путеводные огни звезд...»⁶⁹.

Неустойчивая нога гордыни ассоциируется не с одним лишь падением, но и со всем неудавшимся замыслом дьявольского возвышения. В круг текстов, сопрягаемых экзегетами со строкой из XXXV псалма, попадает и вышеупомянутое место из книги пророка Исаии (Иса. 14:13-15), которое всегда понималось как описание горделивых намерений Люцифера. Соединение двух текстов (псалма и текста Исаии) в единой смысловой конструкции демонстрирует комментарий Бруно Астийского на место о ноге из XXXV псалма: «Да не будет гордыня моей ногой, ибо этой ногой пали все, кто поступал нечестиво. Этой ногой передвигался дьявол, когда говорил: “На небо взойду выше звезд Божиих, и воздвигну престол мой, и воссяду на горе завета, и уподоблюсь Всевышнему”. Справедливо изгнаны из тех небесных блаженств [восставшие ангелы], и не могли они устоять, ибо обладали столь нечестивыми руками и передвигались такой ногой»⁷⁰.

Итак, ногой гордыни дьявол не может стоять; этой ногой он падает — но эту же ногу он заносит, когда хочет «взойти выше звезд». Собственно говоря, этот жест хвастливого занесения ноги мы и видели на многих вышеприведенных изображениях. Все эти мотивы — нестояния, одной ноги (вместо нормальных двух), неудач-

ного подъема, падения — сведены в рассуждении о ноге гордыни Бернара Клервоского: «Один лишь смиренный может безопасно восходить, ибо смирению неоткуда падать. Гордый, если и взойдет, не сможет долго стоять, ибо не пожелал стоять на своих ногах, но присвоил себе чужую ногу — а именно, ту, о которой пророк с омерзением сказал: “Да не наступит на меня нога гордыни”. Ведь у гордыни лишь одна нога — любовь к собственному превосходству: и потому гордый не может долго стоять, опираясь как бы лишь на одну ногу. (...) Так что если имеешь силу стоять надежно — стой во смирении; стой не на одной ноге гордыни, но на ногах смирения, чтобы не двигались стопы твои. Ибо смирение имеет две ноги: размышление о силе Божией и о собственной слабости»⁷¹.

Итак, гордыня в целом понимается как отказ стоять в Боге и истине, на отведенном для стояния месте; как попытка занести ногу выше звезд, приводящая к неустойчивости и неизбежному падению. Теперь мы видим, что задранную ногу дьявола на многочисленных изображениях можно трактовать как емкую и многозначную визуальную фигуру, все смыслы которой, однако, заключены в комплексе представлений, объединяемых идеей гордыни. Отталкиваясь одной ногой, дьявол заносит другую: его вторая нога занесена на престол Божий в тщетной попытке подняться «выше звезд». Но в итоге дьявол оказывается в неустойчивой позиции: его состояние на одной ноге приводит к падению. В то же время он в этой позиции еще и коичен: вместо того, чтобы вознестись, он лишь подпрыгивает и как бы пляшет. В текстах этот мотив прыганья-пляски дьявола нередко присутствует, выражаясь словами *saltare, saltatio*. Так, в «Житии св. Дунстана» Осберна Кентерберийского Дунстан заключает о скорой смерти короля Эдмунда, когда видит «дьявола в виде шута, прыгающего перед всадниками и как бы похваляющегося некой будущей наживой»⁷². Тот же мотив присутствует и в истории об изгнании демона из тела некоей девицы в «Житии св. Норберта» (XII в.). Св. Норберт терпит временную неудачу, так и не изгнав демона до наступления вечера, и начинает разоблачаться; демон, видя это, в свою очередь «начал, прыгая, хлопать в ладоши и приговаривать: “ха, ха, правильно делаешь; и сегодня ты не сделал свою работу, ... и сегодня потратил день, а так и не преуспел!”»⁷³.



Изображение танцующего мальчика на фреске ограды хора Кельнского собора. Ок. 1320-1340.

Нога гордыни не ходит, как подобает ноге праведника, но *saltat* — прыгает, скачет, пританцовывает; это обыгрывается и в тексте Герхоха из Райхерсберга, фигурально толкующем событие перехода Красного моря иудеям. В мистическом смысле этот переход уподобляется причастию, посредством которого Христос «перевел свой народ ... через поток преходящей смертности, ступающей ногой смирения, а не скачущей ногой гордыни»⁷⁴.

Жест поднятой ноги, обозначающий и устремление, и падение гордыни, в конечном итоге служит и фигурой ее полного посрамления, фигурой умаления дьявола: тот, кто хотел быть выше Бога, в конце концов оказался жалким плясуном, «танцором». Неудивительно, что ту же позицию мы находим на многочисленных средневековых изображениях пляски.

Внешне позы таких танцоров и дьявола на вышеприведенных изображениях, несомненно, сходны. Однако в изображениях танцоров поза имеет лишь буквальный смысл и не является смысловой фигурой; на изображениях же дьявола она наделена смыслом, ко-

торый и открывается нам при сопоставлении визуального мотива с текстами экзегетов.

ОТЧУЖДЕНИЕ ОТ ПОРЯДКА

23

Грех гордыни привел к отчуждению дьявола от порядка мира. Порядок, *ordo* — центральное понятие, определяющее средневековое представление о мироустройстве. Основы этого представления разработал Августин. Мир упорядочен (*ordinatus*), и упорядочен справедливо, в нем в полной мере проявляется Божественная справедливость (*justitia*), которая предшествует порядку: «должно служить порядку, прежде которого — справедливость (*ordo servandus est, quo prior est justitia*)»⁷⁵. В этой справедливой упорядоченности мир покоится: Августин говорит о «мире всех вещей, покое порядка (*paх omnium rerum, tranquillitas ordinis*)»⁷⁶.

Вместе с тем, средневековое представление о порядке в высшей степени рационально: в основе порядка лежит число, соотношения чисел, определяемые этими соотношениями пропорции. Ключевым, часто цитируемым библейским предложением, выражающим понимание миропорядка, становится фраза из «Книги Премудрости Соломона»: «Ты [Бог] всё расположил мерою, числом и весом (*omnia mensura et numero et pondere disposuisti*)» (Прем. 11:21). Августин пишет трактат о музыке, исследуя в нем принцип числовой гармонии (*numerositas*), который является общим для музыки, всего мира и человеческой души; числовая гармония вытекает из «высшего и вечного источника и гармонии, и пропорции, и симметрии, и порядка»⁷⁷, т. е. из Бога. Такое рациональное понимание порядка проявляется и в средневековых изображениях сотворения мира, на которых Бог представлен математиком и геометром, измеряющим мир циркулем⁷⁸.

Покой мира чужд дьяволу: он «в покое порядка не остался (*in ordinis tranquillitate non mansit*)» (Августин)⁷⁹. Чуждость дьявола порядку проявляется по крайней мере двояко — в его отношении к внутреннему и внешнему порядку. Дьявол утратил порядок в себе — и изгнан из порядка мира. Попытаемся выявить визуальные фигуры, передающие эти теологические смыслы.

Утративший порядок в себе: «нет ни веса, ни меры, ни числа...»

Указание, в каком направлении нам следует искать подобные фигуры, мы находим в несколько неожиданном месте — в рассуждении Кассиодора о Божественных основах арифметики из предисловия к «Наставлениям в науках божественных и светских». «Наука арифметики была одарена великой хвалой, когда Бог, творец вещей, утвердил свои установления согласно количеству числа, веса и меры; как сказал Соломон: “все сделал в числе, мере и весе” (Прем. 11:21). Творение Божие сделано согласно числу, что узнаём, когда в Евангелии сам Бог свидетельствует: “У вас же и волосы на голове все сочтены” (Мтф. 10:30). Опять же, творение Божие устроено согласно мере, как сам Бог свидетельствует в Евангелии: “Да и кто из вас, заботясь, может прибавить себе росту на один локоть?” (Мтф. 6:27). (...) И вновь, творение Божие сделано согласно весу, что доказывается сказанным в Притчах Соломона: “и уравновешивал источники вод”, и далее: “когда взвешивал основания земли...” (Прит. 8:28-29)».

Далее Кассиодор обращается к «делам» дьявола, которые в своем отношении к «числу, мере и весу» оказываются противоположны делам Божиим: «... в дурных делах дьявола нет ни веса, ни меры, ни числа: ибо всякий, кто творит нечестие, всегда противник справедливости...»⁸⁰. Упоминание справедливости в одном ряду с количественными (как выражается сам Кассиодор, объединяя число, вес и меру по-

нятием *quantitas* — *quantitas numeri, ponderis et mensurae*) категориями нисколько не должно удивлять: моральное и космическое тесно связаны; числовое устройство космоса справедливо, а справедливость (*justitia*) — отмеривает и отвешивает. Трудно в этой связи не вспомнить, что *Justitia* аллегорически изображается с весами.

«Несправедливость» дьявола проявляется в отсутствии числа, веса и меры. Как это представление выражается на визуальном языке? Едва ли возможно изобразительными средствами показать полное отсутствие числа и меры — но можно показать отсутствие правильных, справедливых чисел и пропорций. Если человек (как, впрочем, и всякая любая созданная Богом тварь) являет справедливое устройство тела, то несправедливая телесность проявится прежде всего в отступлении от чисел и пропорций, которые заложены в созданных Богом телах. Отступление от справедливого числа может проявляться, например, в нарушении — при сохранении в целом человеческого облика — числа тех или иных членов тела. Приведем лишь некоторые примеры.

Излюбленными предметами варьирования на тему числа членов были, пожалуй, пальцы (преимущественно ног, но также и рук) и лицо. Число пальцев ног у



Миниатюра из французского манускрипта трактата «О Граде Божьем» Августина. XV в. Библиотека Св. Женевьевы, Париж.



«Изгнание демона из одержимой». Бронзовый барельеф на портале собора Сан-Дзено в Вероне. XII в.



Осия проповедует израильтянам и посрамляет дьявола. Уинчестерская библия. Между 1160 и 1175. Собрание Уинчестерского собора (MS 17).

демонов варьировалось в сторону уменьшения. У человекоподобного демона могло быть четыре, три или два пальца — как на ногах, так, впрочем, и на руках.

Предел редукции — один палец, который в этом случае, несмотря на общую антропоморфность демона, уже напоминает копыто, а демон превращается в онокентавра (см. нижнего правого демона на миниатюре из миссала Штаммгейма — вклейка, с. 1).

Если число пальцев от «справедливых» пяти редуцируется до одного, то с лицом происходит обратный процесс. То, что для человека служит символом его единственности, у демона, напротив, умножается (что связано и с неспособностью демона быть единым, «одним» — об этом нам еще предстоит говорить ниже).

Типичнейшая вариация на тему несправедливого числа лиц — второе лицо на животе (мы уже наблюдали его на

панели из «Полиптиха суетности», вышедшего из мастерской Х. Мемлинга — с. 19), на коленях, на заду, и даже на кончике змеевидного хвоста.

Не прослеживая все стадии в умножении количества лиц, приведем пример, где их число достигает семи.

Юргис Балтрушайтис проследил развитие этого мотива и его генезис в гротескных персонажах греко-римского искусства (например, в фигурках-гастроцефалах на античных печатях)⁸¹. Едва ли, однако, этот мотив имеет определенную семантику в античном гротеске. Лишь в средневековой визуальной культуре многоголовость, спроецированная на образ дьявола, приобретает качество фигуры-иносказания, выражающей идею неупорядоченности дьяволова тела.

Отсутствие в этом теле второго из названных выше трех начал — меры — передается в первую очередь телесными диспропорциями. Так, ноги дьявола часто изображаются ненормально огромными — как у демона, витающего над Безумным разбойником в сцене Распятия.



«Ангелы и демоны борются за душу умершего». Из французского манускрипта «Жизнь и чудеса Богоматери» («Vie et miracles de Notre-Dame»). XV в. Национальная библиотека, Париж.

25

ОТЧУЖДЕНИЕ ОТ ПОРЯДКА



Якопо ди Паоло. Распятие. Между 1400 и 1410. Национальная пинакотекка, Болонья.

Диспропорционально огромными часто бывают также рот, к символике которого мы еще вернемся ниже, уши, и т. д.

Передается ли визуальное отсутствие третьего начала Божественного порядка — веса? Понятно, что здесь художник сталкивается с особыми трудностями: «невесомость» дьявола, казалось бы, можно передать его парением в воздухе — полетом, но способность летать демоны сохранили от своей ангельской природы, так что изображение полета имеет лишь буквальный смысл, но никак не фигуральный.

Однако исчезновение веса как одного из регуляторов мирового порядка можно было бы изобразить применительно к слугам дьявола — грешникам. Именно это, на наш взгляд, и происходит в некоторых изображениях ада. Так, в миниатюре из «Уинчестерской псалтири» грешники плавают в темноте ада, словно астронавты в космической невесомости; особенно характерны фигуры некоего короля и королевы (узнаваемых по коронам), которые в этом свободном парении оказываются расположенными контрастно-симметрично — параллельно друг другу, но так, что ноги короля парят на одном уровне с головой королевы.



«Ангел запирает двери ада». Уинчестерская псалтирь. Британская библиотека, Лондон (Cotton MS. Nero C.iv). Ок. 1161.

Мы едва ли найдем прямые текстовые параллели этому мотиву утраты веса грешниками в аду. В некотором смысле аналогом могут послужить многочисленные описания левитации одержимых, возникающей чаще всего в момент, когда экзорцист приступает к изгнанию из них демонов. Впечатляющую картину массового зависания энергуменов рисует Сульпиций Север (в третьем «Диалоге»). Св. Мартин входит в церковь, где находилась целая толпа «рычащих одержимых (*energumenes rugientes*)». Далее Север, якобы присутствовавший при этом, свидетельствует: «Я видел одного [одержимого], который, при приближении Мартина, застыл в воздухе с протянутыми руками и висел на высоте, так что никак не мог коснуться земли ногами. Когда же Мартин принялся за дело изгнания демонов, он ни к кому не прикасался руками, ни на кого не обрушился с речами ... ; но, приблизившись к одержимым, приказал всем остальным отойти, и заперев двери, в середине церкви завернулся во вретиче, посыпал себя пеплом и один, распростершись на полу, стал молиться. Тогда ты и на самом деле увидел бы, как ... одни, с ногами,

поднятыми вверх, висели как бы с облака, но так, что одежда не свисала им на лицо, чтобы не наделали сраму обнаженные части тела; в другом месте ты увидел бы, как они мучаются без всякого допроса и признаются в своих преступлениях. Имена же свои выдавали, не дожидаясь вопроса: один признавался, что он — Юпитер, другой — что он Меркурий»⁸².

Излечиваемый св. Иларионом одержимый «повис в воздухе, едва касаясь ногами земли...» (Иероним, «Житие св. Илариона-пустынника»)⁸³. К Макарию Александрийскому «был приведен мальчик, мучимый духом. Возложив ему руку на голову, а левую руку — на сердце, молился святой до тех пор, пока не вынудил того повиснуть в воздухе. Мальчик раздулся, как бурдюк, и разбух так, словно бы был крайне тяжелым. Затем он вдруг вскрикнул и испустил воду отовсюду; и когда все прекратилось, он вернулся в свой обычный размер» (Палладий, «Лавсаик»)⁸⁴. К св. Герману «мучимые демонами нередко прибегали сами, по своей воле. Его слуга в какое место укажет палкой, принадлежавшей святому, — там энгерумен и зависает, повязанный воздушными узами (*illic energumenus pendeat religatus aero vinculo*)...» (Венанций Фортунат, «Житие св. Германа»)⁸⁵.

Трудно однозначно истолковать этот странный мотив. Если внезапная утрата веса как одного из трех регулирующих начал Божественного порядка выступает в качестве фигуры внутренней неупорядоченности одержимого, то почему невесомость проявляется, как правило, лишь в момент, когда начинается акт экзорцизма? Вернее всего было бы связать эту невесомость с представлением о воздухе (собственно, о нижнем небе, в отличие от эфирного неба) как о крайне беспокойном и тревожном месте борьбы противоположных сил. Сюда были низвергнуты демоны; здесь они преграждают путь душе, отправляющейся после смерти к небесам; здесь, в воздухе, умер Христос — но также и Иуда. В воздух в момент борьбы с дьяволом взмывает в своем сне святая Перпетуа. Неудивительно, что и одержимые (собственно, демоны, которые владеют ими) в момент, когда к ним подступает экзорцист, взмывают в воздух: ведь именно в этом нижнем небе, а не на земле, совершается последнее ратование между силами добра и зла за человеческую душу.

Двузначность мотива левитации, к которой в равной мере способны и одержимые и святые, замечательно выявлена у Якова Ворагинского («Золотая легенда»), в Житии Марии Египетской. Святая в присутствии старца Зосимы начинает молиться; старец видит, что она при этом «словно бы воспарила над землей на длину локтя», что заставляет его «усомниться» и заподозрить в Марии «нечистый дух», который обманывает его, имитируя молитву⁸⁶.

В одном отношении вышецитированный «Диалог» Сульпиция Севера дает очень существенную параллель к визуальным фигурам адской невесомости — а именно, в том месте, где он говорит об одержимом, висащем (в отличие от прочих) вверх ногами. Тем самым в тексте появляется тот мотив контрастной симметрии (тела расположены параллельно, но в длину — противоположным образом, одно головой вверх, другое — головой вниз), который мы видели в миниатюре из Уинчестерской псалтири и нередко встречаем в других в изображениях ада. Можно считать этот мотив некой вариацией на тему невесомости: в самом деле, утрата веса влечет за собой и утрату четкого пространственного вектора, к которому часто апеллировала средневековая теологическая метафорика.

Напомним, что космическая судьба человека мыслилась как устремление в небо — соответственно словам апостола о том, что «наше жительство на небесах» (Фил. 3:20). Однонаправленная вертикаль судьбы понималась не только метафизически, но порой и вполне буквально, визуально-конкретно: праведники в многочисленных житиях умирают, устремив взор в небо, как бы фиксируя на цели своего дальнейшего движения. Этот мотив подчеркивается, например, Сульпицем Севером в описании смерти св. Мартина: «С очами и руками, постоянно воздетыми к небу, [св. Мартин] не отвращал непобедимый дух от молитвы, и когда пресвитеры, собравшиеся к нему, спросили его, не станет ли телу легче, если повернуть его на другой бок, он ответил: “Позвольте, позвольте мне, братья, видеть скорее небо, чем

землю, чтобы направить дух, уже идущий своим путем к Господу». Сказав это, он увидел дьявола, стоящего рядом. «Что стоишь здесь, — говорит, — кровожадный зверь? Ничем во мне, губитель, не поживишься. Авраамово лоно принимает меня». С этими словами отдал дух небу»⁸⁷.

Эту модель смерти — с устремленным к небу взглядом (или руками) — задает описание мученичества Стефана в Деяниях апостолов: прежде чем быть побитым камнями, «Стефан, будучи исполнен Духа Святаго, возрев на небо, увидел славу Божию и Иисуса, стоящего одесную Бога, и сказал: вот, я вижу небеса открытые и Сына Человеческого, стоящего одесную Бога» (Деян. 7:55-56). В «Золотой легенде» Якова Ворагинского модель воспроизводится, с вариациями и дополнениями, многократно: апостол Матфей, побитый камнями, «отдает Богу душу с руками простертыми к небу (*extensis in coelum manibus*)»; св. Тимофею, пока он претерпевает предсмертные мучения, являются два ангела и предлагают посмотреть на небо — он обращает взор вверх и видит Иисуса, который протягивает ему корону с драгоценными камнями⁸⁸, и т. п.

Само телесное устройство человека воспринимается как проявление все той же вертикальной устремленности. Исидор Севильский выражает убеждение в том, что «человек создан прямым и устремленным ввысь для созерцания неба»⁸⁹; тот же мотив вертикальной прямо́ты человека, в соединении с мотивом прочного стояния на двух ногах, мы уже отметили в средневерхненемецком переложении книги Бытия.

На фоне этого аллегоризирующего прочтения вертикальной однонаправленности столь же значимым должно было представляться нарушение такой однонаправленности, что мы и наблюдаем в изображениях ада. В его неустроенности и неупорядоченности (так, согласно книге Иова, «в стране мрака» «нет устройства» — Иов. 10:22; в Вулгате: *nullus ordo*, т. е., буквально: никакого порядка) утрачены пространственные векторы, что на визуальном языке выражается мотивом разнонаправленных, контрастно-симметричных тел.

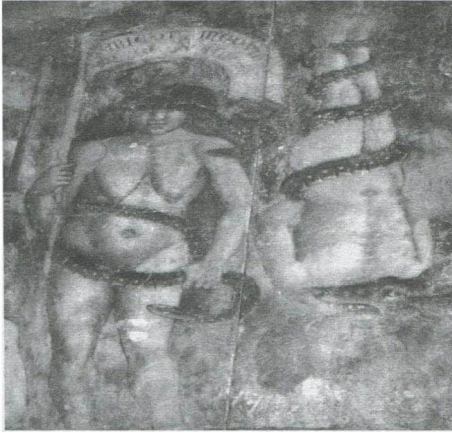
Вполне вероятно, что этот визуальный мотив распространяется под влиянием популярнейшего «Видения Тнугдала» (XII в.) — а именно, описания в нем Ахерона, предстающего как «зверь невероятной величины и невыносимо ужасный». В своей пасти, «способной заглотить 9 тысяч вооруженных людей», Ахерон «имеет двух гигантских прислужников, весьма нескладных, с перевернутыми головами: у одного голова была поднята вверх, к верхним зубам поименованного зверя, а ноги опущены вниз; другой же располагался наоборот; и были они оба как колонны в его пасти, делившие пасть словно бы на три входа...»⁹⁰.

Этому описанию созвучно рассуждение об аде в «Светильнике» Гонория Августодунского, где мотив царящей в аду неправильной, несправедливой пространственной ориентации, нарушающей свойственную человеку вертикальную устремленность, применен теперь уже к самим грешникам. На вопрос ученика, как расположены в аду претерпевающие наказания, учитель отвечает: «Их головы опущены вниз, а ноги подняты вверх; они повернуты спинами друг к другу...»⁹¹.

Визуальными фигурами, выражающими идеи как неустроенности ада (в котором «*nullus ordo*»), так и утраты грешником вертикального вектора судьбы, устремленности в небо, становятся контрастно-симметричные построения, повторяющиеся во многих изображениях.

На иллюстрации франко-фландрского художника Симона Мармиона к «Видению Тнугдала» мотив воспроизведен очень близко к тексту, однако загадочные «слуги» Ахерона трактованы, видимо, как грешники, помещенные у самого входа в ад (см. вклейку, с. 2).

Такая же комбинация тел, уже не являющаяся непосредственной иллюстрацией «Видения Тнугдала», фигурирует на многих изображениях ада или Страшного суда. У Фра Анджелико контрастно-симметричное построение помещено у самого входа в ад, возможно, как реминисценция из «Видения Тнугдала». В иных случаях оно появляется в разных разделах ада, порой получая мотивировку теми или



Буффальмакко (?). «Ад». 1336-1341. Кампосанто, Пиза.



Фра Анджелико. «Ад». 1432-1435. Музей Сан-Марко, Флоренция.



Миниатюра из французского манускрипта трактата «О Граде Божьем» Августина. XV в. Библиотека Св. Женевьевы, Париж.

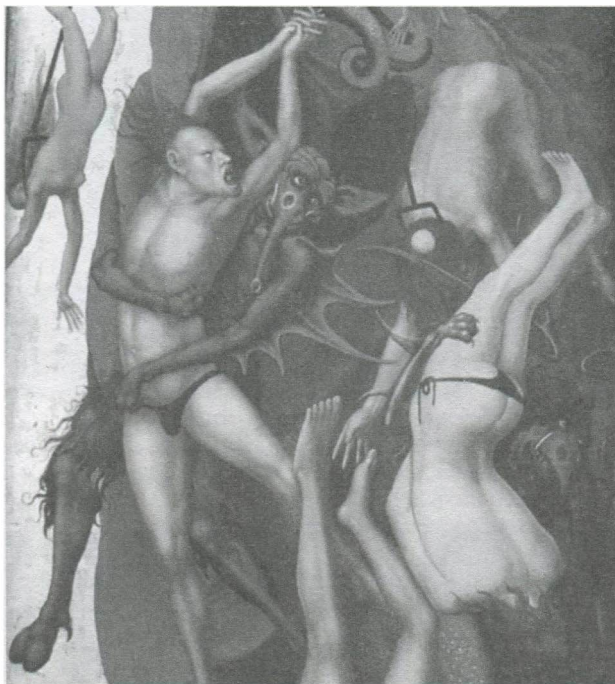


Джотто. «Страшный суд». Фрески в капелле Скровеньи в Падуе. 1302-1305.

иными конкретными пытками — например, повешением вниз или вверх головой у Джотто.

Представление о беспорядке, фигурой которого выступает изображение дьявола, конечно, не определяется лишь вышеназванными тремя категориями.

Ведь порядок мира задан не только числом, мерой и весом, но и установленными Богом границами, пределами. Они многократно упоминаются в Священном Писании: «Ты установил все пределы (terminos) земли», «Ты положил предел, которого не перейдут (terminum posuisti quem non transgredientur)» (Пс. 73:17; 103:9) и т. д.



Ханс Фриз. «Страшный суд». Кон. XV — нач. XVI в., Швейцария. Старая пинакотeka, Мюнхен.

Это действие применяется Богом и к водам — субстанции, которая, казалось бы, по природе своей не чувствительна ни к каким границам. Ветхий Завет именно на примере вод многократно подчеркивает незыблемость положенных Богом границ: «Поставил ему [морю] мои границы (*circumdedit illud terminis meis*)... И сказал: доселе дойдеши и не перейдешь...» (Иов. 38:10-11); «...Поставил морю его предел (*circumdabat mari terminum suum*) и установил водам закон не переступать своих границ (*legem ponebat aquis ne transirent fines suos*)...» (Прит. 8:29).

Библейские нарушители божественного порядка — это нарушители границ: враги Бога — это «передвигающие межи», на них Бог изольет свой

гнев, «как воду» (Ос. 5:10); это те, «которые перепрыгивают через порог» (Соф. 1:9). И, конечно же, главные нарушители правил дома бытия, главные нарушители границ — падшие ангелы. Собственно, грех дьявола, возжелавшего стать равным Богу и обещавшего людям уподобить их Богу («будете, как боги» — Быт. 3:5), проявляется прежде всего в нарушении установленных Богом границ.

Соответственно, в латинской патристике преступление дьявола передается как переступание (*transcendere, transgredere*), перенесение (*transferre*). Дьявол переступает и «переносится», не желая оставаться в установленных пределах; тем самым он теряет свое место, свой чин в устройстве бытия, нарушая апостольский принцип: «все должно быть благопристойно и по чину (*omnia autem honeste et secundum ordinem fiant*)» (1 Кор. 14:40). Тертуллиан сам первогрех дьявола определяет как перемещение (*translatio*): созданный «Богом в добре», он затем «сам перенес себя в зло (*a semetipso translatus in malo*)»⁹².

В визуальном плане, применительно к построению образа дьявола, это переступание границ проявляется в нарушении установленных Богом телесных чинов — т. е., по сути, в совмещении несовместимого (признаков животных различных видов или даже черт животного и растения), в нарушении естественных разграничений органов тела и т. п.

Дьявол нередко совмещает атрибуты разных животных, в том числе и «враждующих» в природе. Так, у Беноццо Гоццолли демон имеет львиную морду, украшенную тельцовыми рогами (с. 73); у Фра Анджелико демон наделен ушами, хвостом и шерстью хищника (о чем свидетельствует и его свирепый оскал) — но также и каким-то подобием копыт травоядного скота. То же сочетание мы видим на фреске из флорентийского храма Санта-Кроче, где демон-волк с копытами гордо несет знамя греха, на котором начертано: «Скупость».

Мотив соединения в облике демона хищных и травоядных черт появляется и



Слева:
Фра Анжелико.
«Ад». 1432-1435.
Музей
Сан-Марко,
Флоренция.

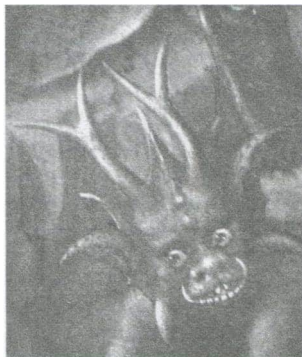


Справа:
Андреа Орканья
(?). «Триумф
смерти».
Сер. XIV в.
Санта-Кроче,
Флоренция.

в текстах — например, у Хильдегарды Бингенской, в описании внешнего облика Антихриста: его «чудовищнейшая и чернейшая голова» имеет «огненные глаза, уши как у осла, ноздри и пасть как у льва»⁹³. Соединение враждующих противоположностей вовсе не означает, что в демоне они гармонично примиряются: их равнодушно-механическое сопоставление подчеркивает лишний раз, что демон — не живая целостность, но агломерат, хаос, воплощенная discordia.

Переступается и граница между человеческим и животным; антропоморфные черты легко совмещаются с зооморфными на многих изображениях. Типично, например, сочетание человекообразного лица, птичьих лап, тельцовых рогов и ушей, кабаньих клыков (см. илл. на с. 24): взятые вместе, эти элементы образуют одну из самых распространенных визуальных формул дьявола.

Порой граница животного начинает размываться с другого края — в сторону вегетативного мира, флоры. Лапы вдруг начинают «прорастать» наподобие корней или рога начинают превращаться в ветви.



Справа:
Питер Брейгель Старший.
«Св. Иаков Старший и маг Гермоген».
Гравировано Иеронимом Коком.
1565. Национальная библиотека, Париж.



Слева:
Герард Давид.
«Алтарь архангела Михаила».
Ок. 1510.
Художественно-исторический музей, Вена.

Фауна словно бы перетекает во флору; разрушается еще одна поставленная от Бога граница. Поздний мотив древовидных рогов, по мнению Ю. Балтрушайтиса, был введен в европейское искусство Иеронимом Босхом, но восходит к «древовидным» демонам китайской живописи (Ли Лун-Мянь), где появляется не позднее XI в.⁹⁴

Животные признаки могут совмещаться с четко выраженными человеческими; при этом гендерные границы могут нарушаться, дьявол приобретает черты андрогина. На фламандской миниатюре к «Зерцалу спасения» (с. 134) дьявол с козлообразной головой и птичьими лапами имеет *человеческую фигуру с женской грудью*; на картине неизвестного португальского художника дьявол — женщина почти

во всех отношениях, если не считать огромного хвоста, который выступает вперед едва ли не наподобие фаллоса.

Впрочем, женская грудь украшает дьявола уже в скульптуре «Портала Богоматери» Амьенского собора (1220-30-е гг.); крылья его, в знак умаления ангельской природы, смещены вниз и словно бы растут из того же места, что и хвост:



«Ад». XVI в., Португалия. Национальный музей древнего искусства, Лиссабон.



Сандро Боттичелли. Иллюстрация к 18 песни «Ада». 1482-1490.

Наконец, недвусмысленно андрогинный характер изображения дьявола получают у флорентийских художников — Сандро Боттичелли, Джорджо Вазари, Федерико Цуккарри.

Неупорядоченность дьяволова тела может проявляться в противоестественных перестановках его членов (об этом мы поговорим во второй части книги, в главе «Фигуры перестановки») или в стирании различий между от природы разграниченными члена-

ми. Так, у демонов на фреске финской церкви в Лохья ноги ничем не отличаются от рук.

Джорджо Вазари, Федерико Цуккарри. «Страшный суд». Фрески купола храма Санта-Мария-дель-Фьоре, Флоренция. 1572-1579.



33

«Пир грешников». Фреска в Лохья, Финляндия. Нач. XVI в.



ОТЧУЖДЕНИЕ ОТ ПОРЯДКА

Пребывание вне порядка: «оставившие свое жилище»

Если судьба человека осмыслена как вечное обитание в Доме Бытия, то абсолютно противоположная ей судьба дьявола представляется полной бездомностью. Отчуждение дьявола (и его слуг, также в известном смысле ставших «дьяволами»)

от миропорядка описывается как изгнание, бесконечное странничество — в духе послания апостола Иуды, где говорится об «ангелах, не сохранивших своего достоинства, но оставивших свое жилище» (Иуд. 1:6). Другим библейским местом, из которого разворачивалась антитеза дома-бездомности, стала строка из книги Иова — «не возвратится более в дом свой» (Иов. 7:10).

Подлинное бытие мыслится как бытие в Доме Бога (*Domus Dei*) — Доме, который, конечно же, не совпадает с земным миром (*saeculum, mundus*). К этому Дому неприменимо противопоставление внешне-пространственного и внутренне-душевного: он создается одновременно и в душе человека, и в трансцендентности Небесного Царства; его основание — камень-Христос, он построен из «живых камней» — христианских душ. «Этот дом — желанный и радостный; фундамент его — двенадцать живых камней [двенадцать колен Израилевых? — А. М.], и возведен он из живых камней, высеченных для строительства сначала Моисеем в законе, затем пророками в их страстях, затем Господом во плоти, апостолами в мученичествах, Святым Духом в силах (*in virtutibus*). Таковы строители, такова постройка, таково царство». Место в этом доме уготовано не всем: «Отступившие от собрания святых и отделившие себя грехами от тела Церкви участия в святом этом доме не имеют» (Хиларий Пуатьеский, «Трактат на СХХI псалом»)⁹⁵.

Таким образом, понятие дома в христианском воображении подвергается двойной метафоризации: он — одновременно и в небесах, и в душе человека. Идея дома метафорически переносится в двух направлениях — вверх и внутрь: «анагогически» (если воспользоваться терминами из учения о четырех смыслах Священного Писания) — вверх, в небеса; «морально» — внутрь, в душу человека.

В этой системе метафоризации дома дьявол выступает как чужой (*alienus*), странник, изгнанник. Пример дает Руперт из Дойтца: «Дьявол — чужой, он изгнан из всего града Божьего, а потому и беглец...»⁹⁶. Понятно, что он упорно пытается завладеть чужим домом — разумеется, домом в том расширенном смысле слова, о котором мы говорили выше. Однако он всегда из дома — будь то внешний, внутренний (душа как дом) или мистический дом — изгоняется. Суть войны за территорию, которую ведут с демонами всевозможные христианские подвижники на протяжении многих веков, с замечательной лаконичностью передана в эпизоде из греческих «Речений отцов»: «Некий старец пребывал в святилище [*ιερον* — т. е., видимо, в заброшенном античном храме — А. М.]. Пришли демоны и сказали ему: уйди из нашего места. Старец ответил: у вас нет места»⁹⁷. У демонов и в самом деле нет места: свое место в Божественном мироустройстве они утратили вследствие своего греха, иного же места им не дано. В «Житии св. Антония» Афанасия Великого Сатана является в монастырь, чтобы пожаловаться монахам на них самих: «Слабым стал я... Нигде мне не осталось места, ни земли, ни страны. Повсюду селения христиан, и пустыня заполнена монахами»⁹⁸.

В конце каждого своего безнадежного сражения за место посрамленный демон даже не бежит — но исчезает: «и внезапно враг его исчез из виду (*statimque de conspectu eius inimicus evanuit*)» (Сульпиций Север)⁹⁹, «исчез словно дым (*tanquam fumus evanuit*)» (Григорий Турский)¹⁰⁰, «исчез как пыль от ветра (*evanuit sicut pulvis ante faciem venti*)» («Житие св. Симеона-Столпника»)¹⁰¹, — мотив исчезновения (с глаголом *evanuit*) как завершения истории о победе над демоном становится топосом житийной литературы, монашеских апофтегм.

На визуальном языке это исчезновение передается все-таки как бегство из определенного места и уступание его: дьявол убегает, вновь и вновь оказываясь вне дома. Сама его периферийная позиция на изображении в купе с позой убегания служат фигурами его внеположности Божественного миропорядку: всё на изображении твердо «стоит», если не покоится, в то время как дьявол бежит, уходит из изображения — и тем самым из показанного на нем порядка.

На миниатюре из английского кармелитского миссала конца XIV в. изображено освящение храма. Процессия клириков и мирян движется вокруг храма, епископ окропляет здание святой водой, что действует на дьявола, по-видимому, обитав-

шего в этой постройке, как экзорцизм: он убегает через крышу, оглядываясь напоследок (вклейка, с. 30).

Своего рода словесным аналогом этой сцены может послужить рассказ Григория Великого о внесении святых мощей Себастьяна и Агаты в бывшую арианскую церковь в Риме; этот ритуал, по сути, означал новое освящение церкви, оскверненной еретиками-арианами. Во время торжественной мессы «люди, стоявшие снаружи алтарной части, вдруг почувствовали, что под ногами у них взад-вперед носится свинья»; не миновав ни одного молящегося, она «устремилась к воротам храма, приводя в изумление всех, мимо кого неслась: ведь все ее ощущали, но никто не видел». Григорий не сомневается, что подобным образом из арианской церкви выходил ее «нечистый обитатель»¹⁰².

Покидая свой дом, демон характерным образом оглядывается — не только на приведенной выше миниатюре, но, например, и в сцене из жития св. Джеминьяно: демон как бы на мгновение завис над порогом дома, откуда его изгоняет молитвой святой.

В качестве жилища, покидаемого дьяволом, может выступать и целый город — как, например, в знаменитой легенде об изгнании Франциском Ассизским демонов из Ареццо. В «Большой легенде о св. Франциске» св. Бонавентуры (1263) повествуется, как святой однажды «увидел над городом носящихся демонов, которые тревожили горожан и подстрекали их к братоубийству. Чтобы прогнать эти мятежные небесные силы, он послал в качестве своего вестника брата Сильвестра, мужа голубиной простоты, с такими словами: “Иди к городским воротам и участием всемогущего Бога заставь их быстро удалиться”. Верный и послушный, [брат] поспешил исполнить приказание отца и ... громко возгласил перед воротами города: “Участием всемогущего Бога и приказанием его слуги Франциска удалитесь прочь, демоны мира!”». Демоны удаляются, город возвращается к мирной жизни: «изгнана была яростная гордыня демонов, которая словно бы обложила город осадой; превзошла ее мудрость бедняка — смирение Франциска, которое и мир вернуло, и город спасло»¹⁰³.

История нашла визуальное воплощение во фреске верхнего храма Сан-Франческо в Ассизи (приписываемой Джотто), а также во фреске Беноццо Гоццоли в Монтефалько. Композиции фресок похожи: св. Франциск коленапреклонен, его ладони сомкнуты в молитве, а жест экзорциста — два пальца, обращенные к демонам, — отдан св. Сильвестру. Демоны уплывают в правый верхний угол, некоторые из них оборачиваются «на прощание».

Еще один локус, покидаемый демоном, — остров Патмос, откуда он изгоняется, дабы не препятствовать Иоанну Богослову записывать свое Откровение. На французской миниатюре¹⁰⁴ демон бежит с Патмоса, также оглядываясь — но уже со злорадной усмешкой, ибо ему удалось, по-видимому, утащить у апостола чернила (об этом мотиве дьявольского вредительства мы еще будем говорить ниже).



Таддео ди Бартоло. «Св. Джеминьяно на троне, истории из его жизни». Ок. 1401. Пинакотекка, Сан-Джиминьяно.



Беночцо Гоццолли. Фреска «Изгнание демонов из Ассизи». Храм Сан-Франческо в Монтефалько, абсида. 1452.



В качестве «дома», откуда демон изгоняется, может выступать и человек. Весь одержимый, его тело и душа, представлялись домом, которым демон незаконно, несправедливо завладел и из которого он должен быть изгнан. У Гонория Августодунского, в изложении истории о спасении грешницы Пелагии-Маргариты епископом Нонном, есть эпизод, в котором мотив человека-дома проведен исключительно ясно.

«Когда епископ со своими сидел за трапезой и

«Иоанн Богослов на Патмосе». Миниатюра из французской «Bible Historiale» («Балтиморская библия»). Ок. 1400. Художественный музей Уолтерса, Балтимор (MS Walters 126).

вместе с ангелами радовался о спасении девы, вот на крыше дома показался обнаженный дьявол и возопил громким голосом: “О проклятый старец, зачем противостояшь мне? Почему похищаешь у меня мои трофеи? Тебе мало четырех тысяч сарацин, которых ты забрал у меня и, крестив, принес своему Богу, так что теперь отнимаешь у меня мой любимый сосуд, посредством которого я приобрел бесчисленное множество душ этой страны? Будь проклят день, когда родился ты, враг. Ведь слезы твои, как поток, разрушили жилище мое, а фундамент моего дома скрыт словно бурями”»¹⁰⁵.

Игра с мотивом дома, с буквальным и переносным смыслом этого слова (*domus, domicilium*) очевидна: дьявол сидит или стоит на крыше вполне реального дома, где трапезничает епископ (внутри он войти не решается или не может), — но говорит о своем жилище и доме, подразумевая под ними грешницу, ее тело и душу: этот дом епископом разрушен, т. е. отнят у дьявола.

37

На языке изображений мотив изгнания дьявола из дома-человека варьируется в бесчисленных сценах экзорцизма, примеры которых мы уже приводили. Обычный жест экзорциста при этом — два пальца, указательный и средний, обращенные к демону.

Представление о человеческой душе как доме возникает из метафорического переноса идеи дома внутрь. Еще одна метафора дома порождается переносом этого понятия анагогически, вверх: так появляется метафизический дом, Небесный Град, выражающий идею подлинной родины человека. Но и этот метафизический дом осаждается дьяволом, и потому нуждается в защите. Изгнанные Христом из Небесного Града демоны, не теряющие, однако, надежды на реванш, изображены на миниатюре из английского Апокалипсиса.

Своеобразная метафора духовного дома — гнездо пеликана, которое нередко изображалось на вершине Распятия. Пеликан, согласно средневековому bestiарию, разрывающий себе грудь и кормящий птенцов собственной кровью, — символ Христа, его жертвенной любви к человечеству; гнездо пеликана — своего рода дом этой Божественной любви. Неудивительно, что дьявол, в виде уродливого дракончика, из-



«Христос защищает Град Божий от демонов». Манускрипт Апокалипсиса. XII в., Англия. Библиотека Бодли, Оксфорд (Laud. Misc. 469).



Далмасио. «Распятие». Ок. 1335/1340, Болонья. Национальная пинакотека, Болонья.

гоняется прочь от этого дома-гнезда.

Дьявол изгнан — он уходит, улетает, улетучивается и т. п. Однако в мизансцене ухода персонажи иногда меняются местами — когда из «инфернального мира», где (временно) победили демоны, уходит святой или ангел. Таков барельеф на храме Сан-Пьетро в Сполето: два демона получили тут полную власть над двумя грешниками, в то время как архангел Михаил, в правом углу, грустно удаляется с жестом, который можно истолковать как «Что уж тут поделаешь....»¹⁰⁶.



Барельеф храма Сан-Пьетро в Сполето. Рубеж XII-XIII в.

МНОЖЕСТВЕННОСТЬ КАК УТРАТА ЕДИНСТВЕННОСТИ: «ЛЕГИОН»

В Евангельском рассказе о бесах, из одержимого перешедших в свиней, Иисус задает одержимому вопрос: «Как тебе имя?» — «и тот ответил: легион». Одержимый странным образом утверждает, что «их много», а Евангелист поясняет: «потому что много бесов вошло в него». Далее собеседниками Иисуса становятся уже сами демоны, вошедшие в одержимого: «И они просили Иисуса, чтобы не повелел им идти в бездну» (Лк. 8:30-31).

Единственность человека противопоставлена здесь множественности демонов — что подчеркнуто противопоставлением местоименных и глагольных форм: «он сказал: Легион (ille dixit Legio)» — и тут же, в следующем стихе: «они [демоны] просили (rogabant)...». То же противопоставление прочитывается и в сообщении о том, что из Марии Магдалины Иисус изгнал хотя и не легион, но целых «семь демонов» (Лк. 8:2).

Человеку, даже и одержимому, присуща единственность; демонам — множественность. Ее, однако, не следует понимать только в том простом буквальном смысле, что демонов — много: ведь множественность демонов — обломки как бы раз-

бившейся, утраченной личности павшего ангела. Тот, кому не дано стоять в истине, не может и обладать собственной устойчивой, единичной сущностью. Множественность, таким образом, мыслится не как некое приобретение, но как недостаток, отсутствие единственности. Дьявол никогда не равен себе: он постоянно распадается на варианты, обличия, непрерывно меняющиеся и перетекающие друг в друга фантазмы. Его способность к самоумножению вовсе не представляется достоинством святым отцам. Один из них — монах Сабиниан, герой галльского «Жития св. Романа» (ок. 520), после того как дьявол, «изменив мужское обличие», явился ему «в стыдливейшей форме двух девочек», «распознал под двойным обличием одно чудовище» и обратился к нему с такими укоризненными словами: «Что ты все показываешься мне в различных формах? Как же не становится стыдно тебе, о глупейший, когда меня ты с Божественной помощью всегда видишь одним и тем же (*unum ac solum*), и никогда не видишь иным, чем видел прежде!»¹⁰⁷. Сабиниан противопоставляет свою неизменность — изменчивости и множественности дьявола: эта множественность представляется монаху чем-то постыдным и ущербным. Та же мысль читается в «Житии св. Норберта» — в противопоставлении «различного и многообразного дьявола (*varium et multiformem diabolum*)» и «единообразного и простого Христа (*uniformem et simplicem Christum*)»¹⁰⁸.

Итак, множественность дьявола — не добавление к единичности, но, напротив, ее умаление. Множество имен, личин, форм, которыми обладает дьявол, — следствие его ущербности, неспособности существовать как нечто единое и единственное, иметь одно, но собственное имя, одно, но собственное лицо.

В самих своих явлениях дьявол нередко как бы растекается на несколько персонажей. Он, например, предстает однажды перед распевавшим псалмы монахом в виде сразу нескольких сражающихся гладиаторов, «один из которых, как бы убитый, упал к его ногам и стал просить, чтобы его похоронили» (Иероним, «Житие св. Илариона-пустынника») ¹⁰⁹. Св. Авраам-отшельник слышит голос дьявола «словно бы исходящим от некоего множества (*vox quasi cuiusdam multitudinis*): дьявол — и один, и в то же время не один. В келью того же Авраама Сатана врывается «словно огромная толпа (*quasi turba plurima*): «они словно влекли друг друга и друг друга поощряли криками, стремясь бросить Божьего человека в яму» («Житие св. Авраама-отшельника», VI-VII вв.). В описаниях такого рода местоимение и глагольные формы, обозначающие количество демонов, порой странно колеблются между единственным и множественным числом. Так происходит и в вышеприведенном тексте: Сатана, до своего превращения в «толпу», был один — и далее, когда святой молитвой эту «толпу» разгоняет, Сатана вновь оказывается в единственном числе: «Тогда Сатана, воскликнув, сказал: “Увы, увы мне! Уж и не знаю, чем еще могу тебе навредить (Heu! heu me! quid tibi de caetero faciam nescio)”»¹¹⁰.

Несмотря на то, что мотив собственного облика дьявола, противопоставленного его перевоплощениям, изредка появляется в текстах (напомним, у Сульпиция Севера св. Мартин видит дьявола и в его собственном облике, и в «фигурах порока», — однако ничего не говорится о том, каков этот собственный облик), в целом этот мотив развит слабо. Понятно, что описания дьявола в загробных видениях подразумевают, что он предстает визионеру в его собственном облике; однако в земном мире, в «*saeculum*», облик дьявола остается скрытым — и лишь на Страшном суде, согласно Григорию Великому, «этот жестокий и сильный зверь, плененный, будет выведен на середину» и предстанет перед «легионами ангелов» и «всеми избранными» как есть, в собственном виде. «О, каково же будет это зрелище, — предвкушает Григорий, — когда предстанет перед глазами избранных этот чудовищный зверь, который, будь он увиден во времена ратования [т. е. в земной жизни], мог бы слишком их устрашить!»¹¹¹.

Последняя мысль может показаться странной: Григорий словно хочет сказать, что праведники не выдержали бы подлинного вида дьявола, предстань он в нем перед людьми в их земной жизни. Такое понимание, однако, неверно: абсолютизация и в известном смысле идеализация ужаса, накидывание на него романти-

ческого ореола — в духе современного, но не средневекового мышления. Дьявол в собственном облики слишком страшен, чтобы соблазнять, искушать и обманывать, — вот что имеет в виду Григорий. Эту мысль высказывает и Афанасий Великий (в «Послании к епископам Египта и Ливии»): «Великий демон дьявол, если бы предстал как змей, как дракон, как лев, ищущий, что схватить и поглотить, то всеми был бы отвергнут: потому он скрывает, каков он на самом деле, ... чтобы обманывать людей ложными личинами»; «Тот, кто хочет заполучить в рабство чужих детей, принимает облик отсутствующих родителей и этой уловкой соблазняет детей, пользуясь их любовью к родителям, и уводит их, несчастных, прочь, — так и нечестивый демон, коварный и злой дьявол не решается предстать таким, каков он есть, но, осознавая любовь людей к истине, измышляет себе соответствующее обличие...»¹¹².

В соответствии с этим представлением средневековый человек, встречаясь с демоном в мире, видит не дьявола как такового, но некое переоблачение, перевоплощение — дьявол «se transformat», «se transfigurat». Это переоблачение — всегда еще и переходное состояние, неустойчивое «между» — переходность подчеркивается тем, что дьявол нередко прямо на глазах меняет одно обличье на другое. Так, в «Житии св. Григория Великого» Иоанна Диакона дьявол сначала является в облики агрессивного, царапающегося когтями кота, которого святой отгоняет молитвой, но тот тут же (*subito*) приобретает вид «некоего эфиопа, угрожающего копьем»¹¹³.

Неудивительно, что и святые отцы порой даже называют дьявола на античный манер — Протеем, как в одном из стихотворений Григория Назианзина: «Всё, что захочет, может изобразить софист смерти, на измышление форм природный Протей, чтобы подчинить себе, тайными кознями или открыто, какого-либо человека: ведь для него человеческое падение — радость» («Стихотворения о самом себе. LXXXIII: О ратовании демонов»)¹¹⁴. Однако эти демонические метаморфозы по-христиански имеют существенное отличие от метаморфоз античных, «овидиевых»: если у Овидия мы всегда видим начальное и конечное состояние героя, претерпевающего изменение, то в дьявольских метаморфозах «до» и «после» всегда скрыто. В начале рассказа нам говорится, что дьявол «преобразил себя в... (*transformavit se in...*)». Но из чего он себя преобразил, каково было его начальное состояние, его подлинный вид? Об этом никогда ни слова. В конце повествования дьявол прекращает свои переоблачения и отступает от святого. Какой же облик он приобретает, когда сбрасывает свои личины? Об этом — тоже ни слова. Говорится, как правило, что он исчезает как дым — *sicut fumus evanuit*: дьявол не переходит в иное обличье, но вообще теряет облик, исчезает из мира.

Личины дьявола эфемерны, но многообразны; его многоликость — устойчивый мотив средневековой словесности. Он появляется уже в раннехристианской литературе, а затем и у отцов церкви. Уже в «Псевдодоклиментинах» (II в.) утверждается, что демонам «в этом мире позволено преобразовывать себя в любые образы, в какие они только захотят»¹¹⁵. Сходная мысль появляется у Афанасия Великого: «Дьяволу нетрудно из коварства облекаться в различные формы» (Афанасий, «Житие св. Антония»)¹¹⁶. Для Иоанна Златоуста дьявол — «хитрая и многообразная (*poikilos*) тварь» («Гомилия VI на послание к Филиппийцам»)¹¹⁷. Латинским аналогом этого греческого эпитета, выражающего одновременно идеи изменчивости, пестроты, хитрости-лицемерия, становится уже знакомое нам *multiformis*, многообразный, или *versipellis*, изменчивый — как в «Житии Гуго, епископа Линкольна» (нач. XIII в.): изменчивый демон (*daemon versipellis*) — о демоне-инкубе, являвшемся некой женщине под видом разных юношей¹¹⁸.

Метаморфоза у Овидия — переход между двумя состояниями, начальным и конечным; третьего здесь, как правило, не дано. Демонологические метаморфозы гораздо динамичнее и разнообразнее: дьявол нередко либо одновременно воплощается в несколько личин, либо меняет их одну за другой — идея многоликости реализуется вполне буквально, что видно и в следующем описании визитов дьявола к св. Мартину у Сульпиция Севера: «Дьявол, затеяв морочить святого мужа тысячью вре-

доносных способов¹¹⁹, часто являлся зримо, в разнообразнейших обликах. Так, меня лица, он представлялся перевоплощенным иногда в Юпитера, а по большей части в Меркурия, часто также в Венеру или Минерву...»¹²⁰. Св. Антоний видит по ночам демонов, которые врываются к нему, «словно бы сломав четыре стены дома», «облекшись в формы различных зверей и пресмыкающихся: место немедленно наполнялось видениями львов, медведей, леопардов, быков, змей, ехидн, скорпионов, а также волков...» (Афанасий, «Житие св. Антония») ¹²¹.

Любопытно, что в этих метаморфозах важное (несомненно более важное, чем у Овидия) значение приобретает акустический компонент: дьявол издает самые разнообразные звуки, имитируя голоса животных, звуки битвы, крики толпы; даже играет на музыкальных инструментах. В «Лавсаике» Палладия демон является ночью к отцу Нафанаилу, «держа плетку из бычьей шкуры (taurea) ... и производя этой плеткой шум»¹²²; в «Житии св. Авраама-отшельника» демон в облике отрока «ртом своим скверным и зловонным громко пел псалм: “Блаженны непорочные в пути, ходящие в законе Господнем” (Пс. 118:1)»; однако поскольку многие слова из псалма выпадали, святой ничего ему не ответил, пока не закончил свою обычную трапезу¹²³.

Словесные тексты не слишком различают превращения демона во времени, его перетекания из одного облика в другой, и одновременные явления сразу в различных обликах. И последовательность, и одновременность личин многообразного дьявола выражают одно и то же: его ущербную множественность, неспособность быть одним и единым — несмотря на то, что сам демон эту множественность пытается превратить в орудие устрашения. Однако в текстах о святых это орудие, как правило, не достигает требуемого эффекта. «Не испугаешь меня, дьявол, громадностью своего тела: ты ведь один и тот же что в лисичке, что в верблюде», говорит дьяволу св. Иларион (Иероним, «Житие св. Илариона-пустынника») ¹²⁴.

Понятно, что визуальный текст может передавать многообразие обликов лишь как одновременность, реальную или условную. Иначе говоря: если на изображении присутствует несколько демонов, то эти демоны, как правило, чем-то друг от друга отличаются. Варьирование признаков, применяемое с той или иной степенью последовательности, можно считать визуальной фигурой теологического мотива множественности, о котором мы и говорили выше.

С многообразием обликов дьявола нам придется иметь дело на протяжении всей этой книги. Однако иногда варьирование его признаков проводится с методичностью, свидетельствующей о явно сознательном отношении художника к проблеме передачи демонической множественности. Характерна в этом смысле группа из четырех демонов, с ужасом наблюдающих разрушительные последствия нисхождения Христа в ад, на фреске Андреа да Фиренце. Помимо того, что все четверо — разного цвета, у каждого есть еще по крайней мере один признак, отличающий



Андреа да Фиренце. «Нисхождение Христа в лимб». 1365. Храм Санта-Мария-Новелла, Флоренция. Испанская капелла (см. также вклейку, с. 3).

его от трех других. Только наклонившийся желтый демон имеет рога; только крайний справа голубой демон обладает топорщащимися волосами; только у среднего красного демона — торчащие кверху ослиные уши. Крайний слева синий демон отличается от прочих формой лица, расширяющегося книзу (в то время как у прочих оно сужается), и наличием хвоста (который у других либо отсутствует, либо по крайней мере не виден). Отметим также тонкую игру парами признаков по принципу наличия-отсутствия. Красного и желтого демона объединяет наличие копыт, но различает между собой наличие-отсутствие рогов; у обоих — длинные уши, но у красного они торчат вверх, а у желтого — загнуты назад. Другая пара — синий и голубой — отличаются от «копытной» пары птичьеобразными лапами, однако между собой они отличны формой головы и «прической»: у голубого волосы торчат, у синего — аккуратно причесаны.

Принцип варьирования признаков может приводить и к тому, что демоны на одном и том же изображении предстают существами разных видов: травоядные уживаются с хищниками, человекообразные демоны — с демонами-животными, и т. п. На французской миниатюре к «Странствованию человеческой жизни» Гильома де Дегильвиля грешников в аду мучают два демона, которые, в сущности, заняты одним делом и могли бы ничем друг от друга не отличаться. Однако левый воплощает тип «старика» и «дикого человека» (он покрыт шерстью, имеет человеческое лицо с бородой и рога); второй, безрогий, сильно напоминает собаку. Впрочем, о



Мастер часослова Жоанеты Равенель.
«Душа созерцает адские муки». Миниатюра
из книги «Странствование человеческой
жизни» Гильома де Дегильвиля. Ок. 1400.
Национальная библиотека, Париж (MS fr.
377).

животных обличия демона мы будем подробнее говорить в связи с умалением дьявола, частичным переходом его в животную природу.

Если одни перевоплощения демонов как бы произвольны (поскольку обусловлены присущей демонам множественностью как неспособ-

ностью удержаться в границах одной формы, быть «чем-то одним»), то иные представляют собой сознательную попытку демона представить себя в определенной форме с целью обмана и соращения.

«...Преображается в ангела света»: замаскированный демон

По мнению ап. Павла, «нет удивительного в том, что сам Сатана преобразается в Ангела света» (2 Кор. 11:14). Глагол, которым Вульгата передает это преобразование — *transfigurare*, — тот же, каким передается Преображение Иисуса (Мтф. 17:2); однако дьявольское преобразование конечно же, фиктивное: он маскируется под видом ангела, святого, монаха, невинного мальчика, прекрасной женщины, самого Иисуса Христа и даже девы Марии, чтобы искушать и соращать.

Словесные и визуальные тексты в этом отношении являют сильный контраст. Маскировочные обличия дьявола в словесных описаниях гораздо более разнообразны. Он может являться в облике самого Христа — однако в виде Христа во славе, в торжественном императорском облачении. Именно так, в пышном императорском наряде, он предстает перед св. Мартином (мы описывали его появление выше, в разделе о гордыне), однако Мартин разоблачает этот маскарад следующим рассуждением: «Иисус Господь не предсказал о себе, что он явится сияя в пурпуре и диаде-

ме; я не верю, что Христос придет не в том облике и не в том одеянии, в каких он принял страдания, без стигматов креста»¹²⁵. Вид Христа Распятого дьяволу недоступен.

Однако дьявол, в полном соответствии со словами ап. Павла, нередко облачается ангелом света. К одному герою «Истории монахов в Египте» (в латинской обработке Руфина, IV в.) «демоны явились в облики небесного воинства и в ангельском одеянии, на огненных колесницах, с великой пышностью»¹²⁶. Он, конечно, может являться и «приняв человеческое обличье (*humana specie adsumpta*)», как св. Мартину¹²⁷. Легко преобразается он и в святого — того же св. Мартина, когда является некоему Ландульфу, одержимому «лунным демоном», в облики старого солдата (*in specie veterani* — намек на воинский плащ, половиной которого Мартин поделился с нищим) и заявил: «Я — Мартин, которого ты зовешь; встань и почитай меня, если хочешь выздороветь». Одержимый просит лже-Мартина его перекрестить, и тот, как водится, «исчезает словно дым» (Григорий Турский, «О чудесах св. Мартина») ¹²⁸.

Яков Ворагинский рассказывает (со ссылкой на Гуго Сен-Викторского), как дьявол явился в облики апостола Иакова Старшего некоему пилигриму, который направлялся к гробу этого апостола. «Напомнив ему о тяготах земной жизни», псевдоапостол убедил легковерного, «что он обретет счастье, если покончит жизнь самоубийством во имя апостола Иакова». Пилигрим так и сделал: достал меч и убил себя. Однако в убийстве был заподозрен хозяин дома, где остановился паломник. Он сам уже готовился к казни, когда паломник вдруг воскрес и рассказал, «что когда демон, склонивший его на самоубийство, нес его к месту адских мук, путь им преградил блаженный Иаков. Он вырвал пилигрима и привел его к трону Судии, где добился, чтобы обвиняющие пилигрима демоны вернули ему жизнь»¹²⁹.

Довольно часто дьявол является в облики ребенка: как «черный ребенок» демон выглядит уже у Афанасия Великого в «Житии св. Антония»¹³⁰. Там же, как и в других ранних агиографических текстах, он порой преобразается в женщину: «преобразился в прекрасную женщину, украшенную роскошными одеждами» («Житие св. Пахомия») ¹³¹. В «Истории франков» Григория Турского епископ Епархий, «войдя однажды ночью в церковь, нашел ее полной демонов, а князя их восседающего на кафедре в облики украшенной женщины»; епископ приносит в ее адрес что-то вроде экзорцизма, именуя ее (собственно, его) «проклятой блудницей», на что верховный демон отвечает угрозой: «Раз ты меня обозвал блудницей, то приготовлю тебе множество козней, когда испытываешь ты желание женщины» — после чего, впрочем, «исчезает как дым»¹³². Красота этой женщины может быть совершенно исключительной, неземной, или, как сказано в «Житии св. Пахомия», «превосходящей всякую человеческую красоту (*excedens omnem humanam pulchritudinem*)»¹³³.

Чрезвычайно редки, по всей видимости, случаи, когда дьявол представляется Богоматерью. Появляются они уже на излете средневековья. К числу текстов, содержащих этот мотив, можно причислить рассказ тирольского теолога Ганса Финтлера из его дидактического стихотворного произведения «Цветы добродетели», написанного в начале XV в. К св. Фоме Аквинскому приходит некая женщина и сообщает, что она чудесным образом «часто бывала у самой Девы, родившей Иисуса Христа (*ich var oft zue der mait, die Jesum christum selb gear*)» (v. 8257-8258), т. е. в Царстве небесном (*ich chum gar oft ins himelreich*) (v. 8261). Она описывает рай, где «едят, пьют, не забывают и о прекрасной любви», а также устраивают турниры, танцуют, музицируют и т. п. Святой сразу понимает, что речь идет о дьявольском наваждении (*des teufels gespenst*) (v. 8281). Он выражает готовность в следующий раз сопроводить женщину в ее путешествии в «рай». Попав туда вместе с ней, он действительно видит людей, предающихся всевозможным утехам. Среди них на троне восседает прекрасная дева в богатых одеяниях (*ain minnicleiche mait, die trueg an so reichen clait*) (v. 8314-8315); подходившие к ней люди снимали головные уборы и становились на колени. Наконец, к ней подводят и самого Фому. «Не ты ли — тот

Фома, что восхваляет меня ежечасно?» — спрашивает «Святая Дева». «Госпожа, мне неизвестно твое имя, — уклончиво отвечает святой. — Неужели ты та, кто родила нам Христа, истинного сына Божьего (mein frau, mir ist nicht chunt, wie dein nam gehaissen ist. Pistu die, die uns da Christ gepar, den waren gottes sun)?» (v. 8331-8334). «Дева» отвечает утвердительно. Тогда Фома достает гостию, которую он «хранит на груди», и говорит «Деве»: «Прими же (nim hin) твоего едиnorodного сына, любимого Иисуса Христа» (v. 8341-8342). Обманчивое видение (trugnuss) немедленно исчезает, а простодушная женщина признает, что ее попутал дьявол (der teufel petrogen) (v. 8342, 8347)¹³⁴.

Истинная тема этой истории — не переоблачения дьявола, но чудесная сила гостии, помогающая распознать дьявола даже и в столь авторитетном облики. Тема зримых чудес, творимых гостией, как, впрочем, и возможность узреть само чудо претворения хлеба в плоть Христову, чрезвычайно занимали позднесредневековое воображение¹³⁵. Тема чудес гостии получила претворение в изобразительном искусстве — в частности, во фресках капеллы Корпорале в соборе Орвьето, созданных при участии Уголино ди Прете Иларио около 1364 г. (см. вклейку, с. 4-5). В одном из фресковых циклов капеллы Корпорале мы встречаем и сюжет о дьяволе, принявшем обличие Богоматери, который не может не напомнить историю, рассказанную Финтлером.

На первой фреске мы видим красивую белокурую женщину в богатой мантии (напомним, что и представляя себя Христом дьявол одевается по-царски); на руках она держит младенца. Оба — и женщина, и младенец — указуют перстом в сторону группы из трех людей, двое из которых еретики (как свидетельствует надпись над ними), а третий — истинный верующий (fidelis, согласно надписи). Женщина обращается к верующему со словами, написанными ниже: «Я — мать Божия: верь им [т. е. еретикам] (ego sum mater Dei istis credas)». Между тем, никакого сомнения в истинной природе «матери Божьей» не оставляют когти, торчащие внизу из-под богатого платья, и серые крылья за спиной. Сомнителен и младенец, который вместо привычных атрибутов (яблоко, виноградная лоза и т. п.) держит в руке некое членистоногое животное, напоминающее скорпиона (трудно в этой связи не вспомнить бытующее в bestiариях представление, что скорпион не кусает, когда вы держите его в руке¹³⁶).

Чтобы совсем развеять сомнения зрителя, художник подписал под изображением «богоматери»: «Дьявол». Однако изображенный на фреске верующий, похоже, не видит ни звериных когтей, ни скорпиона, ни, конечно же, обращенную вовне, к зрителю, поясняющую надпись: он полностью во власти дьявольского наваждения, о чем свидетельствует его молитвенная поза — соединенные ладони. Один из еретиков при этом упирается рукой ему в спину, как бы подталкивая его к мнимой богоматери. Общая поясняющая надпись гласит: «Здесь еретики обманывают ложным обликом верующего человека (hic haeretici decipiunt per falsam imaginem hominem fidelem)».

На другой фреске появляется экзорцист — это доминиканский монах Петр Мученик (Петр Веронский), ревностный борец с еретическими движениями, обличием которых был отмечен XIII век. Протягивая «богоматери» гостию, он произносит слова: «Если ты мать Божия, то поклонись этому твоему сыну (si es mater Dei adora hunc filium tuum)», имея в виду Христа, скрытого в гостии. «Мать Божия» при этом обращении открывает свою подлинную сущность: само ее женское обличие оказывается мертвым симулякром (на что указывают закрытые глаза, бессильно опущенные руки), младенец же обрушивается вниз, роняя скорпиона, а вместе с ним обрушивается вниз и дьявол (в соответствии с общераспространенной в экзегетических текстах этимологией своего имени — deorsum fluens, обрушивающийся вниз), изрыгая из пасти то ли кровь, то ли языки пламени.

Вся эта история, видимо, пользовалась популярностью в Европе, о чем свидетельствует смысловое сходство текста Финтлера и фресок капеллы Корпорале. Сама фраза с предложением поклониться «этому сыну» (т. е. воплощенному в гос-

тии), видимо, воспринималась как своего рода *bon mot*: мы встречаем ее в латинском тексте (видимо, начала XIV в.) о чудесах Петра, приводимом в посвященной ему монографии Доналда Прадло. Еретики приглашают святого придти в церковь, где якобы явилась Богоматерь. Святой входит в храм, где «богоматерь» обращается к нему со следующим монологом: «Брат Петр, ты, что доселе был моим противником, я — мать милосердия и готова, по указанию моего сына, явить тебе милосердие, если ты отступишься от греха римской церкви и пожелаешь присоединиться к сообществу верующих в меня». Тут Петр «достаёт коробочку, в которую он поместил тело Христа», и обращается к «богоматери» с теми же словами, которые мы уже видели на фреске капеллы Корпорале: «Если ты и в самом деле мать Божия, поклонись этому твоему сыну». «Фантастическое видение» тут же исчезает «с ужасным воем и вонью», стены еретической церкви обрушиваются, соблазненный ересью верующий возвращается в лоно истинной церкви¹³⁷.

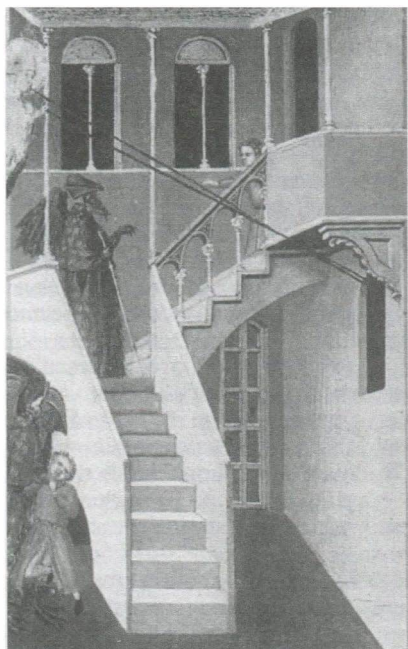
Фрески капеллы Корпорале в работе Д. Прадло не упоминаются; однако он указывает «на весьма редкий и необычный образ Богоматери с рогами, используемый в иконографии Петра», и приводит два примера: фрески XV в. Виченцо Поппа в капелле Портинари в соборе Сант-Эусторджио в Милане (месте захоронения Петра) и алтарный образ т. н. Мастера св. Петра Мученика в Национальной галерее Пармы. Рога на этих изображениях — такое же указание зрителю (не замечаемое персонажами картины) на истинный смысл образа, как когти на фреске капеллы Корпорале.

Прочие (сравнительно поздние и всегда сюжетно обусловленные) изображения замаскированного дьявола также содержат визуальные знаки, обращенные к внешнему зрителю и не замечаемые персонажами внутри самого изображения. В отдельных случаях эти визуальные знаки могут быть настолько внушительны, что элемент демонической травестики отступает на второй план: дьявол остается дьяволом. Показательна сцена, иллюстрирующая эпизод из легенды о св. Косме и Дамиане (из «Золотой легенды» Якова Ворагинского), написанная венским Мастером сцен из Легенды в начале XVI в. В легенде муж, отправляясь в путешествие, препоручает свою жену святым Косме и Дамиану, жене же сообщает некий знак, по которому она сможет распознать человека, посланного от мужа. Дьявол, подсмотрев этот знак, «преображается в человека и, предъявив знак мужа, говорит [его жене]: “Твой муж послал меня из той страны, чтобы я привел тебя к нему”»¹³⁸. Этот момент легенды (в которой попытка дьявола убить похищенную женщину благополучно предотвращается ее своевременным обращением к святым Косме и Дамиану) и показан австрийским художником. Знак изображен им как записка, передаваемая дьяволом; его же преобразование в человека передано лишь как переодевание в богатые (как всегда у дьявола, когда он решает одеться) одежды. В остальном дьявол сохраняет все признаки нечеловеческого безобразия, которые, однако, предназначаются зрителю, на правах авторского комментария: доверчивая женщина их явно не видит.

Несколько иное соотношение травестированного и подлинного содержит образ дьявола на работе Амброджо Лоренцетти, изображающей воскрешение ребенка св. Николаем. В основе — все та же «Золотая Легенда»: к воротам дома, хозяин которого ревностно почитает св. Николая, «является дьявол в одежде пилигрима (*in habitu peregrini*) и просит милостыню». Отец посылает сына подать, но тот не находит пилигрима у ворот и «следует за



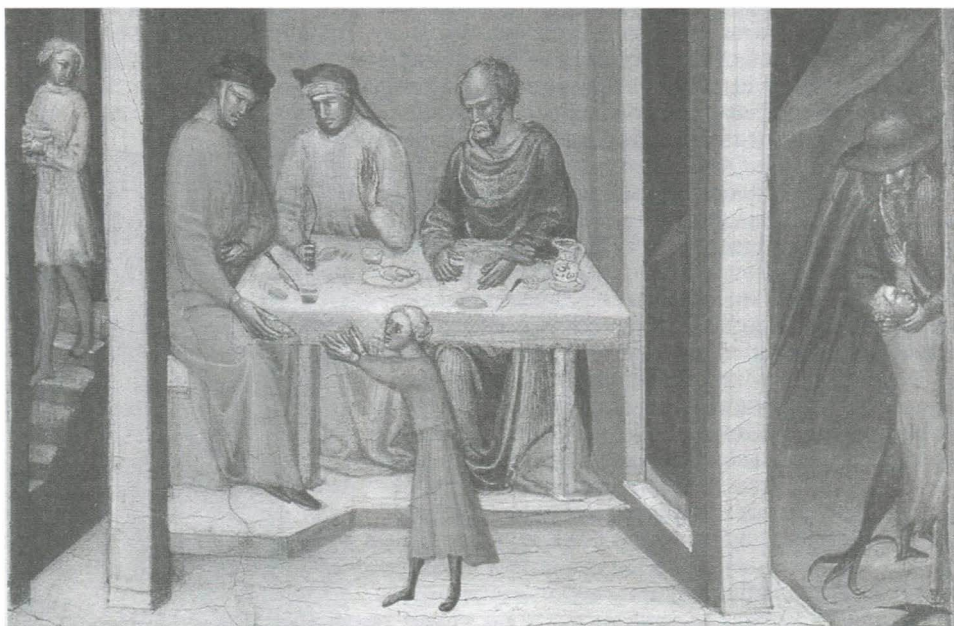
Мастер сцен из Легенды. «Дьявол передает ложную весть». 1500-1510. Австрийская галерея, Вена.



Амброджо Лоренцетти. «Житие св. Николая». Сер. XIV в. Галерея Уффици, Флоренция.

ушедшим». Выманив ребенка, дьявол хватает его и душит. На панели Лоренцетти, иллюстрирующей эти эпизоды (с той разницей, что дьявол не выманивает ребенка за ворота, а провоцирует спуститься по лестнице вниз и душит его у ее подножия), как и последующее воскрешение мальчика, дьявол изображен дважды. В обоих случаях он имеет лицо бородатого старца без каких-либо демонических признаков; темно-серый тон его фигуры, отличающий его от других персонажей, можно списать на пыль и грязь, которой «пилигрим», конечно же, покрыт. Крыльев за спиной «пилигрима» мальчик, открывающий дверь, может и не видеть. То обстоятельство, что визуальные признаки демона скрыты от персонажей не только условно (как на фреске в капелле Корпорале), но и внутрисюжетно, придает изображению особый драматизм, который усиливается во втором появлении дьявола, в момент удушения ребенка, когда открываются его доселе невидимые огромные птичьи лапы.

К тому же сюжету обращается Биччи ди Лоренцо, у которого дьявол-пелигрим выглядит сходным образом: бородатый старец в шляпе, с крыльями и огромными птичьими ногами.



Биччи ди Лоренцо. «Чудо св. Николая». Панель пределлы. 1433/1434. Частная коллекция.

В двух последних изображениях маркеры демонического, по сравнению с работой австрийского мастера, ослаблены: дьявол имеет вполне человеческое лицо, хотя и демонические крылья и лапы. Те же маркеры, как мы помним, использовал и Уголино ди Прете Иларио в капелле Корпорале: его «богоматерь» была бы прекрасна, если бы не когти и серые крылья. Фреска в Орвьето демонстрирует предельный случай ослабления демонического начала, когда от него оставляются один-два маркера — либо когтистые лапы, как и ниже, на изображении демона, в женском облике искушающего египетского монаха, или вполне человекообразного дьявола, искушающего Христа, на фреске Фра Анджелико, —



Буффальмакко (?). «Фиваيدا». 1340-1350. Кампосанто, Пиза.



Фра Анджелико. «Искушение Христа». Фреска в монастыре Сан-Марко, Флоренция. 1438-1443/45

либо и рога и когти, как у Андреа ди Каньо:

Андреа ди Каньо. «Дьявол искушает св. Антония, приняв облик принцессы». Храм Сан-Франческо в Монтефалько, капелла св. Антония. 1430-е гг.

Сколь бы убедительным и полным ни было перевоплощение дьявола, совсем от маркеров демонического — этого аналога авторского голоса в словесном повествовании — иконография, по-видимому, никогда не отказывается.

В словесных текстах дьявол как правило не имеет таких визуальных маркеров: перевоплощение дьявола в Христа, монаха, женщину лишено внешних изъянов, как бы визуальное совершенно. Распознавание его природы чаще всего происходит по подсказке свыше, силой откровения, которое, впрочем, может находить подтверждение в оплошностях, допущенных дьяволом и не ускользнувших от внимания святого. Когда дьявол является св. Бернару Клервоскому в обли-



чи черного монаха (*in similitudinem monachi nigri*) и в момент, когда святой намеревается мазать маслом свои сандалии, Бернар в первый момент не распознает дьявола. Подозрение в нем, возможно, зарождается после того, как дьявол спрашивает святого: «Авва, что ты делаешь? Я пришел из дальних мест, чтобы тебя увидеть, — и нахожу тебя за смазыванием сандалий. Не ты должен делать это, но твои рабы и слуги». Бернар замечает в этой фразе искушение гордыней и отвечает соответствующим образом: «Нет у меня рабов, и не хочу иметь ни одного. Есть у меня дети, которых родил Христу посредством Евангелия и которые прислуживают мне с великой любовью и нежностью...»; он учит псевдомонаха смирению и просит его передать своему аббату, чтобы он вел себя так же смиренно, как Бернар. Похоже, в этот момент Бернар все еще не понимает, что перед ним — дьявол. Лишь после того как дьявол, настаивая на своем, говорит Бернару: «Дай мне сандалии, я сам их смажу», на Бернара нисходит окончательное озарение: «И взглянув на него, Блаженный муж, по откровению Святого Духа, понял, что это дьявол; и сказал ему, с негодованием насмехаясь над ним: “Несправедливо будет, если тот, кто изначально был создан Богом в высшей красоте и блаженстве, маслил бы сандалии мне — пыли и праху”». Демаскированный дьявол «преображается в подобие маленького животного» и, как обычно, исчезает¹³⁹.

Как видим, единственным маркером демонического здесь можно считать риторический промах самого дьявола, который слишком откровенно апеллировал к гордыне святого и, пожалуй, слишком уж настойчиво поминал все время его сандалии; главным же орудием распознавания остается иррациональное по сути откровение Святого Духа.

Если вернуться к сравнению визуальных и словесных способов маскировки (и демаскировки) дьявола, то мы видим большее разнообразие маскирующих обличий в текстах (так, нам не удалось привести визуальных примеров на обличие Христа и ангела, которые в текстах фигурируют) и принципиально разную стратегию в его демаскировке. В текстах демаскирующие маркеры либо отсутствуют, либо сводятся к речевым промахам дьявола (он выдает себя гордыней, проявляет неспособность правильно прочесть молитву¹⁴⁰ и т. п.); визуальный же язык разрабатывает свой несложный набор маркеров демонического, которые в коррелирующих словесных текстах обычно не упоминаются.

УМАЛЕНИЕ: «СТАЛ МЕНЬШЕ СЕБЯ»

Падшие ангелы сохранили свою ангельскую природу. Демон «хотя и потерял блаженство внутреннего счастья, но не лишился величия своей природы, силы которой превосходят всё человеческое...» (Григорий Великий)¹⁴¹. Им по-прежнему присуща «острота чувств и быстрота движения» (Августин)¹⁴²; некоторые святые отцы ставили в пример братьям-монахам способность демонов не спать и обходиться без пищи, обусловленную их бесплотностью¹⁴³.

И все же падший ангел умален: «Дурным своим вожделением возжелал стать больше себя, а стал меньше себя» (Фульгенций)¹⁴⁴. Несмотря на все достоинства своей природы дьявол намного ниже человека, и ставить демонов выше человека за его «совершенство», пишет Августин, все равно что ставить выше человека собаку за ее острый нюх¹⁴⁵.

Эта бытийная умаленность дьявола выражена в патристике посредством ряда метафор. Так, дьявол в определенном смысле слеп — как слеп и всякий грешник. Идея греха предполагает некое предварительное духовное ослепление: «Привычке грешить иногда предшествует слепота ума (*mentis caecitas*)... Сначала ослабляется умственное зрение (*oculus intellectus*), а потом душа блуждает, плененная внешними желаниями, и слепой разум, не знает, куда его ведут» (Григорий Великий)¹⁴⁶. По

поводу Ирода, замышляющего — себе на погибель — убить младенца Иисуса, Ориген замечает: «зло слепой»; дьявол одновременно слепой (*tuflos*) и дурной (*ponêros*)¹⁴⁷.

Праведность определяется полнотой духовного зрения (в вечной жизни «видеть Бога — значит им обладать»), говорит Григорий Великий¹⁴⁸), греховность же — степенью слепоты. «Стал он [дьявол] наказанием самому себе, ибо наказание дурному — его дурная воля, как слепому — его слепота (*saecitas*)» (Фульгенций)¹⁴⁹. Воля сопоставлена со слепотой, которая оказывается не физическим изъяном, но результатом свободного выбора. Слепота — метафора нежелания дьявола участвовать в том бесконечно-абсолютном взаимном видении, которое объединяет Бога, ангелов и праведников.

Если идея слепоты как-то и выражается визуально, то лишь в помрачении дьявола — в темноте (в предельном случае — черноте), весьма часто присущей его телу (которое, впрочем, может быть и многокрасочным, о чем еще пойдет речь в особой главе). Эта визуальная фигура имеет соответствия в текстах: «Где [дьявол, грешник] поднимается против Бога, там и оставляется им, там и помрачается в себе (*in se tenebratur*). Что же удивительного, что, помрачившись, не знает, что произойдет дальше? Ведь не светит он сам себе, но освещается тем, кто есть Свет...» (Августин)¹⁵⁰. По Григорию Назианзину, дьявол, сменив «место света» на «место тьмы», «помрачил сам себя»¹⁵¹. Впрочем, создатель «Ада» в пизанском Кампосанто (Буффальмакко?) находит способ передать слепоту грешников: их глаза «завязаны» зелеными змеями, которые в то же время являются и палачами-мучителями, кусающими грудь осужденных.

Глухота демона (и грешников) к Божественному слову (напомним, что глухой демон упоминается в Евангелии: его изгоняет Иисус из мальчика — Мк. 9:25) может визуально передаваться мотивом змей, выползающих из ушей (о чем мы подробнее поговорим чуть ниже), — но также и жестом затыкания ушей. Вполне вероятно, что такой жест представлен на фреске Прете Иларио да Витербо, изображающей св. Франциска Ассизского, который избавляется от плотского искушения, сидя голым в колючем кустарнике (см. вклейку, с. 3). В этом предприятии его поддерживают ангелы, посланники Бога, и сам Бог; очевидно, что они обращают к Франциску некую речь, что подчеркнуто и жестами, и условными лучами, идущими от их фигур к святому. Наверху — устрашенный святостью, улетающий в ужасе демон; его лицо искривлено гримасой почти физической боли, а руки, прижатые к ушам, возможно, являют жест отчаяния. Но не пытается ли демон таким образом еще и заткнуть уши, чтобы не слышать святых слов, которые для него невыносимы?

В наибольшей мере дьявол умален тем, что вследствие своего греха погрузился в чуждую ему стихию материи. Изначальная природа дьявола — небесная, в то время как человек создан «из праха земного» (Быт. 2:7). Однако им суждено поменяться местами: человек в ходе своего онтологического странствия становится небесным, дьявол — земным, даже «первым земным», по вышецитированному выражению Оригена. Дьявол — первый, кто стал материальным, кто был облечен в земное тело. «Он был первым из тех, кто имеет тело, он стал тем, кто именован драконом (Иов. 3:8), назван он и большим китом, которого победил Господь... Отступив от чистой жизни, он стал достоин того, чтобы стать первым, кто связан узами материи и тела» (Ориген)¹⁵².



Буффальмакко (?). «Ад». 1336-1341. Кампосанто, Пиза.

Оставаясь духом, ангелом по своей природе, дьявол одновременно становится самым материальным из всех сотворенных Богом существ. Этот парадокс — вариация тезиса о противоречивом сочетании в дьяволе благой природы и дурной воли: удержав ангельскую природу, дьявол в падении, вызванном его волей, погрузился не только во тьму и слепоту, но и в область низменно-материального бытия: «царство дьявола — материя» (Антоний Великий)¹⁵³.

Святые отцы нашли в Библии множество образов, истолкованных ими как метафоры погружения дьявола в область низменно-материального. Одной из таких метафор стало и самое распространенное в патристике именование дьявола — нечистый дух, *immundus spiritus* (Лк. 6:18, и др.). Смысловой акцент ставился, конечно, на эпитете; в то же время святые отцы хорошо осознавали скрытое здесь противоречие (как, в самом деле, дух может быть нечистым?), превращая его в выражение противоречивости самого дьяволова существования. «Дьявол — дух нечистый, он благ в той мере, в какой он дух, и зол в той мере, в какой он нечист; ибо дух он по природе, а нечист он вследствие греха (*spiritus est natura, immundus est vitio*): из этих двух его начал первое — от Бога, а второе — от него самого» (Августин)¹⁵⁴.

Нечистоту, осквернение Поль Рикёр считает первичным символом зла: «Страх нечистоты и ритуалы очищения лежат в основе всех наших чувств и всех наших поступков, связанных с виной»¹⁵⁵. Мэри Дуглас показала, что представления о нечистоте тесно связаны с идеей нарушения порядка¹⁵⁶. Дьявол, как мы уже видели, — главный нарушитель миропорядка и, соответственно, самое нечистое из всех нечистых существ: в древнем галльском экзорцизме его именуют «нечистейшим (*immundissime*) проклятым духом»¹⁵⁷.

Разумеется, архаический мотив зла как нечистоты в раннем христианстве рационализируется, встраиваясь в общую систему демонологических представлений. Нечистота интерпретируется как следствие погружения павшего ангела в материальное как в свою тюрьму; ряд библейских историй трактованы как метафорические иллюстрации этого погружения. Комментируя евангельский рассказ о вселении бесов (живших до этого в «гробах») в свиней, которые затем бросаются в море и тонут (Мк. 5:12-13), Петр Златоуст замечает: «Посмотри, где Сатана избрал себе престол. Из гробов переместился в свиней. Зараженный гниением, избирает себе обиталища зловонные и нечистые; наслаждается грязью и нечистотами тот, кто питается зловонием преступлений и грязью пороков. Но таков его адский (*tartareus*) и ужасный запах, что и природа свиней не смогла его вынести...»¹⁵⁸.

Глубина падения дьявола — ниже человеческой судьбы и человеческой природы — выражалась «животными» метафорами. Ангел, сохранив ангельскую природу, в то же время (таков очередной парадокс патристической демонологии) стал животным. «Тот, кто прежде был архангелом, ныне — дьявол: кто прежде в небесах обитал, ныне подобен змею, пресмыкающемуся в земле; кто некогда возвышался с херувимами, ныне заключен на мучение в свиней, как в темницу», говорится в проповеди, приписываемой Григорию Чудотворцу¹⁵⁹. Люди, попадающие под власть дьявола, также становятся животными: «В животную природу переходят те, что живут под тиранией дьявола, чуждые всему человеческому» (Прокопий из Газы)¹⁶⁰.

Дьявол-животное. Демонологический bestiарий

Метафора дьявола-животного конкретизируется в весьма богатом bestiарии. С одной стороны, дьявол является в облики разных животных; с другой — сами животные, как они существуют в природе, являются своего рода живыми знаками, система которых разработана в средневековом учении о значении вещей (*significatio rerum*).

Напомним, что средневековая семиотика исходит из античной риторической дихотомии «слово — вещь (*verbum — res*)». В человеческом языке словами обозначаются вещи; однако как быть с языком Бога? Не может же он пользоваться изобре-

тенными человеком словами — т. е., по сути, теми именами, которые Адам дал «всякой душе живой» (Быт. 2:19–20; 3:20)? Единственно возможное решение этого затруднения — признать, что Бог говорит языком вещей; вещи составляют «второй язык» (по определению Хеннига Бринкмана¹⁶¹). Выдвинутая Августином, идея этого второго языка детальную разработку получает у теологов XII–XIII вв., складываясь в целую систему значения вещей¹⁶².

Принципиальное отличие Божественного языка вещей от обычного человеческого языка слов усматривалось в том, что вещь имеет намного больше значений, чем слово: «Слова имеют не более двух или трех значений. Вещи же могут иметь столько же значений (significationes), сколько они имеют свойств (proprietaes)», причем разные свойства одной и той же вещи могут иметь не просто разное, но и противоположное значение. Так, снег своим холодом означает «угасание сладострастия»; своей же белизной он означает «чистоту благих дел» (Ришар Сен-Викторский)¹⁶³. «Одна и та же вещь может иметь не только различные (diversae), но и противоположные (adversae) значения», замечает автор (возможно, Гарнье Рошфорский) словаря «Аллегории ко всему Священному Писанию»¹⁶⁴.

Обратившись к демоническому bestiарию — т. е. к совокупности представителей фауны, которые порой целиком, но чаще отдельными своими чертами входят в состав облика дьявола, — мы обнаруживаем, что эти животные (или их отдельные свойства) выступают как знаки в системе значения вещей. Тем самым вещь обозначает другую вещь, используя как бы в переносном смысле, фигуративно. Августин называет такие вещи перенесенными знаками (signa translata)¹⁶⁵, рассматривая их как вещные метафоры (метафора в латинской терминологии — translatio). Помещенные в изображение, эти метафоры порождают то, что мы называем визуальными фигурами.

В целом, как мы уже говорили, животный облик дьявола — визуальная фигура его умаления. Но далее общая метафора дьявола-животного¹⁶⁶ конкретизируется: разные свойства дьявола обозначаются свойствами разных животных. Эти животные экзегетами объединяются в группы, основанные на отношении противопоставления или дополнения: так, возникают оппозиции «лев — дракон» (лев выражает открытую агрессию дьявола, а дракон — его тайное коварство); «лев — муравей» (лев выражает силу и власть дьявола над грешниками, а муравей — его слабость перед праведниками). Еще в одной группе животные обличия дьявола различаются в зависимости от грехов, которыми он искушает: «дьявол — зверь, когда искушает разнузданностью; змея, когда искушает злобой; птица, когда искушает гордыней» (Хильдеберт из Лавардена)¹⁶⁷. Поскольку различные животные обличия дьявола в сумме составляют единый комплекс его свойств, правильно, по словам Иеронима, одновременно «называть дьявола и львом, и медведем, и змеем»¹⁶⁸.

В то же время одно и то же животное, в силу наличия у него разных (в пределах противоположных) свойств, может быть связано с противоположными мировыми силами — злом и добром, дьяволом и Христом. Например, лев в Библии для средневекового экзегета выступает олицетворением и Сатаны («противник ваш диавол ходит, как рыкающий лев, ища, кого поглотить» — 1 Пет. 5:8), и Иисуса Христа («лев от колена Иудина, корень Давидов, победил» — Откр. 5:5).

Итак, дьявол, который «воет как волк, рычит как лев, лает как собака» (Мартин Леонский)¹⁶⁹, соответствует сразу множеству животных, обозначающих на языке вещей комплекс его свойств. В создании совокупного средневекового образа дьявола участвуют bestiарии, о чем свидетельствуют «семиотические» разделы в их статьях, нередко открываемые словами: «означает же [данный зверь]...»; далее идет перечень значений, в котором дьявол фигурирует весьма часто.

Животные, обозначающие дьявола, конечно, не собраны в bestiариях в единый список; однако такие списки — своего рода демонические «микробestiарии» — встречаются в разного рода богословских, гомилетических и иных текстах. Приведем в качестве примера «микробestiарий» из проповеди Гелинанда из Фруамона: «“Завистью диавола вошла в мир смерть” (Прем. 2:24). Что есть зависть? Мощней-

ший, непреодолимый оплот греховности, сложенный из всех и всяких ухищрений вреда, вооруженный всеми стрелами злобы: угрожает клыком, как вепрь; языком — как змея; рогом — как телец; лбом — как баран; копытом — как конь; хвостом — как скорпион; видом своим лишает голоса как волк, жизни — как василиск»¹⁷⁰. Гелинанд называет в своем перечне не только самих животных, но и их основные атрибуты — т. е., по сути, те свойства вещей, которые, с точки зрения теории *significatio rerum*, и являются минимальными означающими единицами.

Можно смело утверждать, что ни одно отдельно взятое животное не выражает и не обозначает дьявола в полном наборе его характеристик. Для того, чтобы создать более или менее полный набор знаков, как бы складывающихся в единый полный образ дьявола, теологам и художникам потребовался целый bestiарий. Попробуем описать его наиболее значительных персонажей.

ЗМЕЙ

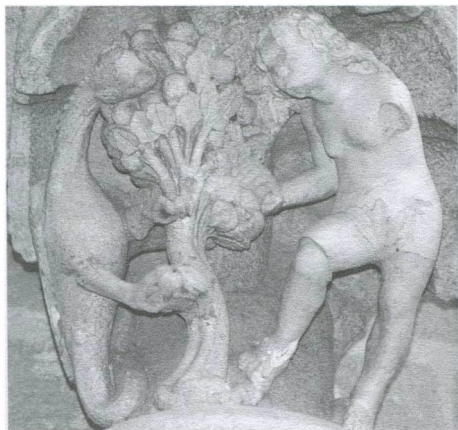
Это обличие-фигура дьявола имела особое значение для человечества, вся земная грешная история которого обрамлена двумя явлениями змея: открывает ее искушение змеем Евы (Быт. 3), а завершает в общем и целом победа Михаила и его Ангелов над «змием древним, который есть диавол и сатана» (Откр. 20:2).

Средневековая ученость находила прообразы библейских змеев в действительности, однако эти пресмыкающиеся существовали, как и все реалии средневекового мира, не просто так, сами по себе, но как многозначные символы — слова естественного, созданного Богом языка вещей. Храбан Мавр различает два рода змей, и в обоих открывает глубокий смысл: «Колубр (*colubrum*) называется так, потому что любит тенистые места... Керастом называется такая змея, которая имеет на голове рога, как у баранов. “*Cerata*” по-гречески рога. (...) И колубры, и керасты обозначают дьявола или Антихриста»; второго — поскольку Антихрист «против жизни праведных будет вооружен укусами губительных речей а также рогами силы». Змей (*serpens*), объясняет Храбан Мавр, «получил это имя, потому что он подступает тайно, ползет (*serpit*) при помощи мелких движений своих чешуек»¹⁷¹; таким образом, дьявольские ипостаси змея и дракона (который тоже в засаде подстерегает свою добычу) противостоят его же лвиной ипостаси, ибо дьявол-лев нападает открыто. Вместе с тем, змей и лев как фигуры дьявола различаются еще и тем, что первый действует хитростью, а второй — силой. Руперт из Дойтца, комментируя историю соблазнения Евы дьяволом-змеем и ссылаясь на фразу из книги Бытия «змея был хитрее (*callidior*) всех зверей земли» (Быт. 3:1), противопоставляет змея льву: «Ввиду этого обмана дьявол в Священном писании назван не львом, но змеем или драконом¹⁷², ибо добился нашей смерти не силой, но хитростью»¹⁷³.

В бесчисленных изображениях искушения змеем Евы змей нередко имеет человеческое, женское лицо¹⁷⁴. Иконография здесь отражает представление, которое впервые, вероятно, высказал Петр Коместор (правда, с темной ссылкой на Беду, которую нам не удалось идентифицировать¹⁷⁵): Люцифер, чтобы совратить Еву, действовал «посредством змеи, и тогда змея выпрямилась как человек, а потом вновь простерлась вследствие проклятия; но и поныне, как говорят, фарея ходит выпрямившись. Выбрал же он некий род змей, который, как говорит Беда, имеет лицо девы, ибо сходное приветствуется сходным...»¹⁷⁶. Фарея (*phareas*) — змея, сохранившая дар прямохождения, о которой говорит Петр Коместор, упомянута в «Фарсалии» Лукана (IX:721) и входит в число змей, кишащих во рву восьмого круга ада у Данте (XXIV:86); однако ни у Лукана, ни у Данте ее способность ходить прямо не упомянута.

Обе названные Петром Коместором серпентологические особенности — наличие девичьего лица и способность ходить выпрямившись — повлияли на иконографию демонологического bestiария. Змей в самом деле нередко наделен девичьим лицом (по мнению Дж. Боннелла, с XIII в.¹⁷⁷), которое бывает поразительно по-

хоже на обращенное к нему лицо самой Евы. Этим визуальным двойничеством художники словно бы иллюстрируют мысль Петра Коместора о том, что «сходное приветствуется сходным». В скульптурной группе Портала Богоматери (1220-30-е гг.) собора в Амьене змей изображен в виде дракончика с женским (или, во всяком случае, человеческим) лицом; сходство лиц здесь едва ли заметно, но двойничество с Евой выражено симметрией поз. Однако на другом, расположенном непосредственно под статуей Богоматери, изображении искушения на том же портале змей имеет отчетливо женское лицо, несомненно сходное с лицом Евы.



53

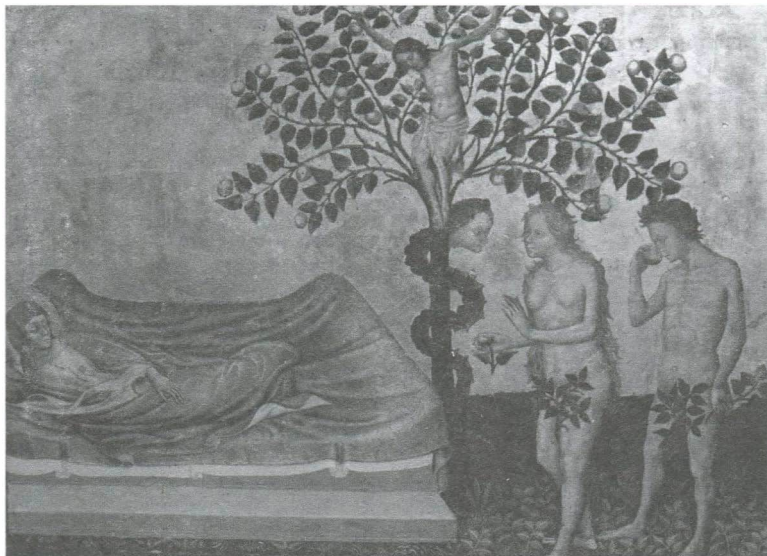
УМАНЕНИЕ: «СТАЛ МЕНЬШЕ СЕБЯ»

Сходство лиц Евы и змеи явно обыгрывается в работе болонского художника Микеле ди Маттео Ламбертини «Сон Святой Девы». Этот довольно редкий иконографический тип свидетельствует о стремлении совместить в единой композиции новозаветные и ветхозаветные персонажи и реалии: Христос висит здесь не на кресте, но на Древе познания добра и зла; под деревом, которое растет из-за постели спящей (и видящей все это во сне Богоматери), разыгрывается трагедия первогреха. Богоматерь видит первогрех и его искупление вместе, как единое событие.

Лица змеи и Евы — словно бы одно лицо, удвоенное посредством зеркала, хотя волосы у них разные.

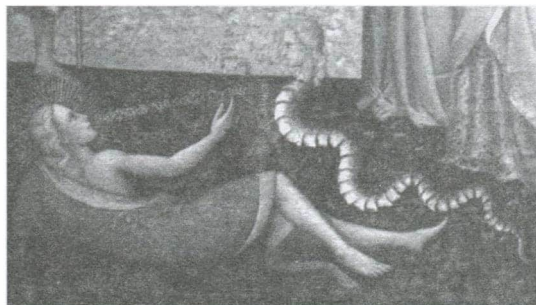
То же стремление к совмещению ветхо- и новозаветных сюжетов проявилось в «Распятии» Джулиано ди Симоне да Лукки. Сами Распятие занимает здесь явно не центральное место; в центре же — трон Богоматери, у подножия которой расположились лежащая Ева и «стоящий» змей с лицом, также поразительно напоминающим лицо первой грешницы.

На обоих изображениях (как и на иных бесчисленных иллюстрациях того же сюжета) змей в момент первоискушения — своей величайшей, хотя и временной победы над всем человечеством, — как бы встает, вопреки своей природе, но в точном соответствии с указанием Петра Коместора¹⁷⁸. Особенно это заметно на второй работе, где Ева повержена и словно бы «пресмыкается», как змей; змей же стоит, как человек (о том, насколько чувствительно было средневековое воображение к позиции тела и сколь важное символическое значение оно ей придавало, мы уже говорили выше).



Микеле
ди Маттео
Ламбертини.
«Сон Святой
Девы». Сер. XV в.
Городской музей,
Пезаро.

Внизу справа:
Джулиано ди
Симоне да
Лукка. «Распятие
с Богородицей
и святыми».
2-я пол. XIV в.
Национальная
галерея, Парма.



Ту же визуальную антитезу лежащей Евы и стоящего змея мы видим на горизонтальной панели к образу кормящей Мадонны неизвестного итальянского художника. Мы занимаем это изображение из статьи Дж. Боннелла.

Визуальный мотив победно встающего, даже «скачущего» змея имеет и иные, помимо Петра Коместора, текстовые параллели. Так, у Григория Турского в житии св. Калуппана демоны принимает обличие двух огромных змеев (именуемых также draco), которые заползают в келью к святому. Один из них, покрупнее, настоящий князь искушения (dux tentationis), «подняв грудь, свой рот поднял до уровня рта Блаженного, словно собираясь забормотать». Пораженный ужасом, святой оцепенел и «не мог поднять руку, чтобы противопоставить ему знак святого креста»¹⁷⁹. Обычное для христианской символики пространственное соотношение змея и человека — змей внизу, во прахе, человек попирает его пятами, — здесь любопытнейшим образом нарушается; характерно, что и глагол *erigo* (поднимать прямо, воздвигать), столь неподходящий для описания пресмыкающегося, повторен тут подряд два раза. В этой связи уже не кажется странным и противоестественным, что в староанглийской поэтической версии книги Бытия (т. н. Genesis B)



«Ева и змей». XIV в., Италия. Музей
Кливленда.

змея, после того как Ева и Адам пробуют роковое яблоко, хохочет и прыгает (!)¹⁸⁰.

В целом же змею, конечно, надлежит пресмыкаться. Само телесное устройство змея, зримо воплощающего в своем пресмыкании проклятость дьявола, воспринимается святыми отцами как глубоко символическое. Не способный поднять голову к небу и увидеть звезды, не достигающий чисто физически той высоты, на какой находится человек, змей в своей телесности символизирует и закрытость для дьявола пути вверх, и его ущербность в сравнении с человеком. Прокопий из Газы, комментируя строку псалма «наблюдают за моими пятнами» (Пс. 56:7), находит в ней аллегорию, выражающую отношения дьявола и человека. «Человек, когда находит змею, бьет ее всю, а по голове наносит ей смертельный удар... Змея, когда может, также уязвляет человеческое тело ядовитым укусом; но, пресмыкаясь по земле, она чаще может вредить лишь человеческим пятнам. Не может она достать голову стоящего — человек же легко может попать голову змеи. Из этих слов [псалма] легко понять, насколько ниже нас Бог поставил дьявола: ведь мы уязвляем его смертельно, когда устремляемся к лучшей жизни»; однако и нам нужно быть бдительными «и не допускать дьявола до себя»¹⁸¹.

Змей — одно из четырех животных, которых, согласно 90 псалму, истинно верующий должен подвергнуть попранию (*calcatio*) — одному из главных символических жестов противостояния человека и дьявола в визуальном языке демонологии: «Будешь попирать (*calcabis*) аспида и василиска, растопчешь (*conculcabis*) льва и дракона» (Пс. 90:13; по еврейской версии). Очевидно, что из этих четырех зверей змей наиболее пригоден и удобен к попиранию и топтанию (чего уж никак не скажешь ни о драконе, и ни тем более о льве). Однако в визуальном мире демонологии попрание змея встречается, видимо, реже, чем попрание дракона (нередко весьма похожего на змею) или дьявола в человекоподобном или зверином обличии. Он присутствует, в частности, на иллюстрации к видениям Хильдегарды Бингенской, где мистическая фигура, символизирующая «Жар Божий», попирает одновременно и дьявола с красными, горящими как уголь глазами, и обвивающего его змея.

Свою власть над грешником змеи в полной мере проявляют в аду, где становятся орудиями пытки. На ранних, тесно связанных с византийскими традициями изображениях ада или Страшного суда змей может быть огромным: так, он полностью определяет скромный адский ландшафт в работе конца XI в., выполненной по заказу бенедиктинских монахов двумя римскими мастерами — Николаем и Иоанном. Змей занят здесь пожиранием блудницы (или блудни-



Иллюстрация к «Видениям» Хильдегарды Бингенской. XIII в. Государственная библиотека, Лукка (MS 1492 c)



Николай и Иоанн. «Страшный суд». Кон. XI в., Римская школа. Ватиканские музеи.

ка?), начиная, как почти всегда на средневековых демонических изображениях пожирания, с головы.

Позднее змеи в адских ландшафтах становятся мельче, но действия их — гораздо разнообразнее: они, как мы уже отмечали выше, закрывают глаза грешникам (обозначая тем самым слепоту греха), оплетают тело, кусают разные его части.

Изошренная вариационно-комбинаторная разработка визуального мотива змеи будет подробнее рассмотрена нами в разделе о риторике образа. Однако одну из вариаций на тему «змея и дьяволово тело» мы все же опишем здесь, поскольку она, по всей вероятности, является фигурой определенного смысла.

Речь идет о том случае, когда у дьявола из ушей вылезают змеи, — как на мозаике во Флорентийском баптистерии:



Коппо ди Марковальдо. «Страшный суд». Мозаика во Флорентийском баптистерии. 1260-е — 1270-е гг.

Вместо того, чтобы слушать ушами, дьявол выпускает из них змей, явно используя орган слуха не по назначению. Он нарушает принцип «телесной дисциплины», согласно которому, в формулировке Гуго Сен-Викторского, адресованной послушникам, «всякий член должен делать то, для чего он был сотворен, так что рука не должна говорить, уста — слушать, а глаз — служить вместо языка»¹⁸².

Нельзя ли истолковать уши с торчащими из них змеями как знак глухоты демона к Божественному слову? Уши, занятые змеями, слышать, конечно, неспособны — трудно себе представить более убедительный способ изображения глухоты. Вариант того же мотива ушей, занятых не своим делом, но в словесном выражении, дает нам книга Петра Клунийского «О чудесах», где некий брат видит у своей постели «демона, принявшего вид маленького и наичернейшего эффиопа»: внушая ужас своим безобразием, этот демон помимо прочего еще и «выпустил из отверстий ушей некое подобие рук»¹⁸³.

Косвенное подтверждение тому, что торчащая из уха дьявола змея может символизировать глухоту, мы обнаружим, если обратимся к средневековым описаниям змеиных повадок. Бестиарные тексты сообщают, что змея, дабы не слышать гибельного для нее пения заклинателя змей, оглушает себя весьма оригинальным способом: одно ухо прижимает к земле, а другое затыкает хвостом. Приведем лишь один текст — из латинского «Физиолога» VIII–IX вв. (т. н. Versio B): «...когда к пещере, где обитает змея, приходит какой-нибудь человек, чтобы ее околдовать всеми свои-

ми песнями и выманить из пещеры, она, дабы не слышать голоса заклинателя, кладет голову на землю, одно ухо прижимает к земле, а другое затыкает собственным хвостом»¹⁸⁴.

Этот мотив, возможно, восходит к 57 псалму, где грешники сравниваются «с глухим аспидом, который затыкает уши свои и не слышит голоса заклинаний (*voset incantantium*)» (Пс. 57:5-6). Псалом не объясняет, каким образом аспид затыкает себе оба уха. Однако способ, описанный в «Физиологе», был известен уже Августину, который в проповеди, посвященной первомученику св. Стефану, придает образу змеи, затыкающей себе ухо хвостом, богословский и демонологический смысл. Августин сравнивает со змеей иудеев, не желавших, согласно Деяниям апостолов, слышать увещания св. Стефана: «они, закричав громким голосом, затыкали уши свои, и единодушно устремились на него» (Деян. 7:57). Августин сближает это место с текстом 57 псалма, а также и с поверьем, которое нам известно по «Физиологу». «Говорят, что змеи, когда их заклиняют, прижимают одно ухо к земле, а другое затыкают собственным хвостом, чтобы не броситься к заклинателю и не покинуть свои пещеры. И все же заклинатель выводит их. Так и эти [грешники, в т. ч. те, что побили камнями св. Стефана, — А. М.]: шипят в своих пещерах, неистовствуют в своих сердцах. Еще не вышли наружу: заткнули свои уши. Да пусть уж выйдут, покажут, кто они на самом деле: пусть бегут к камням. И вот выбежали, и побили камнями [св. Стефана]»¹⁸⁵.

Итак, змея-демон-грешник затыкает себе уши, дабы не слышать голоса заклинателя (Христа) или заклинания (Евангельской благой вести). Но змея, заткнувшая свое ухо своим же хвостом, тем самым затыкает ухо себе самой: можно сказать, что змея торчит из собственного уха. Змеи, торчащие из ушей главного дьявола в мозаике Коппо ди Марковальдо, затыкают ему уши своими хвостами. Но кто же этот главный дьявол, если не сам «древний змий»? И если пасти этих змей жрут, то хвосты — затыкают уши главному змию, глухому к слову Спасителя, воссевшего прямо над ним: так визуализируется теологический смысл змеиной повадки.

Дракон

Дракон многократно упоминается в Библии и апокрифах: «летучий дракон», плод аспида (Ис. 14:29); «большой дракон», почитаемый в Вавилоне (Дан. 14:23); ядовитый дракон (Втор. 32:32); дракон, наполняющий «чрево» «сластями» Бога и извергающий их — олицетворение Навуходоносора, царя Вавилонского (Иер. 51:34); дракон, попираемый вместе с аспидом, василиском и львом (Пс. 90:13); «порождения драконов Аравийских на многих колесницах» — враги и каратели грешного Израиля (3 Езд. 15:29); дракон, пожирающий грешников, — одно из воплощений демона Азазеля (Апокалипсис Авраама, 31). Венчает этот ряд образ Откровения от Иоанна: «большой красный дракон с семью головами и десятью рогами, и на головах его семь диадим», который хвостом «увлек с неба третью часть звезд и поверг их на землю» (Откр. 12:3-4; красный цвет дракона, возможно, восходит к «гневному» или «святиющемуся красным» змею, который был воздвигнут в Есагиле — храме вавилонского бога Мардука¹⁸⁶). «Великий дракон, древний змий, называемый дьяволом и сатанюю, обольщающий всю вселенную», низвергается архангелом Михаилом и ангелами (Откр. 12:8-10).

Все эти (и иные) упоминания дракона толкуются как фигуральные обозначения дьявола. В то же время для средневековых авторов дракон — и реальное существо. Развернутое описание дракона дает Храбан Мавр: «Дракон, самый большой из всех змеев и всех земных животных... Выйдя из пещер, он часто летает по воздуху, и содрогается из-за него воздух. Имеет гребешок (*cristatus*), пасть небольшую и узкое горло, которым дышит и из которого высовывает язык. Силу же имеет не в зубах, но в хвосте, и причиняет вред скорее ударами хвоста, чем пастью. Он не ядовит, но яд и не нужен ему, чтобы убить, ибо кого сдавит, тот и так сразу умрет. И

слон должен опасаться его по причине огромной длины драконова тела. (...) Роддается же он в Эфиопии и Индии, в самый разгар зноя и жара. Мистически дракон означает либо дьявола, либо его слуг...»¹⁸⁷.

Откровение Иоанна дракона и змия не различает; Храбан Мавр трактует дракона как разновидность змея. Змей и дракон, при значительных внешних различиях (дракон, согласно энциклопедиям Исидора Севильского и Храбана Мавра, *cristatus* — т. е. имеет некий гребень, хохолок; он также способен летать и, следовательно, крылат), понимаются Средневековьем как биологически родственные животные. Семиотически они также очень близки, обозначая дьявола и его слуг. Объединены они и противопоставлением льву в оппозиции «тайно — открыто»: когда дьявол действует тайно, он — змей или дракон; когда нападает открыто, он — лев. По мнению Гонория Августодунского, в пустыне дьявол Христа «искушал как дракон», во время же Страстей он «открыто напал как лев»; дьявол «был драконом, когда тайно искушал Господа; оказался львом, когда напал на него с открытым гонением»¹⁸⁸.

Между змеем и драконом есть, однако, и различие. С первым связан мотив хитрости, восходящий к книге Бытия: «змей был хитрее (*callidior*) всех зверей земли» (Быт. 3:1); тайную же стратегию дьявола-дракона определяет другой мотив — подстерегания. Дракон, «укрывшись близ троп, по которым обычно ходят слоны, оплетается узлами вокруг их голени и так их, сдавленных, умерщвляет» (Храбан Мавр)¹⁸⁹. В дальнейшем эта чисто «биологическая» информация переосмыслиется в контексте системы значения вещей, о чем свидетельствует обширный bestiary «О животных и иных вещах», созданный в XII или XIII вв.¹⁹⁰. Здесь упоминаемая Храбаном повадка дракона, имеющего обыкновение подстерегать слонов возле их привычных троп, уже переплетена с демонологической семиотикой: дракон «прячется у троп, по которым движутся слоны, потому что (*quia*) дьявол всегда преследует наилучших мужей. Их голени дракон охватывает узлами хвоста и, если может, ловит их в западню (*illaqueat*), потому что [и дьявол] ловит в западню узлами грехов тех, кто держит путь к небу...»¹⁹¹. Любопытно, что «биологический» дракон оказывается, по логике автора, вторичным по отношению к семиотическому дракону — дьяволу: первый ловит слонов хвостом, потому что второй так же ловит грешников, а не наоборот. Эта инверсия не должна нас удивлять: ведь дракон, «охотник за слонами», — лишь вещное слово, обозначающее нечто первичное и более реальное — дьявола, охотника за душами.

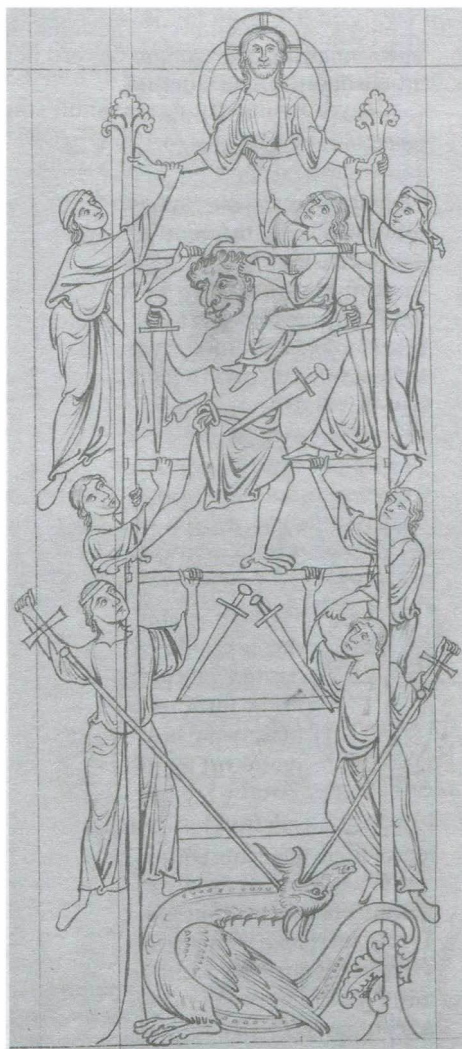
Подстерегающий нас на наших привычных тропях, ставящий нам ловушки дьявол-дракон связан с теологическим мотивом преграждения пути: завидующий человеку дьявол пытается препятствовать его восхождению на небо, но также сторожит его и на других путях. На языке визуальной демонологии этому мотиву соответствуют по крайней мере две ситуации. В первой из них, навеянной апологом из восточной повести о Варлааме и Иосафате (известной в Европе в латинском переводе), дракон, персонифицирующий ад, сидит под деревом, поджидая человека, который, забравшись на дерево, беспечно сосет медовые соты (символ греховных земных радостей). В западноевропейском искусстве сюжет впервые, видимо, появляется в баптистерии Пармы, в скульптурной группе люнета южного портала¹⁹².



Люнет южного портала
Баптистерия в Парме. XIII в.

Мы видим здесь молодого человека, сидящего в ветвях дерева, с медовыми сотами во рту; под деревом его подстерегает дракон, извергающий огонь из пасти. В левой и правой частях люнета — аллегории солнца и луны, акцентирующие тему «быстротечности времени»¹⁹³, центральную для всей композиции, которая в целом напоминает об опасности увлечения недолгими радостями жизни. Текст аполога содержит развернутое и замысловатое уподобление: люди, преданные «телесным радостям» и не думающие о будущем, напоминают человека, который, спасаясь от «яростного единорога», попал в яму, но ухватился за ветви дерева и уселся на нем. Думая, что находится в безопасности, «он увидел двух мышей, белую и черную, которые подкапывали корень дерева», — эти «мыши» (больше напоминающие свиней) изображены и на люнете портала. «Затем он посмотрел вниз, в яму, и увидел там ужасного дракона, извергающего пламя, направившего на него безжалостный взгляд и разинувшего пасть, чтобы его заглотить...» Подняв же глаза кверху, человек «увидел, что с веток дерева падают капли меда». Иносказание тут же разъясняется: единорог — смерть; яма — мир с его неверными радостями; мед — сами эти радости; дерево, «которое мы держим, сжав руки (*compressis manibus tenemus*)», — «бег человеческой жизни»; «огненный и яростный дракон представляет ужасное чрево ада (*igneus ille ac truculentus draco horrendum inferi ventrem adumbrat*)»¹⁹⁴. Вся эта сцена предназначалась для крещаемого в баптистерии, который входил в него через южный портал.

В другой, более распространенной ситуации, дракон сторожит небесную лестницу добродетелей (идея которой навеяна, видимо, библейской лестницей Иакова), стараясь никому не дать по ней взойти. Словесное описание этой ситуации дано в «Страстях святых мучениц Перпетуи и Фелицитаты» (III в.), где Перпетуе является следующее видение: «Вижу золотую лестницу удивительной вышины и такую узкую, что по ней можно восходить лишь в одиночку... Под этой лестницей лежал огромный дракон, который готовил всякие козни восходящим и пугал их, чтобы они не могли взойти». Лестница, разумеется, ведет в Небесный Град, змей — дьявол; восходя по лестнице, Перпетуя попирает его голову, в полном соответствии с псалмом (Пс. 90:13)¹⁹⁵. Видение легло в основу многих средневековых книжных миниатюр, в т. ч. «Сада утех (*Hortus deliciarum*)» аббатисы Геррады (манускрипт был утрачен в годы Второй мировой войны, миниатюра известна по копии¹⁹⁶), где людей, поднимающихся по лестнице, у подножия которой лежит дракон, то ли преграждаю-



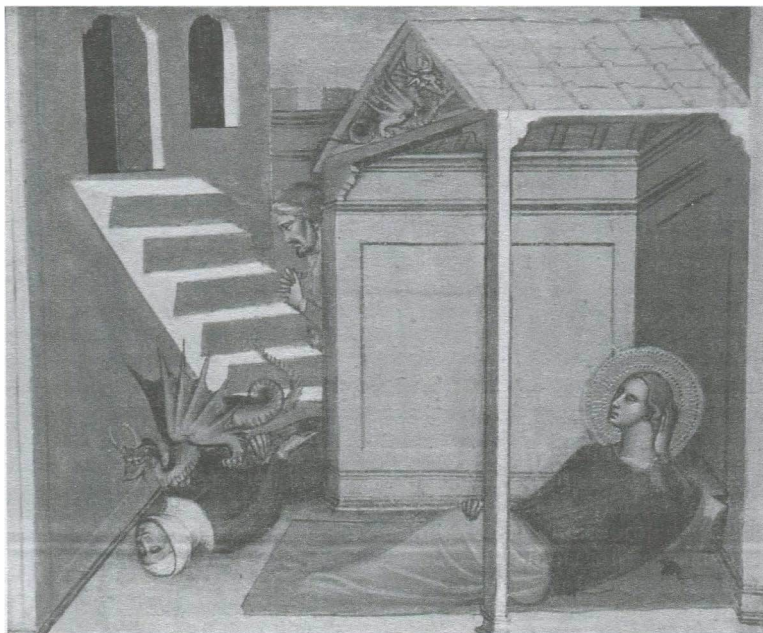
Миниатюра из «Зеркала дев» (*Speculum virginum*) Ок. 1200, Клерво. Медиатека Труа (Ms 252).

щий путь, то ли поджидающий тех, кто сорвется с лестницы, атакуют демоны-лучники и подстерегают различные искушения. Многие падают с лестницы вниз, не добравшись до парящего у вершины лестницы ангела-меченосца, который обороняет праведных от бесов.

Более оптимистичная вариация на ту же тему — миниатюра из французского «Зеркала дев», где чертей-лучников нет вообще, а дракон у подножия лестницы едва ли способен свирепствовать, так как ранен двумя копьями праведных дев. Копья вместе с тем представляют собой кресты: таким образом, в миниатюре присутствует аллюзия на св. Маргариту, победившую дракона силой креста. Трех девам уже удалось добраться до верха и дотянуться до самого Христа, лик которого венчает лестницу. Странный демонический персонаж с рогами в центре лестницы выполняет двусмысленную роль: с одной стороны, он целит мечами в двух дев, которые пытаются подняться за тремя наиболее успешными; с другой — самая успешная из дев (вероятно, сама Перпетуя), которой удалось ухватиться за обод, обрамляющий лик Христа, мирно сидит у «демона» на плече. Этом персонаж, вероятно, являет фигуру «полезного дьявола»: без его искушений и преследований Перпетуя не стяжала бы короны праведности.

Об устойчивости визуальной конфигурации, которую образуют дьявол-дракон и лестница, свидетельствуют некоторые относительно поздние изображения, напрямую никак не связанные с темой лестницы добродетелей. Среди них — работа флорентийского художника Лоренцо ди Никколо ди Мартино, посвященная св. Фине, почитаемой в Сан-Джиминьяно. На ней показано одно из связанных с Финой чудес: мать святой была сброшена с лестницы дьяволом, но осталась невредимой. На панели святая, которая почти всю свою краткую жизнь провела недвижимой из-за тяжелой болезни, лежит в правом нижнем углу, окруженная мышами (или крысами): они пожирают ее заживо гниущее тело. Мать, упавшая с лестницы, лежит рядом. Дьявол в облике дракона сидит у нее на груди, как настоящий инкуб.

Но почему дьявол изображен драконом? Ведь такая фигура крайне нетипична для «бытовых» сцен, где он пытается навредить святым или простым людям. Единственное объяснение (если, конечно, исключить простую прихоть художника)



Лоренцо ди Никколо ди Мартино.
«Св. Григорий, св. Фина и истории из ее жизни». 1402.
Городской музей, Сан-Джиминьяно.

состоит в устойчивой связи мотива лестницы и дракона: несмотря на то, что Лоренцо изображает отнюдь не аллегорическую лестницу добродетелей, а самую обыкновенную лестницу в жилом доме Сан-Джиминьяно, память о роли дракона как лестничного стража живет в его сознании, и он придает дьяволу соответствующее обличие.

Следует упомянуть о случае, когда фигура дракона заменяет демона-искусителя, который обычно размещается за спиной жертвы, нашептывая ей губительные соблазны. В одной из сценок «Ада» Джотто пара грешников, видимо, повторяет при активном участии демонов то событие, которое и привело их в ад: мужчина предлагает женщине мешочек с деньгами, продажная красавица явно склоняется его принять. Дракончик, который висит у нее за спиной и что-то шепчет ей на ухо, конечно, старается, чтобы сделка состоялась (вклейка, с. 5).

Однако чаще всего дракон в визуальной демонологии предстает поражаемым архангелом Михаилом, в качестве иллюстрации к упомянутому месту из Откровения Иоанна. Михаил обычно протыкает дракона копьем, но иногда и стоит на нем — т. е. попирает его, *conculcat*, в соответствии со строкой псалма (Пс. 90: 13). Такое попираание дракона мы видим на бронзовых воротах Сан-Дзено.



Талья ди Раитус (Taglia di Raitus). Капитель пьеве Сан-Джорджо в Бранколи. 2-я пол. XI в. Национальный музей виллы Джуниджи, Лукка.



«Архангел Михаил». Бронзовый барельеф на портале собора Сан-Дзено в Вероне. XII в.

На фреске храма Сан-Джовенале в Орвьето архангел одновременно поражает дракона копьем, попирает его (поскольку стоит на нем) и взвешивает на весах человеческую душу (вклейка, с. 6).

Другой общеизвестный сюжет, варьирующий древний (и, конечно же, дохристианский) мотив единоборства с драконом, — спасение римским воином Георгием царской дочери, которую должны были принести в жертву дракону, терроризирующему ливийский город Силена (по версии «Золотой легенды»). Тяжело ранив (но не убив) и повергнув наземь дракона, Георгий предлагает дочери царя накинуть свой пояс на его шею; после того как она это делает, «дракон следует за ней как самая ручная собака»¹⁹⁷.

Мотивы поражения и усмирения, присутствующие в этом рассказе, нередко комбинируются и в визуальном образе: с одной стороны, Георгий ранит дракона (поражение), с другой — царевна ведет его на поясе, как святые часто поступают с «прирученными» демонами (см. об этом в соответствующем разделе книги). Так

происходит, например, на фреске из веронского храма Сан-Дзено:



«Св. Георгий и царевна». Фреска в соборе Сан-Дзено, Верона. XIII-XIV вв.

деле заставляет дракона развалиться.

Версия о распавшемся (лопнувшем, треснувшем) силой креста драконе доживает до «Золотой легенды» Якова Ворагинского. Он находит эту историю апокрифической и легковесной (*arrogantem et frivolum*), но тем менее пересказывает с собственными подробностями: дракон «возложил пасть на ее голову, а языком дотянувшись до пят, тут же ее заглотил, но когда хотел вобрать ее глубже, она вооружила себя знаком креста, и тут дракон от силы креста треснул, а дева вышла наружу невредимая»¹⁹⁹. Маргарита, таким образом, соединяет черты



«Св. Маргарита Антиохийская и дракон». Миниатюра из манускрипта X в., Фульда. Нижнесаксонская земельная библиотека, Ганновер (MS I 189).

Ионы (проглоченного китом-дьяволом) и св. Георгия (который тоже, прежде чем вступить в битву с драконом, осенил себя крестным знаменем).

На каталонском палиотто (убранстве передней части алтаря) XII в. Маргарита сначала представлена заглываемой в молитвенной позе — со сложенными ладонями; затем она, видимо, освобождается от (или из?) дракона, уже дохлого, что понятно по его закрытым глазам. Любопытно, что никакого креста



Палиотто со сценами из жизни св. Маргариты. XII в., Каталония. Епископальный музей, Вик.

В женской демонологической иконографии тема борьбы с драконом представлена прежде всего в сюжетах, связанных со св. Маргаритой Антиохийской. К Маргарите, брошенной в темницу, дьявол является несколько раз (согласно латинскому «*Passio Margaretae*», а также «Золотой легенде»), но она неизменно одерживает над ним победу. В одной из таких схваток (по версии манускрипта X в. из Фульды) она предъясвляет ему крест и дракон распадается на части¹⁹⁸. На миниатюре из упомянутого манускрипта мы видим, как святая при появлении дракона обращает к Богу молитву, а затем, действуя крестом, в самом

ста у Маргариты здесь нет, зато ее жест во втором эпизоде — типично экзорцистский: два пальца, указательный и средний, вытянуты в сторону дьявола. Мы видим этот жест на многочисленных средневековых изображениях экзорцизма; то, что в данном случае Маргарита обходится без креста одним лишь этим жестом, свидетельствует о его силе, равновеликой «знаку креста».

Изображения действительно лопнувшего, распавшегося на части дракона встречаются все же реже, чем изображения дракона живого, но покоренного. Идея победы и уничтожения зла передается визуальной фигурой прирученного дикого зверя, о которой подробнее пойдет речь в разделе о собаке.

Дракон и в самом деле нередко лежит, как ручная собачка, у ног святой (вклейка, с. 28). Или же многокрасочный дракон, распростершийся в ногах, декоративно обвивает коленапоклоненную святую, поднимающую в молитве крест.

Мотив прирученного дракона (вплоть до взятия его в руки и на руки) имеет место во многих «декоративных» изображениях²⁰⁰, символизирующих тем не менее торжество над прирученным злом. Так, изображение «древа кровного родства» (Франция, XIII в.) украшено драконами и рыбами, а огромный человек в короне (вероятно, персонифицирующий идею рода) держит в руках двух дракончиков.

Еще разительней этот мотив проведен в статуе Евы, украшавшей северную половину трансепта Реймского собора (2-я пол. XIII в.; ныне в музее архиепископского дворца Тау в Реймсе): Ева держит на руках, как собачку, маленького дракончика, символизирующего искушителя рода человеческого; во рту дракона — круглый предмет, видимо, намекающий на роковое яблоко (вклейка, с. 6).

Необходимо обратить внимание и на возможность де-демонизации дракона / змея, который может выступать, например, как атрибут Диалектики (изображения такого рода анализирует Майкл Кэ-милл²⁰¹) — одного из свободных искусств,



63

УМАСЛЕНИЕ: «СТАЛ МЕНЬШЕ СЕБЯ»

Жан Бурдишон.
«Св. Маргарита
в темнице».
Миниатюра из
«Большого часослова
Анны Бретаньской».
Ок. 1503-1508.
Национальная
библиотека, Париж.



Готье Лебод (Lebaude).
«Древо родства». XIII в.
Библиотека Пирлонта
Моргана,
Нью-Йорк (G 37).

персонифицированного в виде деви, держащей на руках дракона (ведь «змеи был хитрее всех зверей полевых») и во многих средневековых текстах вполне диалектически убеждает Еву отведать яблока с древа познания).

Изображение дракона появляется и в сюжетах, связанных с территориальной войной, которую ведут демоны и святые. Мы уже видели выше, в разделе об изгнании дьявола из «дома», как дракон убегает по воздуху от (или из?) гнезда пеликана. Пеликан — фигура Христа, а его птенцы — едва ли не все человечество; гнездо, таким образом, — весь мир, понятый как дом человечества. Чаше изгнание дракона имеет гораздо более частный смысл: ведь святому, попадающему в ту или иную местность, нередко приходилось, прежде чем там обосноваться, изгонять дракона-аборигена. Так поступает св. Антоний, совершая экзорцизм над драконом (что видно по типичному жесту — два пальца, обращенные к дьяволу), обосновавшимся в некоем источнике-фонтане (вклейка, с. 5).



Капитель храма Сен-Пьер в Шовиньи, Франция. XII в.

Контраст дракону изгоняемому, побежденному и прирученному являет дракон агрессивный, торжествующий над грешником. Как и лев, он нередко фигурирует в сценах пожирания (нередко, впрочем, его трудно отличить от змея), обычно начиная заглатывать жертву с головы.

Если змеи в адских сценах изображались исключительно часто, участвуя в наказаниях грешников, то драконы в аду появляются в той же функции (т. е. фактически замещая змей) редко. Примером может служить миниатюра из французского манускрипта трактата «О Граде Божьем» Августина.

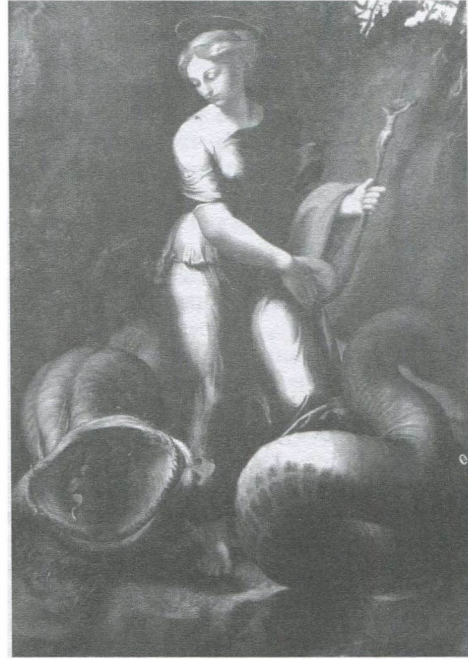
В XV веке дракона изображают все более натуралистично, явно используя анатомические черты тех или иных реальных животных



Миниатюра из французского манускрипта трактата «О Граде Божьем» Августина. XV в. Библиотека Св. Женеьевы, Париж.



Леонард Бек. «Св. Георгий и дракон».
Ок. 1515. Художественно-исторический музей, Вена.



Рафаэль и мастерская. «Св. Маргарита и дракон».
Ок. 1518. Художественно-исторический музей, Вена.

— чаще, видимо, земноводных и морских (о конкретных прототипах пусть, конечно, судит биолог). У Рафаэля этот биологический псевдонатурализм приводит к тому, что дракон, традиционно лежащий у ног св. Маргариты, приобретает вид некоего клубящегося морского зверя. У Леонарда Бека он то ли ящерица, то ли лягушка.

На поздних, ренессансных и постренессансных изображениях дракон в сценах его поражения Михаилом или Георгием все чаще заменяется вполне человекообразным дьяволом (см., например, с. 173).

Таким образом, если сами иконографические сюжеты с участием дракона сохранялись и в постсредневековом репертуаре, то дракон, вместе с другими фантастическими персонажами средневекового бестиария, постепенно исчезает, заменяясь неким псевдореальным животным или антропоморфным дьяволом. Впрочем, следует отметить, что и много ранее в сценах ратования и победы архангела Михаила в функции дракона порой выступал вполне человекообразный дьявол. Ниже (с. 178) мы увидим очень раннее изображение именно такого типа; пока же приведем фреску (вклейка, с. 7) на темы Апокалипсиса из аббатства Помпоза (недалеко от Феррары). Показывая, как «Михаил и ангелы его воевали против дракона» (Откр. 12:7), художник изображает последнего в виде человека, но с огромными и длинными ушами (уж не ослиными ли?).

Лев

Во льве как в слове вещного языка Бога противоположность значений проявляется, пожалуй, так ярко, как ни в каком ином животном бестиария. Конечно, в средневековой семиотике, рассматривавшей язык вещей как принципиально более многозначный, чем язык слов, всякое животное могло совмещать противоположные смыслы: даже змей, казалось бы, прочно привязанный к одному лишь дьяволу, иногда рассматривался как знак Христа²⁰².

И все же лев и в этой принципиально многозначной системе выделяется особым равновесием, равнозначностью своих противоположных значений: если, скажем, тот же змей — все же в гораздо большей степени дьявол, чем Христос (позитивное значение змея появляется крайне редко), то лев — Христос и дьявол едва ли не в равной мере. В то же время и для Христа, и для дьявола лев — одно из главных имен. Не удивительно, что на примере именно этого имени Августин демонстрирует трудности понимания Священного Писания, вызванные омонимией «языка вещей»: «Имя льва означает Господа, ибо “победил лев от колена Иудина” (Откр. 5:5), и дьявола, ибо “попрал льва и дракона” (Пс. 90:13). Научитесь правильно понимать, когда говорится фигурально (*figuraliter*); не думайте, что камень всегда обозначает Христа, если в одном месте говорится, что камень — это Христос (1 Кор. 10:4). Одно и то же может означать разное...»²⁰³.

Следовало, однако, точно определить, в каком смысле дьявол — лев и чем, собственно, львиность дьявола отличается от львиности Христа. Работу в этом направлении вели уже современники Августина. «И почему же лев — дьявол? Не по царственному достоинству, но по тираническому насилию; он лев — не по силе, но по хищничеству. Лев пасть имеет зловонную: таков и дьявол, ибо изрыгает богохульства... Лев спит с открытыми глазами; у демонов и дьявола, хотя они и изображают благочестие и скромность, глаза открыты ко злу» (Астерий Амасийский, Гомилия XXI)²⁰⁴. Следует попутно заметить, что открытые во сне глаза льва — одна из его характерных «биологических» особенностей — могла пониматься не только «ко злу», но и «к добру». В бестиарии «О животных и иных вещах» открытые во сне львиные глаза понимаются как фигура Христа в том смысле, что «его умирающая плоть на кресте спала, а Божественность бодрствовала, защищая всё всех»²⁰⁵, в соответствии со словами из «Песни песней»: «Я сплю, а сердце мое бодрствует» (Песн. 5:2).

Таким образом, лев-дьявол — тиран; лев-Христос — царь; в этом противопоставлении отразилась важная для средневековой мысли антитеза силы (*potentia*) и справедливости (*justitia*). Дьявол-тиран — это тот, кто пытается победить силой; однако приходит Христос-царь и побеждает силу справедливостью. Другая, но сходная с ней антитеза, также применяемая ко льву: доблесть, мужество (*virtus, fortitudo*) — свирепость, злобность (*saevitia*). «Лев, как царь зверей, своим мужеством (*fortitudo*) являет тип Христа, царя царей и властителя властителей...; но тот же лев понимается в обратном смысле, когда являет свою свирепость (*saevitia*)» (Храбан Мавр)²⁰⁶.

Строка 90-го псалма о попании льва и дракона (Пс. 90:13) заставляла видеть в этих животных два имени дьявола, соответствующие его разным свойствам. Комментируя псалом, Августин замечает: «Лев открыто свирепствует; дракон нападает тайно: дьявол имеет силу обоих»²⁰⁷. Лев, таким образом, символизирует способность дьявола к открытому насилию. Противопоставление дракона и льва по стратегии нападения — тайного или открытого, коварства или прямой агрессии укореняется в средневековой теологии. Враг наш «в кознях дракон, а в открытую — лев (*in insidiis draco, in aperto leo*)» (Бернар Клервоский)²⁰⁸; он «именуется львом, когда свирепствует открыто, драконом — когда совращает тайно и скрытно» (Гуго Сен-Викторский)²⁰⁹.

В энциклопедическом трактате «О мире» Храбана Мавра, как и во многих позднейших средневековых бестиариях, «биологические» сведения о льве излагаются вместе с семиотическими. Мы узнаём, что греческое слово «леон» переводится на латынь как «царь (*rex*), потому что он владыка (*princeps*) всех зверей» (это представление прочно вошло в наше культурное сознание). «На их [львов] настроение указывают чело и хвост»; «когда спят, их глаза бодрствуют; когда идут, заматают хвостом свои следы, чтобы охотник их не нашёл»; детеныши льва спят три дня после рождения, но на третий день отец будит их рыком (по версии некоторых бестиариев, они рождаются мертвыми, а на третий день отец дует им в лицо и пробуждает к жизни²¹⁰). «Лев, как царь зверей, своей силой (*fortitudo*) являет тип Христа, царя царей и властителя властителей...»; пробуждение детенышей на третий день

после рождения — фигура воскресения Христа на третий день после распятия. «Но тот же лев помещается в противоположную часть, когда являет свою свирепость (saevitia)»; в подтверждение Храбан приводит ряд библейских цитат: «противник ваш диавол ходит, как рыкающий лев, ища, кого поглотить» (1 Петр. 5:8), «Рев льва и голос львицы и зубы детенышей льва сокрушены» (Иов. 4:10), «да не исторгнет он, подобно льву, души моей» (Пс. 7:3). Львица так же двусмысленна, как и лев: «именем львицы обозначается порой Церковь, а порой Вавилония», т. е. «град мира сего». Кроме того, львы — это «силы мира сего» (т. к. сказано: «Народ мой — рассеянное стадо, львы изгнали его», Иер. 50:17), львята — «демоны или порочные люди» (ибо сказано: «Сплю, смятенный, среди львят», Пс. 56:5)²¹¹.

Как видим, демонологические черты льва в значительной мере объединяются мотивом открытости: он открыто нападает; открыто выражает свое настроение (на которое, согласно Исидору Севильскому²¹² и Храбану Мавру, указывают его «чело и хвост»); его «зловонная пасть» извергает богохульства — и, следовательно, она открыта; наконец, он спит с открытыми глазами.

Мотив льва, открыто нападающего на человека, его раздражающего или заглатывающего, варьируется в огромном количестве изображений. Позы и действия льва в этих визуальных фигурах дьявольской открытой агрессии весьма разнообразны. Приведем лишь несколько примеров.

Изображается борьба на равных; лев вцепляется зубами в одежду человека.

В другой сцене борьба лев душит человека совершенно так же, как на иных изображениях его душит дьявол.



Медальон на стене храма Сан-Марко, Венеция.



Декор фасада храма Сан-Микеле в Павии, Северная Италия. XII в.



Таддео ди Бартоло. «Ад». 1396. Коллегиальная церковь в Сан-Джиминьяно.

Следующий этап борьбы. Лев овладел добычей; он держит ее в лапах или, в знак обладания, возлагает лапу на голову жертвы.



Слева:
Капитель. XII —
нач. XIII вв., Пиза.
Музей Сан-
Маттео, Пиза.



Справа:
«Лев с
добычей». 2-я
пол. XII в.,
Лукка.
Национальный
музей виллы
Джуниджи,
Лукка.

68

Этот жест доминирования и обладания утрирован на капители XII в. в соборе Сан-Микеле в Павии, где «удвоенный» (имеющий два тела при одной голове) лев буквально стоит на голове у человека:



Обратная по смыслу и пафосу тема победы над демоном-львом связана с сюжетом о Данииле во рву львином. Чудесное спасение ни в чем не повинного Даниила, брошенного по навету в ров со львами (Дан. 6), конечно, понимается как фигура победы над дьяволом. Посланного Богом ангела, который, собственно, и «заградил пасть львам» (Дан. 6:22), художники и скульпторы изображают нечестно — возможно, этот мотив казался слишком сложным для визуального воплощения. Приручение демонических сил передавалось подчеркнуто дружелюбным видом львов, что ощутимо уже в ранних изображениях этого сюжета на саркофагах и фресках римских катакомб. Не будем забывать, что эти изображения под-

черкнуто реалистичны и едва ли предполагают понимание львов как фигуры дьявола.

Характерная для этих ранних изображений Даниила фронтально-симметричная композиция — Даниил с разведенными в стороны и поднятыми руками фланкирован двумя одинаковыми львами — сохраняется в гораздо более поздних средневековых скульптурных группах, где, однако, уже ощутима присущая льву демоническая свирепость. Если мы посмотрим на капитель в храме Сан-Микеле в Павии, то увидим на ней Даниила и львов почти в той же позе, но обогащенной конкретными деталями.

Даниил, как опытный и уверенный в себе дрессировщик, держит за уши львов, которые выглядят довольными и умиротворенными — они даже высунули языки, что в данном случае следует понимать как жест симпатии. Такое понимание поддерживается другим средневековым воплощением этого сюжета (в соборе в Вормсе), где львы высунутыми языками лизнут Даниила.



«Даниил во рву львином». Фреска катакомб свв. Марцеллина и Петра, Рим. III или IV в.

«Даниил во рву львином». Собор в Вормсе, Германия. Кон. XIII в.



69

Капитель в храме Сан-Микеле в Павии. XII в.



УМАЧЕНИЕ: «СТАЛ МЕНЬШЕ СЕБЯ»

Если же мы, выйдя из Сан-Микеле, посмотрим на украшающие его портал скульптуры, то среди них снова обнаружим «льва» (скульптор явно пытался воссоздать то же животное, придавая ему те же черты — выпуклые глаза, широкие дуги глазниц, округлые маленькие уши хищника и т. п.), однако теперь он в высшей степени агрессивен: стоит на задних лапах в боевой позиции, пасть его открыта и оскалена.

Словом, перед нами настоящая фигура дьявола, являющая всё свирепство последнего. Сопоставление двух изображений позволяет понять: лев портала, снаружи собора — дьявол свирепствующий, рыкающий как лев; лев внутри собора, в сцене с Даниилом (как можно предположить по иконографии) — дьявол уже побежденный и прирученный.



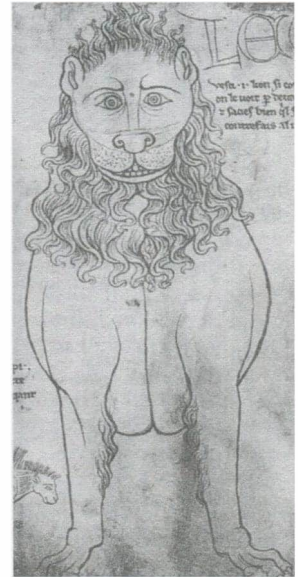
Декор фасада храма Сан-Микеле в Павии, Северная Италия. XII в.

В отдельный визуальный мотив выделяется разверстая львиная пасть, обозначающая жерло ада в соответствии со строкой из 21 псалма «Спаси меня от пасти льва» (Пс. 21:22), вошедшей и в текст заупокойной мессы. На миниатюре из иллюстрированного Апокалипсиса (XIII в., Северная Франция) обща пасть объединяет несколько фантастических голов²¹³, две из которых, несмотря на небольшие рожки, наделены несомненными чертами льва в его средневековом видении. Сравним левое лицо с «образцом» льва из записной книжки Виллара де Оннекура: сходные визуальные формулы гривы, надбровных дуг, носа, характерные пятна в «пространстве» между носом и пастью. Нахмуренный лоб и расширенная пасть создают подчеркнутое выражение гнева на «лице» — львином, и все же почти человеческом.



Миниатюра из иллюстрированного Апокалипсиса. XIII в., Северная Франция. Муниципальная библиотека Камбре.

Лев. Из записной книжки Виллара де Оннекура. Ок. 1235. Национальная библиотека, Париж.



На этой особенности иконографии льва-дьявола следует остановиться подробнее. Напомним, что, по выражению Исидора Севильского, «на настроение львов указывают чело и хвост». Но если лев использует мимику настроений, то его «чело» неизбежно должно обладать сходством с человеческим: ведь средневековые располагало представлениями лишь о человеческой мимике, но не о какой-то особой мимике животных.

Искусствовед Эрнст Гомбрих, развивая свою любимую тему невозможности воссоздания реальности вне готовых визуальных схем, приводит в качестве примера изображения льва. Он сопоставляет льва из книжки Виллара де Оннекура, рису-

нок Рембрандта и фотографию реального льва. Рядом со средневековым изображением рисунок Рембрандта, конечно, выглядит «реалистичней»; но сопоставление с фотографией показывает, что рисунок губ у рембрандтовского льва — скорее человеческий, чем львиный. Гомбрих считает, что Рембрандт, по привычке портретиста, «применяет схему человеческой головы и проецирует ее на льва»²¹⁴.

Однако, вполне возможно, что человекообразные черты (впрочем, уже слабо заметные) в рисунке Рембрандта обусловлены не бессознательным следованием художника собственной портретной схеме, но древней иконографической традицией изображать льва с человекообразным лицом, способным передавать состояния души.

На какие же настроения и состояния может указывать львиное «лицо»? В нашем случае, в связи с пониманием льва как фигуры дьявола, речь может идти главным образом о состоянии гнева. Физиогномика гнева в христианской традиции была разработана уже в VI в. Мартином Бражским, который в трактате «О гневе» перечислил некоторые его внешние признаки: «Дерзкий облик и угрожающее лицо, грозное чело и свирепый взгляд, бледность либо краснота лица... горят и сверкают глаза, трепещут губы, сжимаются зубы» и т. д. — в общем, вид человека в гневе (который является смертным грехом) таков, «что ты и не знаешь, чего в пороке больше — гнусности или безобразия»²¹⁵. В XI в. это описание гнева повторит Вайфарий Монтекассинский, с некоторыми вариациями (трясутся губы — *quatiuntur labia*) и с любопытным добавлением: у гневных торчат волосы (*horrent capilli*)²¹⁶.

Выражение львиного лица нередко наделяно чертами, перечисленными Мартином; из них нужно выделить, как наиболее четко фиксируемые, две: «грозное чело» — т. е., по сути дела, нахмуренный, нависший лоб, а также растянутые, изогнутые губы (о них упоминают и Мартин, и Вайфарий), образующие как бы лежащую восьмерку²¹⁷. При изображении в профиль эти изогнутые восьмеркой губы предстают в виде петли. Художник передает гневное трепетание губ —



Фреска с изображением льва. Испания (провинция Бургос). Ок. 1230.



Декоративный рельеф. XII-XIII вв., Венеция. Лувр, Париж.



«Святой Маммас на арене среди львов». Витраж собора св. Стефана в Осере (Бургундия). Ок. 1230-1250.

в полном соответствии с тем описанием физиогномики гнева, которую дают Мартин и Вайфарий.

Сходная мимика — сочетание нахмуренного лба и искаженного рисунка губ, расширенных, изогнутых лежащей восьмеркой или изломанных, — нередко проявляется и в изображениях дьявола. Сам он при этом чаще всего не имеет никакого сходства со львом, и трудно сказать, перенесена ли львиная мимика на мимику демона или же сходные визуальные фигуры гнева у демона и льва существуют независимо друг от друга. Так или иначе, но если открыто выражаемые гнев и свирепость — признак льва-демона, то нет ничего удивительного в том, что демон, который, конечно же, постоянно пребывает в греховном состоянии гнева, имеет мимику льва — мы отмечаем у него и нахмуренный лоб, и изгиб как бы трепещущих губ, которые образуют подобие лежащей восьмерки:

72



Мастер часослова Жоанеты Равенель. Иллюстрация к «Странствию человеческой жизни» Гийома Дегильвилля. Ок. 1400, Франция. Лондон, Британская библиотека.

Нарисованная в профиль, пасть демона из лежащей восьмерки (или двойной петли) превращаются в одиночную петлю, которая становится одним из устойчивых атрибутов демонической мимики (см. также шартрский витраж «Искушение Христа» на вклейке, с. 7).

ТЕОЛОГИЯ ОБРАЗА

ЧАСТЬ I.



Лоренцо Майтани с мастерской. «Страшный суд». Рельеф на фасаде собора в Орвьето. 1320-е гг.



«Договор Теофила и дьявола». Ингеборгская псалтирь. Ок. 1195. Шантийи, Музей Конде.



«Демон тащит грешников в ад». Портал храма св. Зебальда в Нюрнберге. XIII или XIV в.



Джованни да Модена. «Ад». Фреска в базилике Сан-Петронио, Болонья. Ок. 1410.

«Искушение Христа». Капитель собора в Отене. XII в.



Непревзойденным по физиогномической выразительности, пожалуй, является «портрет» демона в работе умбрийского живописца Франческо Меланцио на популярный в Италии этой эпохи сюжет о мадонне, спасающей ребенка от посягательства дьявола. Богоматерь берет за руку ребенка, вырвавшегося у дьявола, а назойливого демона собирается ударить палкой по голове. Демон, конечно, разгневан и удручен. Его губы искривлены в лежащую восьмерку, которую мы уже видели на изображениях свирепствующего льва; лоб нахмурен, а в довершение картины гнева — и волосы торчат, как в описании Вайфария (см. вклейку, с. 8).

Подведем итоги нашей львиной демонологии. Памятуя об апостольском сравнении дьявола с «рыкающим львом», мы привели несколько изображений агрессивных львов, нападающих на человека; однако мы можем лишь предположительно видеть в них визуальную фигуру дьявола. В подобных случаях простую возможность, что мастер хотел изобразить всего лишь льва, а не дьявола в его обличьи, следует предпочесть как более вероятную. В поисках отдельных львиных черт в гетерогенном дьявольском теле мы указали лишь на отдельные элементы мимики гнева, типичные в равной мере для льва и демона. Редкий случай, когда дьявол в самом деле наделен неоспоримо львиным элементом — а именно, мордой, — мы приберегли напоследок. Это уже упоминавшаяся фреска Беноццо Гоццолли «Изгнание демонов из Ареццо», где один из демонов имеет человеческое тело с реалистически написанными мужскими гениталиями, птичьи лапы, традиционные крылья летучей мыши, комбинацию загнутых полукругом рогов и оттопыренных горизонтально ушей, характерную для иконографии тельца, а также, казалось бы, плохо совместимую с тельцовыми рогами львиную морду. Любопытно, что эта морда, в противовес вышеописанной тенденции связывать льва с аффектом гнева, безмятежно спокойна и никакого гнева не являет.



Кошка

Кот не относится к числу библейских животных, и потому авторам bestiариев нечего сказать о его семиотике: вещь, не названная в Библии, не является словом Божественного языка. Исидор Севильский и Храбан Мавр, стоящие у истоков средневековой традиции толкования животных, ограничиваются этимологией латинских имен кошек (*musio* — потому что ловит мышей; *cattus* — опять же потому что ловит, *carpat*) и упоминанием ее острого зрения.

74

О причастности кошки к демоническому началу свидетельствуют немногие средневековые тексты. Первый нам известный — вышецитированное «Житие св. Григория Великого» Иоанна Дякона (IX в.), где кот фигурирует в череде обличий, сменяемых демоном во сне некоего монаха (см. с. 40).

На фоне скудной информации bestiария весьма оригинально выглядит глава «О коте (*De catto*)» из грандиозного свода естественнонаучных знаний XII века — «Книги тонкостей различных естественных творений» Хильдегарды Бингенской: «Кот скорее холоден, чем горяч, и притягивает к себе дурные жидкости (*malos humores*), и к воздушным духам не враждебен, как и они к нему, а также имеет некую естественную связь с жабой и змеей. В летние месяцы, когда жарко, кот остается сухим и холодным, но испытывает жажду и лижет жаб или змей, поскольку их соками он восстанавливает свои соки и освежается, иначе же жить не сможет и погибнет: так и человек использует соль, чтобы было вкусней. И от сока, который кот от них принимает, он внутри становится ядовитым, так что ядовиты у него и мозг, и все тело. Из людей же доверяет лишь тому, кто его кормит. В то же время, когда он лижет жаб и змей, его тепло для человека вредоносно и ядовито. Когда вынашивает котят, его тепло возбуждает человека к похоти; в другое же время его тепло здоровому человеку не вредит»²¹⁸.

Хильдегарда в своем труде избегает теологического аллегоризирования, ограничиваясь чисто эмпирическими сведениями; однако уже состав этих сведений красноречиво свидетельствует о зловещих свойствах кошки.

В «Диалоге о чудесах» Цезария Гейстербахского, написанном в конце XII в., кот становится уже довольно типичным обличем демонов, которые окружают монахов сразу же, как только те позволяют себе немного расслабиться. Приведем лишь один эпизод, Братья, готовые к работам, стоят в ожидании удара колокола; «некоторые из них расслабились, предавшись праздному сопоставлению знаков [непонятное место: быть может, Цезарий имеет в виду какую-то монашескую игру, типа нынешнего разгадывания кроссвордов? — А. М.]. В этот самый момент некий святой муж, сохраняющий бдительность, «видит котов, обезображенных каким-то омерзительным ожогом, то бишь демонов в их обличье; движениями своих хвостов они ластились к монахам и ласкались, в знак дружелюбности, непрерывно поворачиваясь и прижимаясь к ним»²¹⁹.

Ассоциативная связь между ведьмовством и кошкой (в частности, предполагающая способность ведьмы перевоплощаться в кошку) — явление относительно позднее и относится в целом скорее уже к постсредневековому периоду, когда типичными становятся истории, подобные той, что рассказана в трактате «О демономании ведьм» Жана Бодена (1587; кн. II, гл. 4) о ведьмах, собиравшихся в старом замке в обличье кошек и атаковавших мужчин, посмеявшихся посетить их сборище.

О зарождении этой ассоциации, возможно, свидетельствует эпизод из жития св. Доминика, изложенный в «Золотой легенде». Во время проповеди святого некие «испорченные женщины из числа еретичек» бросаются к его ногам со словами: «Слуга Божий, помоги нам! Если то, что ты сегодня проповедовал, — правда, значит, дух заблуждений долго ослеплял наши души». «Он же ответил им: “Имейте терпение и немного подождите — тогда увидите, к какому господину вы примкнете”. И вдруг они увидели, как из самой их середины выпрыгнул безобразнейший

кот, размером с большую собаку, и имел он огромные горящие глаза, длинный, широкий и окровавленный язык, вытасченный до самого пупа; хвост же у него был короткий и поднятый вверх; куда ни поворачивался, он показывал свой безобразный зад, из которого исходила невыносимая вонь. Повертевшись туда-сюда перед женщинами, он исчез, забравшись по веревке колокола на колокольню, оставив после себя омерзительные следы»²²⁰. Еретички, увидев своего «господина» во всей красе, разумеется, обращаются в истинную веру.

Самое любопытное в облике этого демонического кота, предводителя еретичек, — «язык, вытасченный до пупа». Трудно себе это представить, если не предположить, что кот передвигался на задних лапах.

Впрочем, такое предположение вполне соответствует визуальным текстам, на которых демоны, по-видимому, наделены кошачьими чертами. Похожи на кошек демоны на портале собора Сан-Микеле в Павии: перед нами — явно какие-то кошачьи, стоящие при том на задних лапах. Выше мы причислили их к львам, поскольку морды их выражают явно львиную свирепость. Однако в пользу кошек говорит видимое отсутствие гривы (хотя и лев нередко изображался без гривы). Пристрастие неизвестных создателей собора Сан-Микеле к демонизированным кошачьим мотивам проявилось и во внутреннем убранстве — например, на капители, где нас встречает морда, напоминающая кошачью.

Ряд живописных работ XV в. свидетельствуют о проникновении кошачьих черт в иконографию ада и адских демонов. Пасть ада, традиционно сходная с львиной или левиафановой, больше напоминает кошачью на миниатюре из «Часослова Катерины Клевской».



Капитель в интерьере храма Сан-Микеле в Павии, Северная Италия. XII в.



Миниатюра из «Часослова Катерины Клевской». Ок. 1440, Утрехт. Библиотека Пирпонта Моргана, Нью-Йорк (М 945).

Кошачьими чертами наделены демоны в аду фра Анджелико. У демона слева — типично кошачьи, желтые глаза с узкими зрачками; демон, раздувающий огонь под котлом с грешниками, склонился к огню с характерной вкрадчивой грацией, а нам сверху видны его усы, совсем как у кошки (см. вклейку, с. 8).

Неожиданно появление кошачьих черт у демона в традиционной композиции «Архангел Михаил взвешивает душу грешника» (в данном случае грешницы). Демон, который пытается (безуспешно) перетянуть в свою пользу чашу весов, имеет женские тело (грудь!), птичьи лапы, крылья и совершенно кошачью пушистую мор-



Пауль Лёвеншпрунг (Швейцария). «Архангел Михаил взвешивает душу грешника». Ок. 1500. Художественный музей, Цюрих.

ду — правда, с рогом. Такой же рог, впрочем, имеет и один из кошачьих демонов в аду фра Анджелико.

Другие кошачьи: леопард, рысь

Если лев, по нашему предположению, внес в композитный облик дьявола лишь один устойчивый элемент — мимику гнева, то и эти представители рода кошек представлены в визуальной демонологии одной, но в высшей степени символической чертой.

В отличие от современных биологов, средневековые авторы четко различали пантеру и леопарда. У них — совсем разные нравы и, соответственно, разные значения в системе семиотики вещей. Пантера позитивна. Она нежна со всеми зверьями, ее единственный непримиримый враг — дракон: он

не выносит прекрасного запаха, исходящего от нее. Понятно, что пантера — фигура Христа, поправшего дракона²²¹.

Леопард, барс (*pardus*), напротив, негативен. Его негативное значение в эпоху Высокого Средневековья отмечает Мишель Пастуро: «С XII в. литературные тексты и молодая геральдика часто выводят леопарда на сцену, делая из него льва, утратившего величие, полульва, даже врага льва. В этой последней роли леопард оканчивается среди родственников и союзников дракона»²²².

Между тем, это негативное значение разрабатывалось уже в бестиарной семиотике раннесредневековых энциклопедистов. По Храбану Мавру, барс «пестрый (*varius*) и наиболеетейший, а также падкий на кровь; своим прыжком он валит на смерть. Мистически барс обозначает дьявола, исполненного различных грехов, или грешника, осыпанного пятнами злодеяний и различных грехов. И потому пророк говорит: “Эфиоп не менял кожу, а барс — свою пестроту” (Иер. 13:23). Тот же барс — Антихрист, покрытый пестротой злодеяния, как в Апокалипсисе: “И зверь, который поднялся из моря, был подобен барсу” (Откр. 13:2)»²²³.

Иконографический признак барса, как мы видим из этого описания, — пестрота (*varietas*), а если говорить точнее — пятнистость. Его пятна (*macula*) — фигура «пятен злодеяний», которыми покрыт дьявол и грешник. В том же духе понимает барса и Петр Дамиан: барс (*pardus*) — тот, «кто пестр от пятен своих грехов»²²⁴. К пятнистости, вообще к пестроте средневековый человек относился подозрительно: пятнистость воспринималась как запятанность. Пятнам леопарда придавалось символическое значение — это пятна грехов, символизовавшие своим количеством и пестротой многообразие грехов.

Барс весьма похож на рысь, которая «отмечена пятнами на спине, как барс, но подобна волку»²²⁵. Рысь для Исидора Севильского и Храбана Мавра — как бы волчий вариант барса. Храбан к этой биологической характеристике добавляет семиотическую. Значение рыси негативно: она «обозначает тип завистливых и коварных людей, которые стремятся скорее навредить, чем помочь...»²²⁶.

Итак, иконографический маркер барса и/или рыси — пятна, которые мы и в самом деле видим на многих средневековых изображениях кошачьих.



Рысь? Фрагмент деревянного потолка предположительно скриптории. XIV — XV вв. Комплекс базилики Санто-Стефано, Болонья.

Иногда эти пятна усложняются, принимая вид белых кругов с черными точками внутри — как на изображении рыси из «Бестиария Эшмола».

Именно этот иконографический маркер переходит от леопарда и рыси в иконографию дьявола. Лишь изредка он сопровождается другими кошачьими чертами (так, пятнистый демон в «Страшном суде» фра Анджелико наделен, помимо пятен, совершенно кошачьими глазами — желтыми, с узким черным зрачком: см. вклейку, с. 8), чаще же появляется независимо от них. Нередко «пятнами греха» покрыты в целом человекообразные демоны — уже на капители из разрушенной романской церкви XII-XIII вв. в Сожоне и на более поздних изображениях. Так, пятнист один из разноцветных демонов на миниатюре Жана Фуке из «Часослова Этьена Шевалье» (вклейка, с. 7).

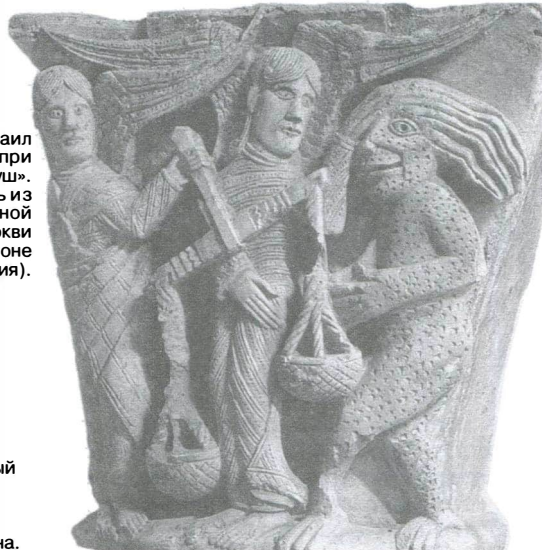


Рысь. «Бестиарий Эшмола». Кон. XII или нач. XIII в., Англия. Библиотека Бодли, Оксфорд.



«Архангел Михаил и дьявол при взвешивании душ». Капитель из разрушенной романской церкви XII-XIII вв. в Сожоне (Франция).

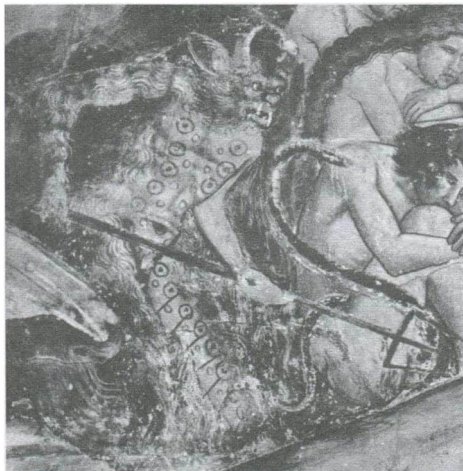
Джованни ди Паоло. «Страшный суд». Сер. XV в., Сиена. Национальная пинакотекa, Сиена.



В то же время мотив пятнистости весьма рано проявляется в сюжете об архангеле Михаиле, поражающем дракона. Так, покрыт пятнами дракон XI в. из Лукки (см. с. 61).

Усложненные пятна, представляющие собой окружности с точками внутри — в точности как на вышеприведенном изображении рыси, — использованы в адских фресках Кампосанто. Здесь пятнист и главный дьявол (вклейка, с. 9), и некоторые его помощники.

Пятна в виде окружностей, но без точек внутри — у поверженного Христом демона на фреске фра Анджелико:



Фра Анджелико. «Нисхождение Христа в ад». Фреска в монастыре Сан-Марко, Флоренция. 1438-1443/45

Буффальмакко (?). «Ад». 1336-1341. Кампосанто, Пиза.

Наделяя демонов пятнистостью, художники вовсе не стремятся придать им буквальное сходство с леопардом или рысью: «пятна грехов» заимствованы из бесстиарного арсенала не как элемент внешности леопарда, но в качестве визуальной фигуры, обозначающей многообразие грехов. Напомним, что средневековый мастер не рисует дьявола с натуры: ему нужно сочинить, составить его образ из слов Божественного языка, которыми являются вещи, в том числе и свойства разных животных, имеющие определенные значения в языке Бога. Чтобы передать гневливость демона, мастер берет мимику льва; чтобы передать хитрость и тайное коварство — черты дракона или змея; чтобы передать многообразие грехов, запятнанность ими демона — пятна леопарда или рыси.

И конечно же, пятнистость демона ничего общего не имеет с пятнами, которыми на средневековых изображениях бывают покрыты страдальцы — Лазарь, Иов, даже Христос: их пятна демонстрируют многообразие не грехов, но мучений.

Волк

В отличие от льва, волк в средневековом «языке вещей» имеет однозначно негативную коннотацию. Суть волка в том, что он хитрый хищник. Это видно из его описания у Храбана Мавра (отчасти восходящего к «Этимологиям» Исидора Севильского). Греческое слово, обозначающее волка (lukos), по его мнению, произведено от слова «кукусы», ибо он «в своей хищной ярости убивает всякого, кого ни найдет». «Он — хищное животное, жадное до крови. Крестьяне говорят, что человек, которого волк видит первым, теряет голос. Потому и о внезапном умолкании говорят: “волк в рассказе”. Если же он чувствует, что его увидели, то откладывает

свое дерзкое нападение». Далее Храбан переходит, как обычно, от биологического к семиотическому разделу и отмечает, что «волк редко имеет хорошее значение..., ибо обозначает либо дьявола, как в Евангелии: “волк расхищает овец, и разгоняет их” (Ин. 10:12), либо еретиков или людей коварных» (следует цитата: «Берегитесь лже-пророков, которые приходят к вам в овечьей одежде, а внутри суть волки хищные», Мтф. 7:15).

Из этих негативных смыслов есть все-таки одно исключение — пророчество Иакова о будущем колена Вениаминова: «Вениамин, хищный волк, утром будет пожирать добычу, а вечером — делить трофеи» (Быт. 49:27). Так, по мнению Храбана, обозначен апостол Павел, принадлежащий к колону Вениаминову: он сначала преследовал верующих, а затем, обратившись в христианство, «делил» между ними Божественное слово²²⁷.

Более поздние bestiarii вводят и новые детали. Сила волков, как и львов, — в лапах: «на кого наступят ногой, тот больше жить не будет». Вообще его сила в передних, а не в задних членах, — это трактуется как фигура дьявола, который сначала был архангелом, а стал отступником. Он не может поворачивать шею назад (этому, впрочем, противоречат многие изображения волка в bestiариях), что обозначает неспособность дьявола к покаянию. К добыче он подбирается очень осторожно, против ветра, «и если какая-нибудь ветка хрустнет, сломавшись, под его лапой, то он сам наказывает свою лапу укусом». «Глаза его в ночи горят, как светильники» — так и «дьяволы деяния слепым и глупцам кажутся прекрасными и полезными» (bestiarii «О животных и других вещах») ²²⁸.

Иконографические признаки волка — острые, часто загнутые назад уши, вытянутую оскаленную пасть — мы видим на некоторых изображениях дьявола в сочетании с признаками других животных или человека. Обратимся к миниатюре из французской «Морализованной Библии», изображающей грех содомии. Если демон с круглыми ушами предводительствует над двумя лесбиянками, то пара совокупляющихся юношей в качестве руководителя имеет демона с человеческим телом и волчьей (или собачьей?) мордой, чей оскал на этот раз выражает, видимо, не агрессию, но полное удовлетворение по случаю свершающегося греха.

Гораздо более агрессивна пара демонов-волков (или собак?) на фреске Джованни да Модены, наказывающих в аду чревоугодников: они втыкают во рты грешников некое подобие «шампуров с шашлыком».

Понятно, что грешник с шампуром во рту не только испытывает боль, но и лишается способности говорить. Не обыгрывает ли здесь художник сообщение bestiария о том, что человек при встрече с волком теряет голос, придавая этому мотиву садистско-натуралистическую мотивировку?



Морализованная Библия. Ок. 1220-1230, Шампань или Париж. Национальная библиотека, Вена (Codex vindobonensis 2554).



Джованни да Модена. «Ад». Фреска в базилике Сан-Петронио, Болонья. Ок. 1410.

Собака

Присущая собаке многозначность приближает ее скорее ко льву, чем к волку. Показательна в этом смысле информация, которую приводит Храбан Мавр. Его рассказ начинается почти что панегирически: «Никто не превзойдет в чутье собаку; она имеет больше способности к ощущениям, чем прочие животные. Только собаки понимают свои имена, любят своих хозяев, защищают их дома, за хозяев отдают себя на смерть, добровольно вместе с хозяином преследуют добычу, после смерти хозяина не покидают его тело. Природа их такова, что без людей быть не могут. От собак следует ждать либо силы, либо быстроты». Затем Храбан отмечает, что «собака между тем может иметь различные значения», и далее уже говорит о собаке как о «знаке», включенном в систему значений вещей. При всех своих положительных свойствах, собака как слово языка вещей может обозначать и дьявола: «Ибо означает либо дьявола, либо язычников. Потому и пророк молит Бога: “Избавь от меча душу мою и от руки пса одинокую мою” (Пс. 21:21)»²²⁹.

Аргументы, позволяющие трактовать собаку как «естественный знак» дьявола, удачно суммировала Б. Якубовска. Демонизации собаки способствовали и библейские тексты, уподобляющие врагов собакам (например, в 21 псалме: «псы окружили меня, скопище злых обступило меня...» — Пс. 21:17), и восходящее к глубокой древности представление о ней как о нечистом животном: «В древние времена, главным образом на Востоке, собаку считали некрофагом, как шакала... Для греков выражение “собачья смерть” означала смерть без похорон. Представление об агрессивности собаки как нечистого животного отразилось и в библейских стихах, в частности, в 21 псалме. Христос запрещает давать святое псам (Мтф. 7:6)... Он также осуждает тех, кто берет хлеб у детей и бросает его псам (Мтф. 15:26). В Откровении собака — единственное животное, которое не допущено в святилище Господа: “А вне — псы и чародеи, и любодееи, и убийцы, и идолослужители, и всякий любящий и делающий неправду” (Откр. 22:15)»²³⁰.

Ругательное обращение к демону как нечистому псу встречается уже у восточных (египетских, палестинских) пустынных, тексты которых стали известны западному Средневековью в корпусе т. н. Житий отцов и апофтегм (речений) отцов. Так, Авраам-отшельник обращает к докучающему ему демону следующие слова: «Имя Господа моего и Спасителя Иисуса Христа, которого люблю и почитаю, —

для меня крепчайшая стена (*mihi validissimus murus est*), им же и тебя обличаю (*inсгеро*), нечистый, трижды несчастный пес» («Житие св. Авраама-отшельника») ²³¹. Примерно теми же словами прогоняет дьявола и св. Ромульд: «Чего хочешь ты, урод из уродов? Что тебе нужно в пустыне, павший с неба? Уйди, нечистый пес, исчезни, ничтожный змей» ²³².

Пес — чаще всего (но не всегда) обличие прогоняемого, ругаемого, побиваемого, побежденного демона. Святые отцы посрамляют демона как жалкого пса. Прямую визуальную иллюстрацию этого мотива мы находим в Кампосанто (Пиза), на фреске, изображающей жизнь отцов-пустынников. В одном из эпизодов фрески святой пустынник прогоняет двух демонов, которые, несмотря на человекообразные фигуры, позой и оскалом чрезвычайно напоминают прогоняемых и побиваемых собак (см. вклейку, с. 9).

Напоминает пса и один из демонов, посрамляемых св. Стефаном (вернее, его нетленным трупом) на завесе хора из парижского музея Клуни (см. вклейку, с. 2): морда его откровенно собачья.

Собака, посаженная на цепь, — одна из животных фигур дьявола, передающая идею его бессилия, а также и победы над ним, достигнутой «Божественным обманом». Этот «благочестивый обман» (*ria fraus*, по выражению Амвросия Медиоланского ²³³) состоит в том, что Бог скрыл от дьявола Божественную природу Христа и заставил его убить безгрешного Богочеловека, на которого дьявол не имел никаких прав. Вследствие этого хода мысли в фигуративном языке эзегетов неожиданно появляется ряд животных метафор: Распятие — это крючок, который Бог закинул в мир как в море и поймал там дьявола-Левиафана; мышеловка, в которую попался дьявол-мышь ²³⁴. Дьявол к тому же еще и воробей, пойманный в сети уловкой Божественного провидения, и, разумеется, собака, посаженная на цепь. В проповеди, приписываемой Августину, о дьяволе говорится следующее: «Как собака, он посажен на цепь и может укусить лишь того, кто сам вступит с ним в смертельный союз. Вы видите, братья, что только глупца может покусать собака, сидящая на цепи» ²³⁵.

Дьявол и в самом деле «посажен на цепь, как собака» на многих изображениях, иллюстрирующих его подчиненность тому или иному святому или архангелу Михаилу. Даже если он при этом лишен собачьих черт, сама его позиция не может не напомнить о цепном псе — как, например, в цикле падуанского художника Гварьенто, варьирующем тему дьявола, всячески унижаемого, попираемого и водимого на цепи неким ангелом (вероятно, архангелом Михаилом). Дьявол внешне не похож здесь на пса, но общая композиция просто не может не напомнить о человеке, выгуливаемом своего «питомца» на поводке (см. вклейку, с. 9).

«Как ручную собаку» (по выражению Якова Ворагинского в «Золотой легенде») ведет дракона и царевна в общеизвестной истории о св. Георгии. У Цезария Гейстербахского демон, потерпев поражение при попытке соблазнить молоденькую монашку, «превратился в огромную собаку, выпрыгнул в окно и больше никогда не появлялся» ²³⁶.

Мотив униженности и бессилия, связанный с этим обличием, не мешает дьяволу-псу быть устрашающим. Оба момента — униженности/поражения и устрашения — соединились в эпизоде из «Жития св. Марии из Уаньи» Жака де Витри. После того как эта прославленная бегинка XIII в. заставила «обратиться к Господу» некоего солдата, чрезмерно преданного суете мира, перед «служанкой Христа» «явился демон, негодующий, разъяренный и весьма расстроенный; сетуя, с угрожающей миной, он свирепо подступал к ней, как огромная собака, и говорил ей: “О наглая! О наша врагиня! Огромный урон потерпел я только что от тебя, ибо ты увела одного из самых доверенных моих слуг”» ²³⁷.

Демон потерпел поражение, он унижен — но от этого еще более агрессивен: сочетание бессилия и агрессии психологически точно передано образом огромного пса, подступающего к святой словно бы с бешеным лаем, но не способного ей повредить.

Мотив собачьего обличья демонов появляется в XIII в. и в «Золотой легенде» Якова Ворагинского. Здесь, в житии св. Андрея, рассказывается о семи демонах, которые, засев на дороге, убивали всех проходящих путников. Когда апостол Андрей приказал этим демонам придти к нему, они явились в обличии собак (*in specie canum*). Апостол приказал им прекратить убийства и изгнал их из Никеи; однако вскоре после этого, прибыв в другой город, он узнал, что там только что был задушен семью собаками некий юноша. Апостол осознает, что семь собак — все те же демоны, изгнанные им из Никеи, и воскрешает юношу²³⁸.

В визуальной демонологии этот агрессивный аспект демона-пса использован в иконографии ада: здесь, как бы на своей территории, такой пес уже никоим образом не предстает смешным, униженным и бессильным. На изображении ада неизвестным болонским мастером XV в. царь тьмы и в самом деле черен и имеет за спиной вторую черную голову — а именно, оскаленную голову пса, что довольно непривычно, поскольку в качестве дополнительных голов чаще все же выступали змеи (как на парадигматическом для всей итальянской визуальной демонологии изображении князя тьмы во флорентийском баптистерии).



«Рай и ад». XV в. Национальная пинакотекка, Болонья.

Не ориентировался ли болонский мастер на мозаику «Страшный суд» (XII–XIII вв.) храма Санта-Мария-Ассунта на острове Торчелло близ Венеции? Верховный дьявол, имеющий вид благообразного старца, сидит на троне, живыми ручками которого служат две собачьи головы; обе, помимо ушей, украшены еще и рогом (см. с. 121).

Собачьими чертами наделены демоны в inferнальных сценах Таддео ди Бартоло в Коллегиальной церкви Сан-Джиминьяно (1396). Мы видим у них собачьи уши (см. с. 175), которые миролюбиво висят, вопреки изуверскому занятию, которому предается их владелец. Такие же висячие уши мы видели у демона на вышеприведенной миниатюре из книги «Странствование человеческой жизни»

Гильома де Дегильвиля (с. 42). Они типичны и для изображений собаки в средневековом бестиарии.

Собака, согласно представлениям бестиария, «не может жить без человека»; она — домашнее животное. Этот факт, казалось бы, никакого отношения не имеющий к демонологии, тем не менее породил в ней особое направление: домашнее животное под пером средневековых авторов превращается в домашнего демона. Представление о таком демоне, вступившем в личный союз с определенным человеком, широко распространяется в эпоху Ренессанса; однако уже в средневековых текстах мы находим мотивы, свидетельствующие о его возникновении. Тома из Кантимпре в своем житии аббата Иоанна из Кантимпре рассказывает о случае одержимости, в ходе которой демон принял форму домашнего пса. Некая Катерина из Камбре после смерти мужа (вместе с которым она занималась ростовщицеством) была одержима дьяволом, который в виде маленькой собачки лежал у нее на коленях и спал все ночи в ее постели, оставаясь невидимым для всех других. Экзорцизм, совершенный над Катериной аббатом Иоанном, не помог избавиться от невидимого пса, а аббату осталось только предположить, что вдова «не до конца очистилась от нечистого промысла» (т. е. ростовщицества). Барбара Ньюмэн в своем анализе этой истории обращает внимание на парадоксальность всей ситуации, в которой оценить

успех или неуспех экзорцизма со стороны было вообще невозможно: «Поскольку домашняя собачка Катерины была невидимой и, вероятно, неслышимой для всех остальных, лишь слова самой Катерины могли засвидетельствовать, что и после экзорцизма пес продолжал присутствовать»²³⁹. Так появляется новый тип демона — личного, домашнего, невидимого остальным.

В другой, гораздо более поздней истории о демонизированных собаках без визуализации не обошлось. Жоффруа де ла Тур Ландри в назидательной «Книге рыцаря» рассказывает о даме, грех которой состоял в том, что она давала двум своим собачкам мясо — несмотря на увещания одного монаха, напоминавшего ей об умирающих с голода нищих. Когда же даму настигла смерть, «произошло такое чудо: увидели совсем ясно (l'en vit tout appertement) у ее постели двух маленьких черных собак; они встали у ее рта и лизали ей рот, и когда она умерла, увидели, что рот, который они лизали, совсем черный, как уголь»²⁴⁰.

Повторяемый глагол «видеть» настойчиво указывает на зримость недоброго «чуда»: ведь черные собаки — конечно же, демоны, а почернение рта покойной, скорее всего, свидетельствует о том, что рай оказался для нее закрыт. Альбрехт Дюрер запечатлел эту сцену на одной из своих иллюстраций к книге Тур Ландри:



Альбрехт Дюрер.
Иллюстрация к
«Книге рыцаря»
Ж. де ла Тур
Ландри. 1493.

Демоны в облики собак, по сути дела, забирают душу грешницы; и отсюда уже недалеко до Мефистофеля, который является к Фаусту в виде черного пуделя, чтобы также забрать его душу, но гораздо более сложным способом.

Лиса

У лисы (*vulpes*), сообщает Храбан Мавр, «кружащиеся лапы, и потому она всегда бежит не прямо, но извилистыми петлями: животное коварное, обманывающее кознями». В силу этих биологических свойств лиса в семиотическом плане обозначает хитрость — «коварного дьявола или хитрого еретика». Так, Ирода Господь

назвал лисицей (Лк. 13:32)²⁴¹. Классическая эзопова басня о том, как лиса заполучила добычу, притворившись дождой, также дает основание сравнить лису с дьяволом — что и делает Одо Шеритонский в своем комментарии на басню. Лиса, притворившись мертвой, высунула язык; ворон, который решил этот язык схватить, сам был пойман и сожран лисой. «Дьявол прикидывается мертвым, так что его никто не слышит и не видит; и высовывает язык свой — то есть всё недозволенное, но приятное и желанное, как то красивая женщина, изысканная еда, вкусное вино и т. п. Человек, нарушив запрет, хватает все это — и самого его дьявол хватает»²⁴².

Черты лисы, если они и имеются в облике дьявола, крайне трудно отличить от волчьих. Критерием тут мог бы стать рыжий цвет — однако следует учесть, что и на миниатюрах bestiариев лиса далеко не всегда изображается рыжей.

Жак Ле Гофф приводит пример изображения лисы в качестве фигуры греха пьянства²⁴³. На скульптуре амвона в капелле Сен-Фиакр в Фауэ (Бретань), выполненной Оливье ле Лерганом (Olivier le Loergan) (1480), изображен пьяница с бочонком вина в левой руке; изо рта он выблевывает рыжего зверя, в котором трудно не распознать лису (см. вклейку, с. 10).

Игра с мотивом языка (лиса «высунута» изо рта грешника, как бы замещающая предполагаемый высунутый язык) позволяет осторожно предположить некоторую связь этого изображения с басней в интерпретации Одо Шеритонского, где среди дьявольских соблазнов упоминается и вино. Грех в басне уподоблен высунутому языку дьявола-лисицы; здесь же грешник выблевывает саму лису — персонифицированный грех, — возможно, тем самым избавляясь от него.

Медведь

В bestiарных разделах о медведе вслед за безобидной биологической частью (медвежата рождаются бесформенными, и мать, вылизывая их, придает им форму; голова медведя слаба, а сила его — в лапах и чреслах; спариваются они не как другие звери, но как люди, лицом друг к другу и сжимая друг друга в объятиях²⁴⁴) следует весьма мрачный семиотический комментарий. «Медведь иногда аллегорически означает дьявола, подстерегающего Божье стадо, иногда — свирепых и жестоких властителей»²⁴⁵.

Такое воззрение на медведя подтверждали многочисленные библейские цитаты, обнаруживающие устойчивую параллель между львом и медведем: «Приходил лев или медведь и уносил овцу из стада» (1 Цар. 17:34); «Буду нападать на них, как лишенная детей медведица, и раздирать вместилище сердца их, и поедать их там, как львица» (Ос. 13:8); «Как рыкающий лев и голодный медведь, так нечестивый властелин над бедным народом» (Притч. 28:15).

Связь медведя и льва стала предметом толкований. Мартин Леонский (в аллегорической экзегезе на строку «он стал для меня как бы медведь в засаде, лев в скрытном месте» — Плач. 3:10) пишет: «Двумя этими зверями показана вся свирепость дьявола; под львом разумеется сам дьявол, под медведем — члены его, то есть еретики и ложные братья. Медведь хотя и силен в лапах и чреслах, но слаб головой; так и все дурные люди имеют нетвердую голову...»²⁴⁶.

Семиотический путь медведя в культуре Средневековья Мишель Пастуро разбивает на три этапа: «медведь сначала был демонизирован, затем приручен и наконец высмеян»²⁴⁷. В самом деле: комизм этого демонического медведя, при всей силе и свирепости «слабого головой», отчетливо улавливается в немногих историях о явлении дьявола медведем. Он принимает этот облик в «Житии св. Ансельма» Джона Солсберийского, пытаясь испугом отвлечь от молитвы некоего воина (miles) Кадула. Воин находится в церкви, погруженный в собеседование с Богом; дьявол сначала имитирует «голос оруженосца, жалостно оплакивающего коней и все имущество, украденное разбойниками». На воина, для которого «благоговение значило больше, чем владение», плач о мнимой утрате не производит никакого впечатления.

Тогда «враг, сокрушаясь о постоянстве благочестивого воина, облекся медведем и рухнул перед воином с крыши, чтобы страхом от этого падения и ужасностью своего вида помешать его молитве. Тот же, упорствуя, лишь насмеялся, невозмутимый, над чудовищем»²⁴⁸.

Другой случай явления дьявола в этом обличи, относящийся к монашеской жизни, рассказывает Цезарий Гейстербахский (О чудесах, кн. 5, гл. 49: «О видении Германа»). Герман, руководитель певчих (cantor), стоя на хорах и распевая гимны, прикрыл глаза «от усталости»; открыв же их, он увидел «зад как бы медведя, выходящего из хоров». «Довольно надивившись этому видению, он увидел, как тот же медведь возвращается и встает в пресвитерии — месте, где монахи, входя и выходя, обычно простираются наземь. Повернув голову и посмотрев вокруг, он сказал человеческим голосом: “Не беспокойтесь: Хотя вы сейчас и тверды, я уйду, но скоро снова вернусь”. И, посмотрев на них, ушел»²⁴⁹.

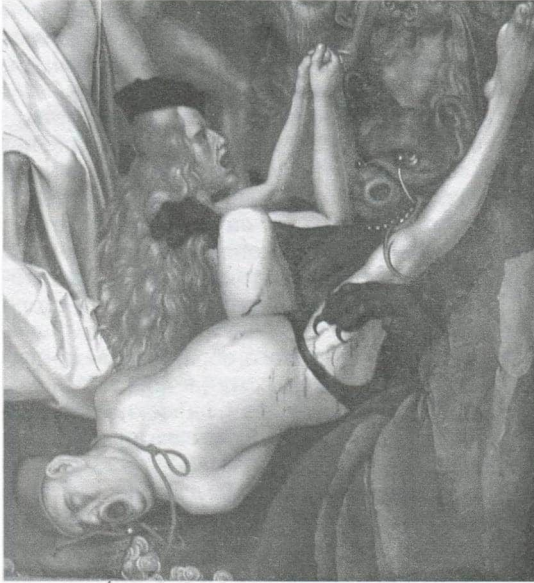
Визуальная демонология не создает столь отчетливого образа медведя-дьявола, как демонология словесная. В композициях, собранных из частей разных животных изображениях дьявола едва ли возможно выделить специфически медвежьи черты; многочисленные средневековые изображения медведя также едва ли возможно однозначно интерпретировать как фигуры дьявола.

Это, впрочем, не относится к случаю появления медведя (и даже пары медведей) на фреске в храме Св. Антония в Каше: спящего Антония одолевают два демона в «собственном» обличи и пятеро, принявших «фигуры» зверей: ворона, змеи, обезьяны и пары медведей.



«Мастер Успения» («Maestro della Dormitio»). «Избиение св. Антония демонами». Кон. XIV — нач. XV вв. Храм св. Антония (абсида), Каша, Умбрия.

К редким следует отнести и случай появления демона в недвусмысленном обличи медведя в сцене Страшного суда работы Ханса Фриза: он мучает некоего мздоимца.



Ханс Фриз. «Страшный суд». Кон. XV — нач. XVI в., Швейцария. Старая пинакотeka, Мюнхен.

На большинстве прочих изображений, где медведь может быть лишь с огромной натяжкой интерпретирован как фигура дьявола, он амбивалентен в своем отношении к человеку: либо крайне враждебен, либо, напротив, предельно к нему приближен, «антропоморфизирован».

Битву с медведем, аналогичную многочисленным сражениям со львом, показывает панно фриза церкви в Андлау (Эльзас; ок. 1165; см. вклейку, с. 10).

На многих же изображениях медведь дружелюбен, дрессирован, даже пытается усвоить специфически человеческие формы деятельности. Такие образы соответствуют второй фазе семиотизации медведя, о которой говорит М. Пастуро: фазе приручения. В текстах житий приручение проявляется в том, что святые заставляют медведя проделывать те или иные работы (точно так же, как

порой они заставляют работать на себя и дьявола): так, св. Аманд, после того как медведь сожрал его мула, заставляя медведя вместо мула везти свои пожитки²⁵⁰. На изображениях же прирученный медведь чаще разделяет с человеком досуг, чем труды. Скульптурный декор собора Сан-Мартино в Лукке показывает нам, как медведь обнимается с человеком, весело танцует со свиньей (вариация на тему «перевернутого мира»?); На инициале из манускрипта XII в. человек учит дрессированного «домашнего» медведя (на что указывает его уздечка) алфавиту:



Инициал из манускрипта с комментариями св. Иеронима. Ок. 1120. Тринити-колледж, Оксфорд (MS O.4.7).

Все эти признаки и проявления медвежьего «дружелюбия» и «человечности» должны, однако, пониматься правильно: отнюдь не как указание на доброту зверя. Как справедливо пишет Сюзанн Браун, для средневекового человека «антропомор-

фная физиономия медведя, его тело, покрытое шерстью, воплощают звериное начало в человеке, которое должно быть обуздано»²⁵¹. Иначе говоря, антропоморфность медведя служит фигурой не человечности зверя (как ее понял бы современный человек), но звериности человека. То же, конечно, относится и ко льву с его человеческим лицом.

Капитель храма Святого Спасителя в Невере (XII в.), интерпретируемая С. Браун, визуально выражает отношение человека к медведю как зеркалу, в котором он видит собственную звериность. «Человек изображен почти что на четвереньках, как зверь. Стоящий на нем медведь с человекообразным лицом повернул к нему голову и смотрит человеку в глаза: они стали зеркалом друг для друга?»²⁵².



87

УМАЛЕНИЕ: «СТАЛ МЕНЬШЕ СЕБЯ»

Обезьяна

Бестиарий «О животных и других вещах», выделяя пять видов обезьян (церкопитеки — хвостатые обезьяны; «сфинксы» — в современном понимании шимпанзе; киноцефалы — «собакоголовые», по-нашему павианы; «сатиры»; загадочные «gallitriches»), особое внимание уделяет их хвосту. Хвост у церкопитеков есть по определению; у «собакоголовых» бестиарий отмечает наличие длинного хвоста; у последнего вида имеется хвост широкий. Вероятно, у двух оставшихся видов хвостанет вообще — и из дальнейшего становится понятным, почему хвосту придавалось особое значение. Именно отсутствие хвоста превращает обезьяну в фигуру дьявола: «Дьявол обладает ее видом: он имеет голову, но у него нет хвоста, и хотя он и весь безобразен, но особенно безобразен и отвратителен его зад. Ведь дьявол начал вместе с ангелами на небесах, но поскольку был внутри лицемерен и коварен, то и потерял хвост — ибо в конце концов погибнет весь»²⁵³. Голова обезьяны, таким образом, символизирует «прекрасное начало» Люцифера, а хвост (собственно, его отсутствие) — его ужасный конец.

Визуальные появления демона в виде обезьяны, видимо, довольно редки. Упомянем два изображения, связанные с фигурой св. Антония. На вышеприведенной (с. 85) фреске в Каше (Умбрия) два демона приступают к избиению мирно спящего святого, в то время как другие демоны подбираются к нему в виде различных животных. Обезьяне поручен самый низ тела — пятки: одну из них она щекочет, а другую, видимо, кусает.

На картине Иоахима Патирира и Квентина Матсиса св. Антония, уронившего на землю четки, искушают девы, в то время как сзади обезьяноподобный демон тянет его за край одежды (этот жест, как мы увидим ниже, — распространенная визуальная фигура искушения).

На обоих изображениях обезьяна-дьявол, как и положено, хвоста не имеет.

Если ставить вопрос о присутствии в демонологическом визуальном репертуаре отдельных деталей, связанных с бестиарной обезьяной, то в поле нашего внимания окажется один мотив, который можно связать с этимологией этого животного. Бестиарий «О животных и других вещах» сообщает: «Природа обезьяны такова, что когда она рождает двойню, одного детеныша любит, а другого ненавидит. И когда случается, что ее преследуют охотники, она обхватывает перед собой того, кого любит, а другого, нелюбимого, несет на шее. Когда же она, передвигаясь на двух ногах, падает, то роняет, не желая того, любимого детеныша, а нелюбимого, вопреки желанию, сберегает»²⁵⁴.

Этот мотив имеется и в других бестиариях — с соответствующими иллюстрациями (см. вклейку, с. 10).

Иногда нелюбимый детеныш не висит на спине, но сидит «на закорках»:



Миниатюра из «Бестиария любви» Ришара де Фурниваля. XIII-XIV вв. Национальная библиотека, Париж (fr. 1951)

Несение на спине имеет определенный негативный смысл: так обезьяна несет нелюбимого детеныша. Неудивительно, что эта позиция весьма часто появляется в инфернальных сценах, где дьявол, совсем как обезьяна, тащит на спине грешника. Эта телесная позиция в смысловом плане является одной из фигур обладания (о чем мы будем еще говорить подробнее).

нее).

На фреске Андреа ди Каньо один грешник сидит у демона «на закорках», другого же он тащит в руках, напоминая обезьяну, обремененную двумя детенышами (вклейка, с. 11).



Иоахим Патирир, Квентин Матсис. «Искушение св. Антония». Ок. 1515. Прадо, Мадрид.

Рогатые: телец, козел, тур, единорог

Рога — пожалуй, известнейший визуальный атрибут средневекового дьявола, самое типичное украшение его головы, наряду со всклокоченными, торчащими дыбом, нередко в виде языков пламени, волосами (демонический смысл этой визуальной фигуры отметил Ф. Гарнье²⁵⁵). В ходе эволюции визуальной демонологии рога, без сомнения, одерживают верх над всклокоченными волосами (постепенно даже появляется мода на лысого демона, введенная, возможно, Лукой Синьорелли); однако в эпоху раннего и Высокого Средневековья эти компоненты дьявольского облика равнозначимы.

Какому из двух компонентов отдать пальму хронологического первенства? Трудный вопрос. В одном из главных памятников ранней визуальной демонологии западного христианства — Утрехтской псалтири каролингского времени (IX в.) — демоны в основном изображены с всклокоченными волосами, торчащими отдельными прядями (см. с. 124); однако в некоторых миниатюрах того же памятника (в целом трудно читаемых) можно заподозрить и рогатых демонов.

По мнению Сюзи Дюфренн, растрепанная шевелюра утрехтских демонов восходит к античной иконографии сатиров²⁵⁶. Но и рога могут восходить к тому же иконографическому типу. В любом случае, нам важен не генезис, а тот новый смысл, который христианская культура придала старому мотиву.

В смысловом же отношении вздыбленные волосы и рога, по-видимому, понимаются как соотносимые компоненты внешнего облика. Иногда они распределены на одном изображении по двум разным демонам — как в сцене битвы Архангела Михаила с бесами из миссала Штаммгейма (ок. 1160-1180; см. вклейку, с. 1). Два демона расположены здесь симметрично и в довольно похожих позах, однако один из них имеет всклокоченные волосы, а другой — рога: визуальные мотивы явно сопоставлены как сходные по смыслу фигуры двух разных, но одинаково смертных грехов (вздыбленные волосы, скорее всего, — фигура гнева, а рога — скорее всего фигура гордыни).

Сопоставление рогов и торчащих волос мы видим и на изображении того же XII века, но немного более раннем (1132) — капители кьостро в Коллегиальной церкви Сант-Орсо в Аосте (Северная Италия) (вклейка, с. 11).

Рискнем предположить, что рога у дьявола начинают по-настоящему прорастать — нередко сквозь вышеупомянутый беспорядок волос, о котором свидетельствует уже Утрехтская псалтирь, — видимо, в XII веке. Порой рога этого периода выглядят весьма отчетливо, а порой — как-то неуверенно и не поддаются идентификации. У демона, искушающего Христа на мозаиках собора Сан-Марко в Венеции (XII в.; см. с. 134), рога не выделены цветом (впрочем, весь демон здесь черен) и наверху странно изгибаются: то ли рога, то ли две торчащие пряди волос.

Так или иначе, но к излету средневековья иконография дьявола накапливает огромный ассортимент рогов самой разнообразной формы и длины; их количество на одном персонаже варьируется от одного до по крайней мере пяти (см. пятирогого демона Герарда Давида на с. 31); если же учесть, что рога дьявола имеют тенденцию к метаморфозе в обильно разросшиеся древесные ветви, то их количество, вероятно, может быть и больше.

У каких же животных дьявол заимствовал эти рога?

Их, конечно, множество; но первенство по демоничности среди рогатых в средневековом bestiarii занимает не козел (как можно было бы предположить), а бык/телец (taurus), упомянутый в сильном негативном смысле псалмистом. Перечисляя в 21 псалме «обступивших» его врагов, он обозначает их метафорически, именами животных, среди которых фигурируют тельцы: «тучные тельцы окружили

меня, раскрыли на меня пасть свою, как лев алчущий добычи и рыкающий (*tauri pingues vallaverunt me aperuerunt super me os suum...*)» (Пс. 21:13).

Произведенная псалмистом демонизация тельца, превратившая его в подобие льва, была усугублена тем обстоятельством, что псалом экзегетами был воспринят как иносказание о мучителях Христа, одной из фигур которых, наряду с иными животными, упомянутыми в псалме, оказываются тельцы. В иллюстрациях к псалму появляется сцена, на которой Христос фланкирован двумя симметричными тельцами²⁵⁷.



Иллюстрация к 21 псалму из «Штутгартской псалтири». IX в. Вюртембергская земельная библиотека, Штутгарт (MS Biblia folio 23).

Итак, телец демонизируется, хотя его общая семиотическая трактовка выдает амбивалентность, уже знакомую нам по фигуре льва. Это видно, например, из соответствующего раздела у Храбана Мавра. Из биологической его части мы узнаём, что признаки тельцов — «рыжий цвет, быстрота, шерсть, торчащая в разные стороны; голову они поворачивают легко куда хотят, хребет их так крепок, что от него отлетает любое копьё; отличаются дикой свирепостью». Начало семиотической части после такой биологии выглядит неожиданно: «Телец — Христос.

В Бытии сказано: “в ярости своей перерезали жилы тельца” (Быт. 49:6)». Далее Храбан, однако, отмечает, что «тельцы могут склонять значение и к добру, и в противоположную часть». К добру тельцы могут означать ветхо- и новозаветных отцов; ко злу — «князей мира сего, рогом гордыни тревожащих простых людей»; «необузданных еретиков, которые, подняв вверх затылок, совращают невинные души...» (в доказательство приводится цитата: «совет тельцов среди коров народов», Пс. 67:31; тельцы — «коварные учителя», за которыми бездумно следуют «коровы народов») ²⁵⁸.

Комплекс негативных смыслов тельца утверждается в экзегетике, причем связанный с ним мотив гордыни, первогреха дьявола, постоянно подчеркивается. В трактате «Аллегории ко всему Священному Писанию», принадлежащем, видимо, Гарнье Рошфорскому, тельцы из 21 псалма истолкованы как «иудеи гордые и свирепые (*Judaei superbi et feroces*)» ²⁵⁹. Сходными значениями наделяется в том же трактате и бык и/или вол (*bos*): он обозначает еретиков («волы наши тучны», Пс. 143:14 — ибо «еретики из-за слабости к женскому полу исполнены всем земным»), «сладо-страстия чувств (*cupiditates sensuum*)» (фраза «я купил пять пар волов» из притчи о званых и избранных, Лк. 14:19, трактуется как намек на пять органов чувств), гордыню сердца (*elationes cordis*) и, наконец, самого древнего врага (*antiquus hostis*), в соответствии с фразой о бегемоте из книги Иова: «он ест траву, как вол» (Иов. 40:10) — ведь «дьявол пожирает плотское (*carnales diabolus devorat*)» ²⁶⁰.

Итак, телец обуян гордыней, и сам рог его — «рог гордыни». Это ставшее популярным выражение, как видим, связано с рогами тельца. Рог как таковой наделяется негативным значением, симметричным его же позитивному значению в 17 псалме, где Господь назван рогом спасения: «Господь — твердыня моя и прибежище мое, Избавитель мой, Бог мой, — скала моя; на Него я уповаю; щит (защитник — *protector*) мой, рог спасения моего и убежище мое» (Пс. 17:3). Вероятно, выражение «рог гордыни» вводит в широкий оборот Августин — в своем комментарии именно на эту строку псалма: «Защитник мой, ибо не заподозрил наперед обо мне, что воздвигну против тебя рог гордыни; но я сам обрел в тебе рог — то есть прочную высоту спасения...» ²⁶¹.

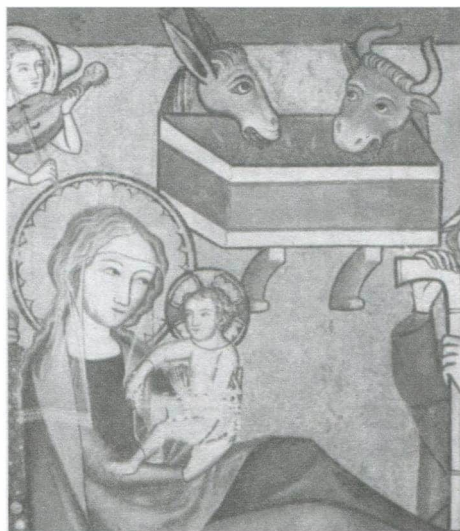
Толкование Августина, вместе с выражением «рог гордыни», повторяют с некоторыми вариациями многие экзегеты. Негативную символику рога усиливает и

уточняет Руперт из Дойтца, который ассоциирует строку из 21 псалма с обличением пророком Амосом погрязших во грехах «беспечных на Сионе». Пророк, в частности, говорит им (в версии Вульгаты) следующее: «Вы радуетесь ничтожным вещам и говорите: “Разве не силой нашей приобрели мы для себя рога?”». Рога — этот иудейский символ силы — трактуются Рупертом как символ гордыни. Пророк, по его мнению, в этом месте «поражает суетность и гордыню»; «мудрость Бога высмеивает тех, кто ... поднятыми рогами гордыни восстает против мощи неба, как свидетельствует в псалме сам Христос устами пророка»; далее следует знакомый нам текст о тучных волах из 21 псалма²⁶².

Фигура гордыни получает у Руперта отчетливое пространственное решение. Рога тельцов — рога гордыни — подняты к небесам как оружие, им угрожающее: пространственный образ, в котором переданы и дерзновение гордыни, и ее почти комическое бессилие.

В связи со словами пророка Амоса о том, что «кони не умеют бегать по скалам, и нельзя пахать на бизонах (*numquid currere queunt in petris equi aut arari potest in bubalis*)» (Ам. 6:13), Руперт снова обращается к мотиву рогов как вертикальному орудью угрозы самим небесам и Богу: «Неустанно восстает против Бога рогатый бизон (едва ли, впрочем, отличаемый Рупертом от быка/вола — А. М.), потрясая рогом гордыни, не принимая ига Господнего, в соответствии со сказанным: “Разве можно пахать на бизонах?”»²⁶³.

Обратимся теперь к тельцовым чертам в визуальной демонологии. Иконографическая формула тельца — рога, загнутые, слегка или сильно (в виде двух полумесяцев), друг к другу; острые оттопыренные (нередко под прямым углом к голове) уши. Эту формулу мы встречаем в трех сюжетах, где данный иконографический тип наделен позитивным смыслом: в изображениях апостола Луки, атрибутом которого является телец; в сцене Рождества Христова, где присутствуют вол (иконographically тождественный тельцу) и осел, в соответствии со словами пророка Исаии: «Вол знает владетеля своего, и осел ясли господина своего» (Иса. 1:3); в иллюстрациях к Апокалипсису, где телец упоминается в числе четырех животных, находящихся посреди небесного престола (Откр. 4:7).



«Евангелист Лука». Евангелие Оттона III. Ок. 998, Райхенау. Баварская государственная библиотека, Мюнхен (Спм. 4453).

«Рождество Христово». Алтарь из монастыря Альтенберг. Ок. 1334, Средний Рейн. Штеделевский институт, Франкфурт на Майне.

В визуальной демонологии мы едва ли найдем изображения дьявола, полностью принявшего вид тельца; однако вышеуказанная иконографическая формула тельца исключительно часто переносится на дьявола, несмотря на ее ассоциацию с «позитивным тельцом» апостола Луки. Более того: она ярко выражена у знаменитейших, можно сказать, хрестоматийных князей ада. Таковы главные дьяволы на фреске в Кампосанто (вклейка, с. 9) и на мозаике во флорентийском баптистерии (с. 56).

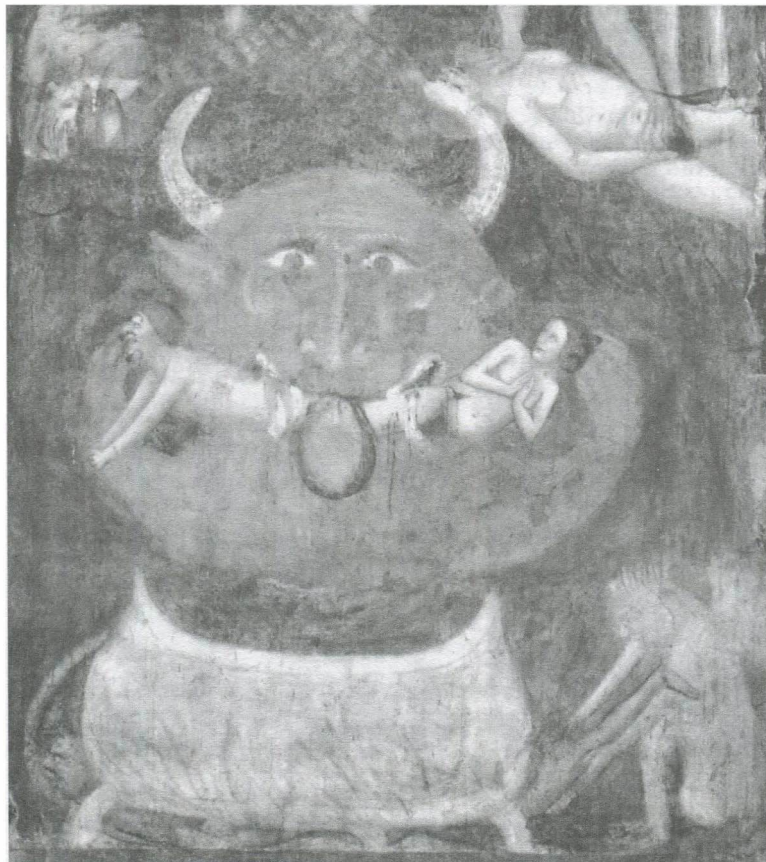
Гораздо менее известен, но не менее впечатляющ — а кроме того, весьма необычен — верховный демон на фреске «Страшный суд» в аббатстве Помпоза, в окрестностях Феррары.

Этот дьявол напоминает колобка: он состоит из одной головы и словно бы парит над кипящим адским котлом, как гигантский пузырь. Чтобы котел кипел, демон справа поддерживает под ним огонь, используя вместо дров грешника. Дьявол-«колобок» высунул язык точно по центру; язык этот фланкирован грешником и грешницей, которых дьявол жует и которые тоже торчат у него изо рта. Нельзя не обратить внимание и на удивительный жест грешницы справа: пожираемая дьяволом, она тем не менее сложила руки в молитве (что противоречит богословскому представлению о том, что в аду грешники могут лишь хулить Бога, но никак не молиться²⁶⁴).

Но главное: этот почти гротескный дьявол-колобок — все-таки и телец: мы узнаем в нем знакомую иконографическую формулу — полукруглые, загнутые друг к другу рога, торчащее слева оттопыренное ухо (фреска плохо сохранилась и о судьбе другого уха

судить невозможно).

«Тельцовый комплекс», венчающий голову дьявола, встречается, конечно же, не только в адских сценах. Такой же особенностью обладает, например, и дьявол на испанской миниатюре XIII в., подстрекающий людей к различным грехам (вклейка, с. 11).



«Страшный суд». Фреска в храме аббатства Помпоза. XIV в.

Тельцовыми рогами увенчан демон на итальянской миниатюре XV в., где он щедро осыпает монетами церковных иерархов.

Такой же тельцовый венец мы наблюдали на голове удрученного демона, которого собирается побить мадонна, в композиции «Мадонна приходящая на помощь» Франческо Меланцио (вклейка, с. 8).

Итак, несмотря на устрашающий облик всех этих Люциферов и простых демонов, в них проглядывает сходство с тельцом ап. Луки и мирным «рождественским» волом у яслей Спасителя: те же полукруглые рога, те же оттопыренные уши. Средневековая страсть к установлению симметрии между позитивным и негативным, божественным и демоническим приводит к тому, что дьявол превращается в своего рода пародиста сакральных образов.

Мы показали, что под влиянием экзегетики дьявол принял в свой гетерогенный облик отдельные тельцовые черты. Однако трудно указать изображения, в которых дьявол полностью переоблачается в быка/тельца/вола (если не считать таковыми иллюстрации к 21 псалму, где два тельца «обступили» Христа). И в средневековых легендах такой мотив встречается редко. Приведем, однако, рассказ Цезария Гейстербахского о дьяволе в облике «черного быка». Некий звонарь, поднимаясь звонить к заутрене, увидел,

что «перед ним стоит черный бык». Этот бык-демон «коснулся человека высунутым языком, посадил его себе на спину и, поднявшись с ним в воздух, полетел и опустил его на верхушку башни замка, именуемого Изинбург». Далее бык, не скрывая своей дьявольской сущности, ставит перед звонарем условие: «Сделай меня одним из людей, и я спущу тебя вниз и одарю многими богатствами. Если же не сделаешь, то либо умрешь здесь с голоду, либо упадешь и разобьешься». Звонарь, «имеющий надежду во Христа», приказывает ему (*adiuro te...* — слова, которым нередко начинался экзорцизм) не вредить, но спустить его с верхушки башни. Дьявол немедленно подхватывает звонаря, несет его и опускает на землю в поле близ деревни Геринсгейм, что оказывается для звонаря «весьма неудобно»²⁶⁵.

Козел, столь тесно связанный с дьяволом в Новое время, в средневековой демонологии все-таки явно уступает первенство тельцу. Обнаружению демонологической сущности козла, возможно, препятствовала его христологическая аллегорика. Упоминание козла в Библии как жертвенного животного (Лев. 16:8-9) давало повод ассоциировать его с Христом. Петр из Блуа в стихотворном трактате «О таинствах святого причастия» приходит даже к мысли, что оба козла, фигурирующие в книге Левит (один — приносимый в жертву за грех, а второй — отсылаемый в пустыню для отпущения), обозначают Христа в двух различных аспектах его спасительного подвига: «Оба козла — Христос, ибо он погиб на кресте и ... вознесся, направляя к эфиру»²⁶⁶.

Глава «О природе козла (*capra*)» из бестиария «О животных и других вещах» также пронизана аналогиями между козлом и Иисусом Христом. Козел «любит высокие горы» — и Иисус «любит высокие горы, то есть пророков, патриархов, апосто-



Джованни ди Паоло. Иллюстрация к 9 песни «Рая» Данте. 1440-1450-е гг., Сиена. Британская библиотека, Лондон (Yates-Thompson MS 36).

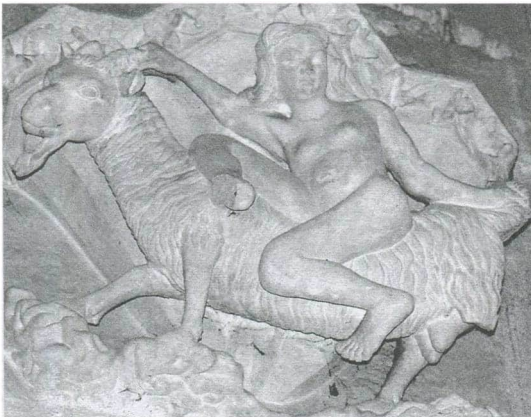
лов и всех святых». Козел зорок; отсюда его имя — *sarreg* от *sartare*, хватать, ибо он «хватает звезды». Дикая коза (*sarrea*), «обладающая острейшим зрением и издали распознавая козни охотников, обозначает Господа нашего Иисуса Христа», ибо «как дикая коза заранее видит охотника, так и Господь наш Иисус Христос загодя распознал предателя Иуду»²⁶⁷.

В то же время богословы, разумеется, не забывали и Евангельские слова о пастыре, отделяющем овец от козлят (Мтф. 25:32). Козел означал Христа — но он же означал и грешника. Эта столь типичное для средневекового мышления контрапунктическое наложение противоположных смыслов отражено в трактате «Аллегории ко всему Священному Писанию» (возможно, написан Гарнье Рошфорским): козленок (*haedus*) означает и Христа, и грешников, и сладострастные телесные чувства (*voluptuosi sensus corporis*)²⁶⁸. Здесь, как видим, уже вырисовывается то символическое значение козла, которое со временем заглушит все остальные.

Двусмысленность козла была закреплена лексически: два латинских слова, обозначающих козла — *hircus* и *sarreg*, несмотря на их фактическую синонимию, некоторыми авторами были восприняты как названия двух разных животных; при этом *sarreg* наделялся позитивным смыслом, а *hircus* — негативным. Традиция эта восходит, по крайней мере, к Исидору Севильскому, который в «Этимологиях» поставил рядом разделы о *hircus* и *sarreg*, но трактовал их как разных животных: в *hircus* Исидор отмечает сладострастие (*lascivum animal*) и косоглазость («его глаза, по причине похоти, смотрят наискось»), а в *sarreg* — зоркость и тяготение к горным вершинам (не различает ли Исидор тем самым обычных домашних и диких горных козлов?)²⁶⁹.

Трактат «О животных и других вещах», помимо вышецитированной статьи о *sarreg*, где этот зверь трактуется так же позитивно, как и у Исидора, помещает и статью о *hircus* (он же и *haedus*, *hoedus* — козленок), где повторяется негативная характеристика Исидора, с тем добавлением, что слово *hoedus*, возможно, получилось из *foedus* — «гадкий, омерзительный»²⁷⁰.

В визуальной демонологической семиотике козел — это в общем-то негативный *hircus* или *hoedus*. Его значение обусловлено биологическими свойствами: он — фигура похоти и, вероятно, связанной с ней нечистоты. Известная скульптурная группа собора в бургундском Осере, где обнаженная женщина в развратной позе сидит на козле, не оставляет сомнений в том, что в понимании скульптора (или продиктовавшему ему этот сюжет священника) похотью козел может сравниться только с женщиной.



«Аллегория похоти» (?). Мраморная консоль собора в Осере (Франция). Сер. XIV в.

Вероятно, именно из этой ассоциации козлиной и женской похоти развивается весь комплекс представлений о дьяволе-козле как предводителе, спутнике и даже транспортном средстве (уже на гравюрах Лукаса Кранаха) ведьм.

Любопытно, однако, что козлиная похоть и сопряженные с ней телесные мотивы (козлиные гениталии отчетливо просматриваются на скульптуре из Осера) могут превращаться в визуальную фигуру иного, более широкого смысла. На тимпане центрального портала собора в Страсбурге (кон. XIII в.) козел с отчетливо эрегированным фаллосом, встав на дыбы, налезает совсем не на женщину, но на повесившегося Иуду. Столь из-

вращенное поведение козла, одновременно «некрофила» и «гомосексуалиста», нетрудно объяснить — но совсем не какой-то перверсивной сексуальной агрессией, которая может нам здесь почудиться: средневековый человек увидел бы здесь визуальную фигуру определенного смысла — а именно, фигуру обладания. Козел тут — олицетворение демона, который «налезает» на Иуду в знак того, что Иуда теперь — его собственность, что дьявол его «имеет».

Визуальная формула козла — длинные параллельные рога, порой торчащие вверх, порой — загнутые назад (в отличие от загнутых друг к другу рогов тельца), длинная морда (у тельца — широкая и плоская), нередко с бородкой, — в средневековой визуальной демонологии встречается явно реже, чем формула тельца. Козлинообразное увенчание головы мы видим, например, в сцене искушения Христа:



95

УМЩЕНИЕ: «СТАЛ МЕНЬШЕ СЕБЯ»



«Искушение Христа». Миниатюра из немецкого манускрипта «Жизнь Христа». XV в. Музей Конде, Шантийи.

В адских сценах тельцеобразные и козлообразные демоны нередко сосуществуют в пределах одного изображения, но некоторые художники отдают заметное предпочтение одному из этих типов. Так, в аду Таддео ди Бартоло в Сан-Джиминьяно явно царствуют козлы: форма рогов и их количество разнообразны (у одного из демонов — четыре рога), но все они, по сути, козлиные — параллельные и если и загнутые, то назад или вперед, но не друг к другу. Один из демонов наделен к тому же козлиной бородкой, что делает сходство неотразимым. Любопытно, что верховный дьявол здесь хотя и имеет на

голове сложную конструкцию, далеко выходящую за рамки козлиной иконографии, тем не менее наделен одним из свойств козла, отмечаемых в бестиарии, — косоглазием (вклейка, с. 16). И у Матиаса Грюневальда один из демонов, искушающих св. Антония, козлиные рога сочетает с до странности близко посаженными глазами, которые смотрят скорее «наискось», по выражению Исидора, чем прямо.



Таддео ди Бартоло. «Ад». 1396. Коллегиальная церковь в Сан-Джиминьяно.



Матиас Грюневальд. Изенгеймский алтарь. 1512-1516. Музей Унтерлинден, Кольмар.

Одно из самых странных изображений рогатого дьявола мы находим в работе неизвестного фламандского художника XV в., которая в венецианском музее Коррер обозначена как «инфернальная сцена» (вклейка, с. 12). Сцена действительно не слишком понятна: козлообразный дьявол с крыльями бабочки держит обнаженного грешника, то ли вытаскивая его из массы таких же несчастных, то ли, напротив, его туда помещая. О козле напоминают соответствующие рога, удлиненная морда и характерная бородка. Странность, однако, состоит в том, что козлиные «по фактуре» рога закручены (а не просто загнуты) назад, а на кончиках их висят колокольчики.

Что означают эти иконографические странности? Можно ли трактовать их как фигуры смыслов?

Закрученные назад рога имеют объяснение в бестиарии — в разделе о еще одном рогатом животном, именуемом *bonasus* — дикий бык, тур. Бестиарий «О животных и других вещах» сообщает о нем (отчасти повторяя сведения из «Естественной истории» Плиния Старшего: 8: 16), что «рога он имеет многократно закрученные назад, так что если кто на них и наткнется, то не ранит себя». Опасность тура в другом: обращаясь в бегство, он извергает из желудка струю горячего дыма, которым можно спалить человека²⁷¹.



«Bonasus». Из английского бестиария 3-й четверти XIII в. Национальная библиотека, Париж (lat. 3630).

Если мы сравним нашего героя с изображениями тура-бонаса из бестиариев, то увидим, что рога их действительно сходной формы, хотя наш композитный фламандский дьявол сочетает рога бонаса с элементами других животных: мордой козла, крыльями бабочки и т. п. Рога бонаса — орудие, которым нельзя вредить, — служат, видимо визуальной фигурой бессилия дьявола,

который ничем не может навредить истинно праведным. В довершение насмешки на бессильные рога повешены еще и шутовские колокольчики — а о шутовских атрибутах дьявола нам еще предстоит говорить.

Впрочем, завернутые рога, лишенные тем самым вредоносности, встречаются и без колокольчиков, на других изображениях демонов — например, на фреске в веронской церкви Сан-Фермо, где показано, как демоны глумятся над трупами казненных врагов христианской веры; или на витраже парижской Сен-Шапель, среди сцен из Апокалипсиса, где дьявол с львиноподобной мордой имеет завернутые назад рога, бессильные навредить (вклейка, с. 12).



«Император Додилий наказывает Мелеха и его семью за то, что они убили четырех францисканцев». Храм Сан-Фермо, Верона. Между 1330 и 1350.

и от рогов единорогов» (Пс. 21:22). Единорог, таким образом, оказывался в одном ряду с демонизированными львом, собаками и тельцом, также упомянутыми в псалме. Вследствие этого единорог, на многих изображениях столь домашний и ласковый, а порой и галантно любезный (как на знаменитых шпалерах в Национальном музее Средних веков Клуни в Париже), попадает и в демонологический bestiарий²⁷⁴.

В «Часослове Генриха IV» (ок. 1500: см. илл. справа) однорогий дьявол вместе с двурогим дьяволом-тельцом мучат грешника — они «обступили» его именно так, как это описано в 21 псалме.



В связи с рогатыми нам осталось сказать лишь несколько слов о фантастическом существе — единороге. Символика его христологична. Средневековые bestiарии утверждали, что единорога можно поймать, если привести к нему девственницу. Единорог подходит к ней, кладет ей голову на грудь и засыпает. Богословами это предание было истолковано как аллегория: единорог — Христос, девственница — Дева Мария, благодаря которой Бог-Сын обрел человеческую ипостась; охотники — праведные христиане, которые благодаря деве получают возможность поймать единорога-Христа — приобщиться его благодати²⁷². Короче говоря, рог единорога — это «рог спасения»²⁷³.

Однако строка из вышеупомянутого 21 псалма, описывающего, по мнению экзегетов, Христа в окружении врагов, свидетельствует и о противоположном: «Спаси меня от пасти льва

Однорогие демоны присутствуют в аду Джованни да Модены (илл. на с. 80); однако самый эффектный образ создает предположительно Андреа Орканья, на фреске «Триумф смерти»:



Андреа Орканья (?). «Триумф смерти». Сер. XIV в. Санта-Кроче, Флоренция.

Наши попытки «идентифицировать дьявола по рогам» — связать смысл изображения с семантикой соответствующего зверя, конечно, обречены на неполноту: разнообразие демонологических форм, порой совершенно фантастических, не поддается классификации и противится определениям. К тому же, форма рогов порой определяется не bestiарной семантикой, но внутренней драматургией изображения. Жанин Сованон тонко подметила, что на витражах Шартрского собора форма рогов искусителя Христа меняется от искушения к искушению: его «рога становятся все менее надменными по мере того, как искуситель все яснее чувствует свое поражение»²⁷⁵.

Вебрь

Демонизация вепря/кабана основывалась на стихе из псалма, где еврейский народ уподоблен виноградной лозе, перенесенной из Египта. Эта лоза в опасности: «Лесной вепрь (*aper de silva*) подрывает ее, и дикий кабан (*singularis ferus*) объедает ее» (Пс. 79:14). Понимание этого стиха в средневековой экзегетике демонстрирует Герхох Рейхерсбергский: «Вебрь, дикий кабан — это дьявол, который пришел из леса, т. е. путем грубых, необузданных помышлений; он подрывает Церковь, ибо многих бросает в пучину ересей и различных ошибок»²⁷⁶. Как смысловая фигура, вепрь означает дикость, необузданность, агрессию. «Вебрь обозначает дикость князя мира сего», — пишет Храбан Мавр²⁷⁷. Бестиарий «О животных и других вещах» связывает слово *aper* с *asper* — дикий, необузданный, «некультурный»²⁷⁸.

Мишель Пастуро, исследовавший демонологическую символику кабана в средневековой литературе, пришел к выводу что строже всех с кабаном обошелся Анри де Феррьер (*Ferrrières*), нормандский рыцарь, написавший между 1354 и 1376 гг. монументальный трактат об охотничьем искусстве «Книги короля Умеренности и королевы Разумности (*Les Livres du roy Modus et de la reine Ratio*)». Королева Разумность, видимо, выражая общее мнение, описывает кабана как воплощение всех врагов Христа. Он диаметрально противоположен оленю: десяти христологическим качествам оленя соответствуют десять дьявольских свойств кабана. Кабан безобразен, черен и щетинист; он живет во мраке; он вероломен, гневлив и исполнен гордыни; он сварлив; он обладает двумя ужасными орудиями, не уступающими крюкам ада, — «двумя зубами в пасти»; он никогда не смотрит в небо, но всегда утыкает голову в землю; роя почву весь день напролет, он думает лишь о земных радостях; он нечист, главная радость для него — валяться в грязи; у него кривые ноги; нако-

нец, он ленив: наевшись, он мечтает лишь развалиться и спать. В общем, он враг Христа: он дьявол²⁷⁹.

Визуальную формулу вепря составляют торчащие сбоку клыки (его ужасные адские орудия, о которых упоминает Ферьер), свиной пяточок и вздыбленная шерсть на голове (как нередко бывают вздыблены волосы на различных изображениях дьявола и грешников).



«Пес и кабан». Собор в Метце, северный портал. 1-я пол. XIII в.

слона (илл. на с. 30); а на барельефах Орвьето демон-человек наделен кабаньим клыком, как булгавский Азazelло:



Лоренцо Майтани с мастерской. «Страшный суд». Рельеф на фасаде собора в Орвьето. 1320-е гг.

Эту визуальную формулу использует в своем Страшном суде Джованни да Модена. Его демоны-вепри стоят во вполне человеческой позе, человекообразными руками они ловко орудуют какими-то пыточными щипцами. И все-таки перед нами отчетливо опознаваемые вепри: имеются и свиное рыло с пяточком, и торчащая шерсть, и главное — характерный клык сбоку.

Клык — визуальная визитная карточка вепря, но также и фигура дьявольской необузданности, *ferocitas* — переносится от вепря в комpositные изображения дьявола, в которых иных кабаньих черт может и не быть. Демон Ханса Фриза кабаньи клыки совмещает с хоботом



Джованни да Модена. «Ад». Фреска в базилике Сан-Петронио, Болонья. Ок. 1410.

Так же клыкаст демон на фреске капеллы Корпорале в том же Орвьето (вклейка, с. 13). Образ, возможно, подсказан более ранним барельефом собора, однако демон тут повернут в фас: редкий случай, когда бы видим оба клыка сразу.

Крылатые: ворон, коршун, воробей, нетопырь

100

Дьявол — «князь, господствующий в воздухе» (Еф. 2:2), а это означает, что всё обитающее в воздухе связано с миром демонов или служит их обличем. Отсюда — представление о причастности птиц к демоническим силам, подкрепленное, в частности, Евангельской притчей о сеятеле: «и когда он сеял, иное упало при дороге, и налетели птицы и поклевали то» (Мтф. 13:4). Птица пожирает падающее с неба зерно слова Божия, не давая ему упасть на плодородную землю души.

Разные свойства птиц обозначают, соответственно, разные свойства дьявола. Способность к полету трактуется как фигура гордыни. Дьявол (в книге Иова — Иов. 40:24) «называется птицей из-за гордыни, ибо возжелал полететь выше всех небес» (Бруно Астийский)²⁸⁰; впрочем, Алан Лилльский на том же основании трактует птицу («стеzi не знает птица» — Иов. 28:7) как фигуру Христа: «Птица обозначает Христа, ибо принятое им тело, возносясь, поднял в эфир»²⁸¹.

По степени демоничности ворон, несомненно, первенствует среди пернатых крылатых. Его зловещая повадка — «у трупов первым делом нападать на глаза и через глазницу вынимать мозг» — в бестиарии «О животных и других вещах» тол-

куется как фигура, обозначающая тактику дьявола в его атаке на человека: «ворон — это дьявол, ... ибо у плотских людей гасит умственную способность различения [добра и зла? — А. М.] и ... разрушает сознание и душу»²⁸². Агрессию птиц (воронов?), выклеивающих глаза у живых еще людей (еретиков?), отображает скульптурная группа на фасаде Реймского собора (XIII в.), которую, быть может, следует толковать как аллегорию духовной слепоты.

Ворон (или демон в обличи ворона?) выступает в роли посланника ада, явившегося за душой умершего (что объяснимо его повадкой лакомиться мертвечиной). В «Житии св. Эдмунда» из «Старого английского южного легендария» (XIII-XIV вв.) вороны перебрасывают душу грешника из клюва в клюв, провождая ее таким образом к месту наказания²⁸³. На том же биологическом (собственно, этологическом) мотиве (ворон поджидает момент смерти, чтобы напасть на труп) основано сравнение демонов с хищными птицами в «Житии св. Ромуальда» Петра Дамиана: в то время как святой сидел в келье, укрепляясь в своих духовных силах, «нечистые духи, словно безобразнейшие вороны или коршуны, присутствовали при нем и, собравшись вокруг, смотрели на него издали, как делают птицы, когда охраняют труп животного, к которому не решаются подойти ближе»²⁸⁴.



В визуальной демонологии вороны вместе с демонами участвуют в захвате грешной души на капители (1132; вклейка, с. 11) кьостро в Коллегиальной церкви Сант-Орсо в Аосте (Северная Италия), в сцене смерти некоего еретика Плокееана. Сопровождающая надпись гласит: «*Diaboli. Corvi* (Дьяволы. Вороны)».

Совсем другое свойство связывает дьявола с птицей иного полета — воробьем. Он выступает как одно из уничижительных обозначений дьявола, выражающее его полное бессилие перед Богом и даже перед человеком. В таком же смысле, как помним, фигурировала в демонологии и сидящая на цепи собака. Но сравнение дьявола с воробьем, без сомнения, выглядит эффектнее в своей парадоксальности: на воробья дьявол, казалось бы, совсем не похож.

Однако мотив воробья возникает уже в весьма ранней греческой «Молитве за одержимых» из «Апостольских установлений» (IV в.). «Ты, Кто связал сильного и расхитил все вещи его; Кто дал нам власть попираť змей и скорпионов, и всю вражескую силу; Кто отдал нам связанного змея-человекоубийцу, как воробья — детям, ... едиnorodный Боже, Сын великого Отца ... освободи творение Рук Твоих от страданий, причиняемых чужим духом»²⁸⁵.

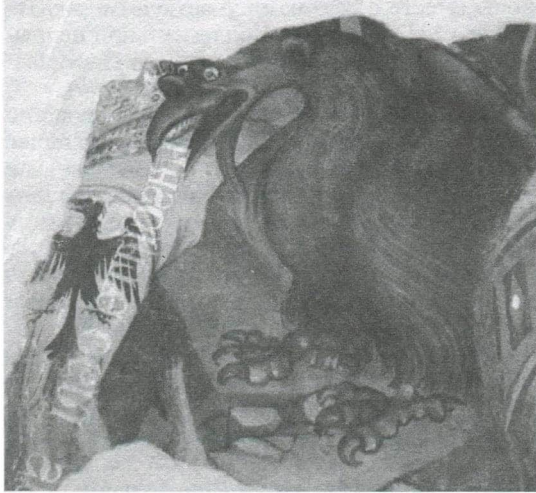
Нетрудно заметить, что обращение к Богу соткано здесь из аллюзий на различные места Священного Писания (Мк. 3:27; Пс. 90, и др.). Откуда же, однако, взялся воробей? Два упоминания этой птицы, фигурирующих в Синодальном переводе (Притч. 26:2; Тов. 2:10), казалось бы, не дают серьезных оснований для сравнения воробья с дьяволом.

И все же это сравнение в самом деле пришло из Священного Писания — из книги Иова, где Господь, приводя Иову примеры своей безграничной силы, говорит о левиафане: «станешь ли забавляться им, как птичкою, и свяжешь ли его для девочек твоих?» (Иов. 40:24). «Птичку» святые отцы нередко понимали как воробья, исходя, видимо, из принципа контраста: самому крупному на земле животному — левиафану должно соответствовать одно из самых мелких — воробей. Этот контраст обыгрывает в своем «Житии св. Антония» Афанасий Великий (ниже цитируем его в одном из средневековых латинских переводов): дьявол — левиафан, но он подцеплен Господом на «крючок креста»; и теперь, когда в его пасть вдето кольцо, «разве позволено ему пожирать верующих?» «Теперь несчастного, как воробья, Христос поймал в сеть на забаву»²⁸⁶. Афанасий в полной мере использует образность, заложенную в книге Иова, для построения демонологической аллегории: ужасный левиафан, страшнейший из зверей, благодаря искупительному подвигу Христа превратился в воробья. Эту мысль Афанасий повторяет и в другом своем сочинении: «Благодаря Христу гордец стал детской забавой, как воробей» («Послание к епископам Египта и Ливии»²⁸⁷).

В «Житии св. Пахомия» сам дьявол (явившийся святому в обличии прекрасной женщины) признает свое сходство с воробьем: «С тех пор как совершилось на земле чудесное воплощение Христа, мы совсем обессилели; так что верующие в имя Христово забавляются с нами, как с воробьями»²⁸⁸.

Воробей — образ не только умаленного в силе, но и обманутого дьявола: он, как птица, пойман в сети уловкой Божественного провидения, которое заставило дьявола неправедно убить безгрешного Богочеловека (на которого дьявол не имел никаких прав) и тем самым лишило его власти над человечеством. В латинском переводе книги Иова фраза «станешь ли забавляться им [левиафаном], как птичкою» включала глагол *illudere*, имеющий смысл не только игры-забавы, но и злой насмешки и обмана: «*numquid inludes ei quasi avi*» — можно перевести и как «разве насмеешься над ним как над птицей [обманешь его как птицу]». Именно так понимает это место Григорий Великий, трактуя его как описания Божественных сетей, в которые дьявол попался наивно, как птичка.

«Сказано же: “разве обманешь его как птицу”. Как птицу обманул его [дьявола] Господь, когда в Страстях едиnorodного Сына показал ему приманку, но скрыл сети. Увидел он, что захватил в пасть, но не понял, что именно держит в глотке» (Григорий Великий)²⁸⁹. Дьявол думал, что захватил в пасть обычного человека, но



Андреа Орканья (?). «Триумф смерти». Сер. XIV в. Санто-Кроче, Флоренция.

Негативным аналогом голубя как Божьего вестника может служить птица, посылаемая дьяволом во искушение святым. Именно такую птицу — посланницу дьявола — мы видим на фреске в Субьяко, где она устремляется к св. Бенедикту от парящего в воздухе беса.

Если полностью в птичье обличье демоны перевоплощаются сравнительно редко, то отдельные детали птичьего тела прочно входят в набор компонентов, из которых собрано комpositивное дьявольское тело. Таковы птичьи лапы (которыми наделились еще шумерские женские демоны²⁹⁰) и птичий же клюв, который отчетливо изображен в сцене искушения Христа на витраже XII в. из храма Сен-Пьер в Труа (вклейка, с. 16).

Птичьи лапы и клюв встречаются исключительно часто — в комбинации с элементами, заимствованными у других животных. В итоге птичья морда может быть увенчана козлиными рогами.

Нам осталось сказать несколько слово еще об одном крылатом существе, собственно, и подарившем дьяволу его характерные крылья, — о летучей мыши. Развитие этого визуального мотива подробно проследил Юргис Балтрушайтис.

По его мнению, замена ангельских крыльев (кото-

не понял, что держит в глотке Сына Божьего, — и попался. Бог предстает в этой аллегории своего рода птицеловом — морской вариант этой же аллегории отцы церкви разрабатывают в образе левиафана (Бог-Отец — рыбак, Христос — опять-таки наживка, и т. д.).

В визуальной демонологии к числу самых эффектных появлений дьявола в виде птицы нужно отнести фрагмент фрески «Триумф смерти» Андреа Орканья (?) во флорентийском храме Санто-Кроче. Хищного вида черная птица имеет что-то вроде козлиной бородки; художник поручает ей проносить слова, написанные на воротах дантовского ада: «Оставь надежду всяк сюда входящий».



Фреска храма в монастыре св. Бенедикта, Субьяко. Нач. XV в.



Таддео ди Бартоло. «Ад». 1396. Коллегиальная церковь в Сан-Джиминьяно.

рые дьявол нередко сохранял в романском искусстве) на крылья летучей мыши была вызвана потребностью устранить противоречие в его облике: крылья ангела, «последний знак Бога», воспринимались как нечто чужеродное павшему ангелу, — однако нельзя же было совсем лишиться крыльев того, кто «господствует в воздухе». Крылья летучей мыши оказались весьма удачным решением: дьявол не утратил орудий полета, но при этом новые крылья «уже не напоминали о рае, а распространяли тьму, свойственную мрачным областям»²⁹¹, — тому «нижнему воздуху», в котором безраздельно властвуют демоны.

По данным Балтрушайтиса, первые попытки придать дьяволу новые крылья предпринимаются в книжной миниатюре 1210-25 гг. (в Англии, Франции, Испании). Балтрушайтис развивает гипотезу об их восточном происхождении, приводя китайские визуальные параллели. Данте в «Аде» (34:49-50), определяя крылья Люцифера как «лишенные перьев, такие, как у летучей мыши», был, видимо, уже знаком с новой визуальной традицией.

Но не имела ли эта новая традиция опору и в собственно христианской экзегетике? Хотя бестиарии, по всей видимости, не придают летучей мыши ярко выраженного негативного смысла, все-таки следует привести один текст, в котором летучая мышь, нетопырь, фигурирует в качестве фигуры дьявола. Это комментарий Василия Великого на книгу пророка Исаии. Поясняя строку о «серебряных и золотых идолах», сделанных для поклонения «кротам и летучим мышам» (Ис. 2:20), Василий замечает, что речь здесь идет о поклонении демонам:

«Нетопырь — животное, любящее ночь, кружащее в потемках; не выносит солнечного сияния и предпочитает обитать в пустынных местах. И не таковы ли демоны? Разве они не творцы запустения? Разве не отворачиваются они от истинного света всего мира? Нетопырь — животное летающее, но без перьев, а летит по воздуху посредством мембран, состоящих из плоти. Таковы же и демоны: они бесплотны, но лишены перьев божественной любви; обуреваемые плотскими желаниями, они тем самым как бы облакаются в природу плоти. Нетопырь — животное одновременно и летающее, и четвероногое; однако оно и ногами не вполне твердо ступает, и в полете не слишком сильно. Таковы и демоны. Они и не ангелы, и не люди; ангельское достоинство они потеряли, а человеческая природа им не дарована. Нетопыри имеют зубы, а прочие птицы — нет; демоны же готовы карать, чего не делают ангелы. Нетопыри, в отличие от птиц, яиц не откладывают, а рожают живых детенышей. Таковы и демоны: с великой быстротой творят нечестие» («Комментарий к книге пророка Исаии»²⁹²).

Василий Великий остроумно применяет к дьяволу особенности твари, относимой Священным Писанием к нечистым животным, которых надлежит гнущаться (Лев. 11:19). Двойственная, как бы промежуточная природа нетопыря (он и не птица, и не четвероногое, и т. п.) обретает у Василия символический смысл. Дьявол так же, как и нетопырь, промежуточен, лишен ясной, отчетливой сущности: ему отказано в принадлежности к определенной природе, к определенному чину мироустройства. Его участь — вести призрачное существование в зазорах бытия, в промежутках между существами, которые причастны к бытию в полной мере.

Левиафан

Это морское чудовище — водяная змея (*serpens de aquis*), по выражению Исидора Севильского²⁹³, нередко неразличаемое с китом, — имеет однозначно негативную семантику. Оно было побеждено Иеговой в начале мира («Ты сокрушил голову левиафана, отдал его в пищу людям пустыни» — Пс. 73:14); оно, по мнению пророков, перед концом света вырвется из узилища и вновь будет повержено («В тот день поразит Господь мечом Своим тяжелым, и большим и крепким, левиафана, змея прямо бегущего, и левиафана, змея изгибающегося, и убьет чудовище морское» — Ис. 27:1).

Левиафан с его огромностью и мощью — своего рода морской вариант дракона. По принципу парадоксальной антитезы он нередко служил фигурой бессилия, связанности, заточения, несвободы дьявола, помещаясь в один ряд с уничижительными образами дьявольского ничтожества — воробьем и собакой. Основу такой интерпретации находили в Священном Писании, и прежде всего в вышецитированном сравнении левиафана с птичкой из книги Иова (Иов. 40:24). Огромный левиафан для Бога то же, что и птичка: так возникает параллель между Левиафаном и воробьем. Дьявол «связан Господом как воробей, чтобы мы играли с ним», — говорит св. Антоний, имея в виду именно эту строку из книги Иова (Афанасий Великий, «Житие св. Антония»²⁹⁴).

Дьявол — это левиафан, ставший в результате Божественной игры-обмана «связанным воробьем». Об этом же левиафане, предназначенном для игры, говорится, по мнению св. Августина, и в 104 псалме: строка 26, которая в Синодальном переводе звучит: «Левиафан, которого ты сотворил играть в нем [в море — А. М.]», в Вульгате читалась: «*Draco hic quem finxisti ad illudendum ei*», что можно понять так: «Дракон, которого ты сотворил, чтобы играть с ним (обманывать его)». Именно так понял эту строку св. Августин: «Этот дракон — древний враг наш... Так он создан, чтобы был обманутым (*ut illudatur*), это место ему назначено. Великим кажется тебе этот престол, ибо не знаешь, каков престол ангелов, откуда он пал; что тебе мнится его прославлением, для него самого — проклятие»²⁹⁵. Величие и могущество дракона-левиафана, обширность его царства — мнимые; для него самого эта его земная ипостась — унижение и тюрьма.

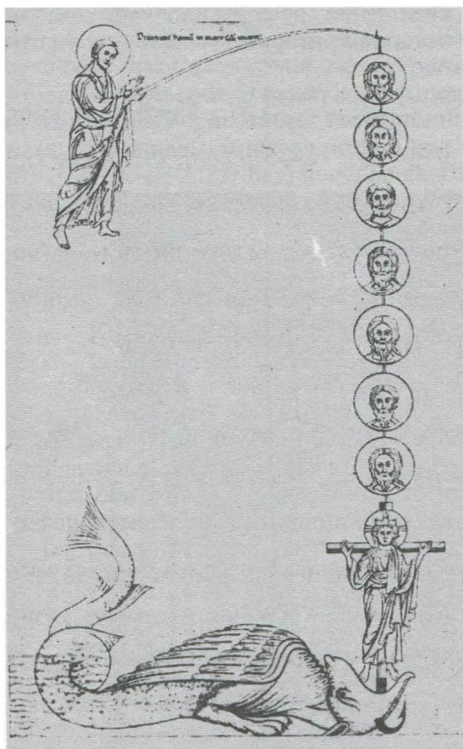
Как же Бог обманул левиафана? Описание этого обмана находили в другой строке из той же книги Иова: «Можешь ли ты удою вытащить левиафана и веревкою схватить за язык его?» (Иов. 40:20). Образ левиафана-дьявола, пойманного Богом за язык, становится аллегорией, вместилищем в себя всю историю игры-обмана, которую вел Бог с дьяволом. Визуализацию этой аллегории мы находим на миниатюре из «Сада утех» аббатисы Геррады (XII в.), а ее исчерпывающее разъяснение — у многих отцов церкви, в частности, у Григория Великого: «Левиафан этот пойман крючком, ибо в Спасителе нашем укусил (посредством своих адептов) наживку плоти, а острие божественности его [левиафана] пронзило... В этой водной бездне, то есть в огромности рода человеческого, желая смерти всех и пожирая жизнь почти всех, кит (*cetus*) этот носится взад и вперед с открытой пастью; однако в темной водной глубине дивным предустановлением подвешен крючок ему на смерть». Леса крючка — родословие Христа, изложенное в Евангелии (Мф. 1)²⁹⁶.

В том же духе комментирует это место из книги Иова Гонорий Августодунский: «Под морем подразумевается сей век... В нем кружит дьявол, как левиафан, пожирая множество душ. Бог с небес забрасывает в это море крючок, когда отправляет в этот мир своего Сына, чтобы поймать левиафана. Леса крючка — родословие Христа... Острие крючка — божественная природа Христа; наживка — его человеческая природа. Древко, посредством которого леса крючка забрасывается в волны, — это Святой Крест, на котором повешен Христос, чтобы обмануть дьявола; привлеченный запахом плоти, левиафан хочет схватить Христа, но железо крючка раздирает ему пасть»²⁹⁷.

Аллегорию этой Божественной рыбалки мы видим на миниатюре из «Сада утех» аббатиссы Геррады.

Впрочем, мотив рыбалки на дьявола может визуальнo воплощаться и без образа левиафана. На французской миниатюре Христос с Иовом, сидя в лодке, ловят удочкой подводного демона, который совсем на левиафана не похож. Только наличие на изображении неточной цитаты из книги Иова — «Можешь ли поймать на крючок левиафана? (*Nunquid carpes leviathan hamo*)» — говорит о том, что Христос с Иовом рыбачат на левиафана, который в данном случае имеет облик человекообразного демона.

Левиафан нередко понимался как фигура ада, входом в который служила его пасть (в соответствии с описанием левиафана в книге Иова: «из пасти его выходят



«Бог удит левиафана на крючок человеческой природы Христа». Из энциклопедии «Hortus deliciarum» аббатиссы Геррады. XII в.



Миниатюра из «Реймского миссала». XIII — нач. XIV вв. Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург.

пламенники, выскакивают огненные искры» — Иов. 41:11). Можно предположить, что в виде пасти Левиафана (целиком зверя не видно, и потому его трудно идентифицировать) изображен вход в ад в «Полиптихе суетности» Ханса Мемлинга (с. 19).

Жаба

Поведав о назойливой говорливости (*garrulitas*) как отличительном свойстве жаб, Храбан Мавр лаконично замечает: «Жабы — демоны»; подтверждением служит строка Апокалипсиса: «И видел я выходящих из уст дракона трех духов нечистых, подобных жабам» (16:13). Жабы также и еретики, «не перестающие брехать (*latrage*) в их суетной говорливости»²⁹⁸.

В виде жабы «нечистые духи» появляются на иллюстрациях к соответствующему месту Апокалипсиса. Однако параллельно этой экзегетической линии, ориентированной на тексты Священного Писания, развивается и «самостоятельная» демонология жабы, основанная на зловещих представлениях о ней как животном нечистом, ядовитом, рождающемся из головы или гениталий покойника²⁹⁹, и т. п. (по выражению Хильдегарды Бингенской, жаба «в своей зелени имеет как бы некое дьявольское искусство»³⁰⁰). Жаба становится визуальной фигурой агрессии дьявола

и связанного с этой агрессией «заражения» нечистой (не случайно жабу считали ядовитой). Этот смысл жабы проявляется в истории Григория Турского о «лунатике», который стал объектом демонической атаки:

«Некий житель Вены по имени Ландульф был тяжело мучим лунным демоном: часто, думая, что враг окружил его, он падал на землю, испуская кровавую пену изо рта, и был словно мертвый. Этот род болезни ученые медики называли эпилепсией (epilepticum), простой же народ звал падучей (cadivum), из-за того, что больной падал». Больной-одержимый решает посетить базилику св. Мартина, надеясь, что святой его излечит. «Но когда он пришел туда, исполненный веры, дерзость свирепого демона стала еще сильнее: и не мог он вступить в атрий, потому что демоны напали на него в открытую... Они наяву явились с лязганьем всяческого оружия, и начали его пронзать стрелами и копьями. Когда он упал на землю, то увидел, как по нему скачет ужасное множество жаб». Больной-одержимый, однако, сохраняет сознание и не поддается на эти и прочие искушения; св. Мартин излечивает его³⁰¹.



Коппо ди Марковальдо. «Страшный суд». Мозаика во Флорентийском баптистери. 1260-е — 1270-е гг.

В визуальной демонологии жаба фигурирует среди животных, терзающих грешников а аду. В мозаике флорентийского баптистерия жабообразное животное (однако с головой, чрезвычайно напоминающей кошачью) ползает у ног самого Люцифера, пытаясь заглотить голову грешника.

В аду Босха жаба не кусает и не глотает, но плюет на грешника, что может быть связано с представлением о ее ядовитости (вклейка, с. 13).

Основной модус агрессии жабы — не поглощение (как во флорентийских мозаиках — но и жаба на них не совсем настоящая), но заражение: она не пожирает и не уничтожает, но негативно воздействует своим отвратительным прикосновением. Так, в одной скульп-

птурной группе собора Нотр-Дам в Париже (Западный портал, XIII в.) жабы сползают с демона и падают на лицо грешнику, а в другой — жабы сидят на котле, где варят грешников, невзирая на жар.

Что касается собственно дьяволова тела, то на нем жаба чувствует себя как дома, появляясь в сюжете о дьяволе — иску-



сителе девы (или дев). По крайней мере две скульптурные группы XIII в. дают сходное иконографическое решение: дьявол обольстителен спереди, но истинную его сущность открывает спина, по которой ползают жабы и змеи.

Таков дьявол, искушающий «глупых дев» на западном портале собора в Страсбурге (кон. XIII в.). Девы, к несчастью для себя, не видят его спины:



спина дьявола:



107

УМАЧЕНИЕ: «СТАЛ МЕНЬШЕ СЕБЯ»

В аналогичной по иконографии скульптурной группе из Базельского собора (1240-е гг.) искуситель одет модником, однако сзади, помимо жаб и змей на спине, у него имеется и тщательно скрываемый хвост, который переходит в столб пламени и исчезает в пасти левиафана, притаившегося у ног беса (намек на пасть ада, из которого тот вышел).

Ящерица, саламандра

Мы только что видели, что ящерицы, вместе с жабами и змеями, могут служить атрибутом искусителя, «антиукрашением» его спины, которая и обнаруживает (к сожалению, только для внешнего зрителя, но не для самого искушаемого) его подлинную сущность. Ящерица (а также, возможно, и саламандра, которая отнесена к разновидностям ящерицы, *lascerta*, уже Исидором Севильским³⁰²) в inferнальной иконографии соседствует со змеями и жабами. В мозаиках флорентийского баптистерия две огромные ящерицы кусают грешника, голову которого тем временем заглатывает змея, высывающаяся из уха Люцифера: очевидно, что они действуют заодно — вместе с неподалеку расположившейся жабой.

Демон в облики ящерицы появляется еще в одной inferнальной сцене — в иллюстрации Симона Мармиона к «Видению Тнугдала» (вклейка, с. 2). Эта «ящерица», расположившись у самого входа в пышущий жаром ад, орудует там длинным крюком. Быть может, художник хотел изобразить саламандру, неуязвимую для огня?

Мотив «поражаемой ящерицы» (по аналогии с поражаемым змеем/драконом) мы уже отмечали на картине Леонарда Бека (илл. на с. 65), где подобие ящерицы приобретает дракон, раненный св. Георгием.

Бестиарные биология и семиотика ящерицы-саламандры (довольно слабо разработанные) дают повод для демонизации этих животных, однако в целом картина не вполне однозначна. У Исидора Севильского «саламандра полезна против пожара» (поскольку «живет среди языков пламени, не испытывая боли и не погибая, и не только не сгорает, но и гасит пламень»), однако в то же время она чрезвычайно ядовита и этим вредна. «Из всех ядов ее наисильнейший»: «если она залезает на дерево и заражает все плоды ядом, то убивает тех, кто попробует их есть, а если упадет в колодец, то сила ее яда убивает тех, кто будет пить из колодца воду»³⁰³.

Двусмысленна и ящерица. Трактат «Аллегории ко всему Священному Писанию», опираясь на ветхозаветное представление о ящерице как нечистом животном, отмечает: «Ящерица — это путь нечестия, ибо сказано в книге Левит: “ящерицу не ешьте” (Лев. 11:30), то есть не должны мы подражать жизни нечестивых»³⁰⁴. Однако одна из повадок ящерицы придает ей чрезвычайно позитивный смысл. Бестиарий «О животных и других вещах», ссылаясь на «Физиолог», сообщает следующее. В старости начиная слепнуть, ящерица залезает на стену, обращенную к востоку, пристально смотрит на солнце и тем самым восстанавливает зрение: «так и ты, человек, облаченный в одежды ветхие, когда очи твоего сердца начнут меркнуть, найди место, открытое к востоку, то есть обратись к солнцу справедливости, Господу нашему Христу, чье имя — Восток ... и свет милосердия покажет тебе тот, “кто просвещает всякого человека, приходящего в мир” (Ин. 1:9)»³⁰⁵. Этой позитивной семантикой ящерицы как фигуры человека, обращенного к Божественному свету, объясняется, по мнению Хелен Вудрафф, традиция изображать ее в церквах³⁰⁶.



Коппо ди Марковальдо.
«Страшный суд». Мозаика во
Флорентийском баптистерии.
1260-е — 1270-е гг.

Насекомые, паукообразные

Спускаясь по разрядам животных вниз, к насекомым — самым малосильным представителям фауны — мы неожиданно получаем здесь впечатляющий урок относительности. Муравей — вот, казалось бы, полная противоположность льву: он то уж никак не способен проявить львиную свирепость. Однако выясняется, что малое и великое в средневековом бестиарии не всегда противопоставляются друг другу, но порой и встречаются, обнаруживая склонность к тождеству. Средневековые описания муравья (очень умного животного: он, согласно Исидору Севильскому, «предвидит будущее и летом заготавливает то, что съедает зимой; в жатве же выбирает пшеницу, а ячмень не трогает»³⁰⁷) сопровождаются упоминанием животного, в котором муравей и лев соединены, образуя некое единство. Это «формиколон», или «мирмиколон», муравьиный лев, лев-муравей: «животное малое, но для муравьев весьма опасное; он прячется в пыли и убивает муравьев, несущих зерно». Имя его означает, что «для других животных он как муравей, а для муравьев — как лев» (Исидор Севильский)³⁰⁸.

Это животное, демонстрирующее относительность силы и слабости в их крайностях — то есть, выражаясь фигурально, относительность льва и муравья, — дает Григорию Великому повод для демонологического комментария: мирмиколон «для муравьев лев, а для птиц — муравей; так и древний враг силен против тех, кто ему поддается, и слаб против тех, кто ему сопротивляется»³⁰⁹.

Этот урок демонологической относительности, преподанный бестиарием, лег в основу христианских представлений о борьбе с нечистым. Дьявол — лев только для слабых грешников; для сильных духом святых он — ничтожное насекомое. Так, святая Мария из Уаньи (в жизнеописании Жака да Витри, ок. 1215) у ложа некой больной сестры, которую «обступило множество рыкающих демонов», вступает с ними в явно неравную (для демонов) борьбу: «противостав нечистым духам, она боролась не только молитвами, но и отгоняла их, как мух, своим плащом»³¹⁰.

Обратную ситуацию мы видим на миниатюре из Часослова Катерины Клевской, где демон в облики муравья поражает вилами грешника. Если для святой демоны обернулись мухами, то для этого несчастного муравей и в самом деле оказался львом.

Как насекомое демон порой появляется в описаниях экзорцизма, когда он, побежденный, вынужден покинуть тело энергмена в каком-нибудь умаленном, унижительном для демона виде. Так, в «Житии св. Галла» Валафрида Страбона демоны выскакивают изо рта одержимой «в виде чернейшей бескрылой саранчи (bruchus)»³¹¹.

В визуальной демонологии насекомообразные черты систематически появляются у демонов, видимо, уже в позднем Средневековье. Знакомые нам крылья нетопыря порой заменяются на крылья бабочки — как у Ханса Мемлинга (вклейка, с. 14) или в изображении Страшного суда в росписях венецианского Палаццо Дожей:



Анри Ме де Бле (Met de Bles). «Ад». 1-я пол. XV в. Палаццо Дожей, Венеция.



Таддео ди Бартоло. «Ад». 1396. Коллегиальная церковь в Сан-Джиминьяно.



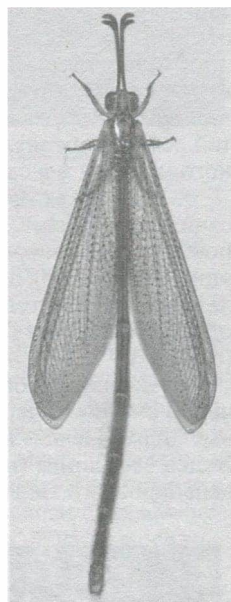
«Пасть ада». Миниатюра из «Часослова Катерины Клевской». Ок. 1440, Утрехт. Библиотека Пирпонта Моргана, Нью-Йорк (MS 945).

Демоническое паукообразное — скорпион — фигурирует в качестве атрибута «лже-Христа» (капелла Корпорале, см. вклейка, с. 4), а также в изображении ада — у Таддео ди Бартоло, где разнообразит своими укусами мучения грешников.

У Босха адская энтомология становится настолько изощренной, что без консультации биолога мы не рискуем в ней разобраться. Зато демон, изображенный Паулем Лёвеншпрунгом, заставляет задаться вопросом, уж не пытался ли художник придать ему черты муравьиного льва, который и в самом деле обладает примерно такими полупрозрачными крыльями, да и вытянутыми вперед «рогами».



«Архангел Михаил взвешивает душу грешника». Пауль Лёвеншпрунг (Швейцария). Ок. 1500. Художественный музей, Цюрих.



Муравьиный лев (фотография).

Умаленный человек

Не только животные, но и антропоморфные (или преобладающе антропоморфные) изображения демонов содержат визуальные фигуры умаления, указывающие на то, что демон в чиноустройстве мира стоит ниже человека (уже хотя бы потому, что ему закрыт путь спасения). Если демон и изображается как человек, то определенные визуальные маркеры ставят его на самую низшую ступень человеческого — на ту ступень, где стоят низшие представители человеческого рода, всяческие уроды, плебеи, изгои, в общем, «недочеловеки». Фигурами такого умаления могут служить не только сословные признаки, физические и интеллектуальные недостатки, но и определенные душевные состояния, которые выводят человека за пределы приличествующего и прекрасного, подлинно человеческого — например, греховное состояние гнева (визуальной фигурой «внутреннего безобразия» — охваченности души страстями — служили уже описанные нами торчащие волосы, нахмуренное чело и т. п.). Словесные тексты чаще всего ограничиваются упоминанием о том, что демон, явившийся в виде человека, ненормально огромен, высок и худ, черен, безобразен. Однако порой к этим общим местам добавляются — и в словесных, и в визуальных описаниях — иные детали, позволяющие утверждать, что умаление кообразного дьявола идет по нескольким направлениям. Попробуем их определить.

«Деревенщина», дикарь, умирающий, шут

Одной из стратегий умаления демона было придание ему вида крестьянина (*rusticus*) — т. е., в средневековом понимании, простака, деревенщины, который и физически безобразен, и чужд всякому приличному (если не сказать — вообще всякому человеческому) обществу. Во французском фавлье «О священнике и рыцаре» (XIII-XIV вв.) обе эти стороны связаны сравнением крестьянина с двумя животными — одновременно безобразными (по мнению автора) и «не способными на какой-либо контакт с человеческим обществом»³¹²: крестьяне «безобразны, как волки или леопарды, которые не умеют жить среди людей»³¹³.

Неудивительно, что дьявол порой принимает этот безобразный и асоциальный облик. Так, в одном из рассказов Цезария Гейстербахского некий монах просит Бога, чтобы он удостоил его увидеть дьявола, что и происходит: «Когда он в день св. Мартина встал к заутрене, то увидел, что в пресвитерий вошел демон в обличи коренастого крестьянина (*in forma rustici quadrati*)... У него были широкая грудь, острые лопатки [или плечи? — А. М.], короткая шея; волосы спереди у него были подстрижены довольно коротко, а прочие свисали как колосья»³¹⁴. Понятно, что это описание плебейской и в то же время безобразной внешности и телосложения.

Так же мерзок человекообразный демон, явившийся однажды ночью Раулю Глаберу в виде отвратительного человечка (*forma homunculi teterrimae speciei*): «Он был, насколько я мог его разглядеть, среднего роста, с тонкой шеей, исхудавшим лицом, наичернейшими глазами, морщинистым лбом, плоским носом, растянутым ртом, пухлыми губами, коротким и узким подбородком, козлиной бородой, мохнатыми и острыми ушами, беспорядочно торчащими волосами, собачьими зубами, острым затылком, выпирающей грудью, горбатой спиной, трясущимися ягодицами...»³¹⁵.

Некоторые из перечисленных Раулем черт присутствуют и в описаниях столь же безобразных крестьян: так, крестьянин-батрак, которого встречает в лесу Окассен («Окассен и Николет»), «высокий ростом, ужасный и безобразный (*grans estoit et mervellex et lais et hidex*)», имел, помимо прочего, «огромную шапку волос чернее угля, огромный плоский нос, большие широкие ноздри, толстые губы, краснее мяса, поджаренного на углях...»³¹⁶.

Безобразие крестьянского носа может проявляться, по видимости, не только в его огромности и плоской форме, но и в удлинненности, превращающей его в подобие клюва. Эту черту крестьянского облика Петр Ключинский («О чудесах») передает демонам. В одной из его историй демоны появляются у постели умирающего монаха; увидев их, он спрашивает у присутствующих здесь же братьев: «Кто эти безобразные и носатые крестьяне? Я вижу, как они стекаются сюда и постепенно заполняют весь дом». Слуга отвечает ему, что в доме никого нет, но монах настаивает: «Разве ты не видишь уродливых людей, которые наполнили уже все пространство дома; их пугающий вид и лица, заостренные очень длинными клювами, наводят на меня немалый страх»³¹⁷. Кривой, горбатый нос (*krumbe nasen*) дьявола упоминает в своих видениях Мехтильда Магдебургская³¹⁸.

В некоторой связи с вырисовывающейся визуальной формулой крестьянского безобразия находится, по-видимому, и безобразие шута, дурака. В продолжении романа о Тристане Готфрида Страсбургского, написанном Ульрихом Тюргеймским, Изольда, узнав, что Тристан располагает волшебным средством изменять внешность, требует, чтобы он принял обличие шута (*tor*), дабы иметь возможность приходить к ней неузнанным. Атрибуты облика шута, который Тристан покорно принимает, — грязное лицо, широкий (расширенный) рот (*horgez antlitz, woter munt*) (v. 2485-6)³¹⁹.

Растянутый до ушей рот упоминается Себастьяном Брантом в «Корабле дураков» (1494), в описании Циклопа, который, конечно, представляется существом

демоническим. Здесь эта черта телесного облика мотивирована склонностью Циклопа пожирать дураков в большом количестве: «Рот его гуляет до обеих ушей, / чтобы пожирать всяких дураков»³²⁰.

Описанные физиогномические особенности в целом связаны с мотивами дикости, нецивилизованности, маргинальности по отношению к куртуазному миру-порядку (в случае шута, например). В этой связи следует упомянуть и шерсть, нередко покрывающую тело человекообразного демона, — точно так же, как покрывает она тело дикого (лесного) человека, средневекового аналога античных низших богов. Об этих волосатых (*pilosi*) пишет Исидор Севильский, отождествляя их с инкубами и отмечая их похотливость³²¹. Волосатость служит знаком внеположности этих существ человеческой культуре и обществу: разумеется, и демоны, по сути, чужды всему человеческому.

Если неправильный нос — черта постоянная, то растянутый рот находится на грани физиогномики (постоянных признаков) и жестики (признаков переменных). Растянутый рот демона из видения Рауля Глабера и широкий рот шута, облик которого принимает Тристан, — постоянные ли это атрибуты физиономии или жесты, позы лица, принимаемые в определенных ситуациях? Возможно и то и другое. Мы уже видели, что неправильная линия губ, растянутых, искривленных и т. п., в сочетании с торчащими волосами, служила жестом-знаком определенного аффекта — гнева. В нашем распоряжении есть по крайней мере один текст, в котором тот же комплекс — растянутый до ушей рот и вставшие дыбом волосы — сопровождает определенное физическое состояние: предсмертную агонию. Ришер, монах монастыря Сен-Реми в Реймсе, в своей «Истории» («*Historiae*», между 991 и 998) описывая внезапную смерть графа Эриберта (*Heribertus*), приводит ряд физиологических деталей (почерпнутых Ришером из медицинских источников³²²), среди которых фигурирует «искаженный рот, растянутый до ушей (*ore etiam in aurem distorto*)», а также *horripilatio* — ужас, сопровождаемый подъятием волос («*cum multo horore et horripilatione*»). Смертная агония, страх и гнев имеют общие признаки — растянутый, искривленный рот, торчащие волосы.

Демон из скульптурного убранства собора Отена (с. 73), искушающий Христа, наделен этим признаком; вдобавок у него и рот искривлен — как у гневающегося или как у умирающего? Гневается ли он (что более вероятно и понятно нам) — или же ужасается своему вечному умиранию? Напомним, что непричастность демонов к подлинной жизни передается христианскими авторами как некое непрерывное умирание, как вечная агония, так и не приводящая к смерти. Этот ход мысли появляется, например, у греческого апологета Татиана: демоном «не легко умереть, потому что они не имеют плоти; но они, живя, творят дела смерти, и сами умирают всякий раз, когда научают греху своих последователей...»; демоны «даже во время жизни своей умирают»³²³. Нечто похожее Григорий Великий утверждает о грешниках, осужденных на адские муки: они «вечно умирают, никогда не уничтожась смертью»³²⁴.

Возвращаясь к теме плебейско-шутовского безобразия, свидетельствующего об умаленности человекообразного демона, мы можем констатировать, что оно складывается из четырех основных компонентов. У демона что-то не то с носом — он то приплюснутый, то, напротив, ненормально длинный, как у Буратино (не отсюда ли начинается тема утрированного носа в европейской культуре?); у него странный, уродливый рот — растянутый, искаженный, с пухлыми губами; так же не в порядке у него и волосы, неопрятно торчащие; наконец, он покрыт шерстью, как лесной человек, «дикарь». Шерстистость дьявола упоминается в «Золотой легенде»: в житии св. Варфоломея ангел изгоняет из храма осквернявшего его демона, который был как «эфиоп чернее саж, с острым лицом, длинной бородой, покрытый до самых ног волосами...»³²⁵.

Эти четыре компонента безобразия человека-дьявола — не единственные, конечно, но, видимо, доминирующие, — могут варьироваться в собственных пределах (нос — плоский или длинный, но в любом случае ненормальный, и т. д.), а также соединяться в различных комбинациях.

Растянутый, широкий рот с пухлыми губами мы видим у скованного демона (возможно, верховного дьявола?) в сцене на бронзовых воротах Сан-Дзено (Верона), которая представляет нисхождение Христа во ад (вклейка, с. 15). Форма рта — единственный признак (помимо огромного размера всей фигуры), отличающий князя ада как от присутствующих в сцене людей, так и от самого Иисуса, значительно меньшего по размеру.

Широкий рот дьявола часто открыт, из него высовывается язык (о нем мы еще будем говорить ниже, в связи с темой демонической жестики). В скульптурных группах кафедрального собора Пьяченцы, изображающих три искушения Христа, дьявол визуально противопоставлен Господу в первую очередь этим широким и открытым ртом.

Растянутый широкий рот комбинируется с плоским носом — в скульптуре Западного портала парижского собора Нотр-Дам (с. 142) или в работе Франческо Меланцио (вклейка, с. 8).

То же — у демонов Амьенского собора: широкие рты с пухлыми губами, плоские носы, высунутые языки и вдобавок нахмуренное, насупленное чело, фигура гнева. Рядом с лицами грешниц эти «хари» читаются как антитеза человеческим.

Растянутый рот комбинируется с шерстистостью в духе дикого человека:



Пухлые губы и плоский нос, конечно, не могут не напомнить об эфиопе — одном из самых частых человекообразных обличей дьявола, принимаемом им во множестве текстов. Но и в визуальной демонологии эти черты порой сочетаются с черным цветом кожи — например, у

Слева направо:

«Демон ведет грешников в ад». Западный портал собора Нотр-Дам, Париж. 1-я пол. XIII в.

Лоренцо Майтани с мастерской. «Страшный суд». Рельеф на фасаде собора в Орвьето. 1320-е гг.



Никколо да Феррара. «Искушения Христа». XII в. Фасад базилики Санта-Мария-Ассунта в Пьяченце.



«Портал Страшного суда» Амьенского собора. 1220-1230.

Нери ди Биччи (вклейка, с. 15).

В вышеприведенных примерах фигурировал безобразный плоский нос; однако он может быть и безобразно длинным.

Кривой, горбатый нос — совсем как в описании Мехтильды Магдебургской — мы видим на многих изображениях.



«Битва ангелов с драконом». Иллюстрация к Апокалипсису. XIV в. Музей августинцев, Тулуза.



Буффальмакко (?).
«Ад». 1336-1341.
Кампосанто, Пиза.

Длинный, загнутый, красный как морковка, едва ли не карикатурный нос имеет демон на фреске Бартолино де Гросси в соборе Пармы (см. с. 17). Демон изображен здесь в момент разоблачения и поражения, изгоняемый св. Андреем. Не хотел ли художник этой визуальной фигурой сказать, что враг человеческий, так сказать, «остался с носом»?

Нечто подобное мы видим и в другой сцене изгнания дьявола, на миниатюре из кармелитского миссала конца XIV в. (вклейка, с. 30): покидая храм, довольно жалкий карикатурный черт оборачивается, и мы видим его длинный заостренный нос. «Остаются с носами» и демоны, которых Христос, спустившийся в ад, посрамил и лишил всей добычи, — на работе мастерской Мартина Шонгауэра (вклейка, с. 15).

Даже если длинный нос и в самом деле в ряде изображений имеет ситуативно обусловленный смысл (поражения, посрамления, «оставления с носом»), то это не мешает ему в других изображениях выступать ситуативно независимым устойчивым атрибутом демона (который и в самом деле уже навеки посрамлен Христом,



«Демоны уносят св. Гутлака». Английский манускрипт. Ок. 1230. Британский музей, Лондон (Harley Roll. Y 6).

нанесшим inferнальному миру окончательное поражение). Так, в сцене похищения св. Гутлака демоны скорее торжествуют, демонстрируя свою силу, — однако имеют карикатурно длинные заостренные носы.

Длинный нос может комбинироваться с признаками дикого человека, что мы наблюдаем уже в миссале Штаммгейма, где носатый демон покрыт условно изображенной шерстью и наделен дубиной — устойчивым атрибутом «дикаря» (вклейка, с. 1).

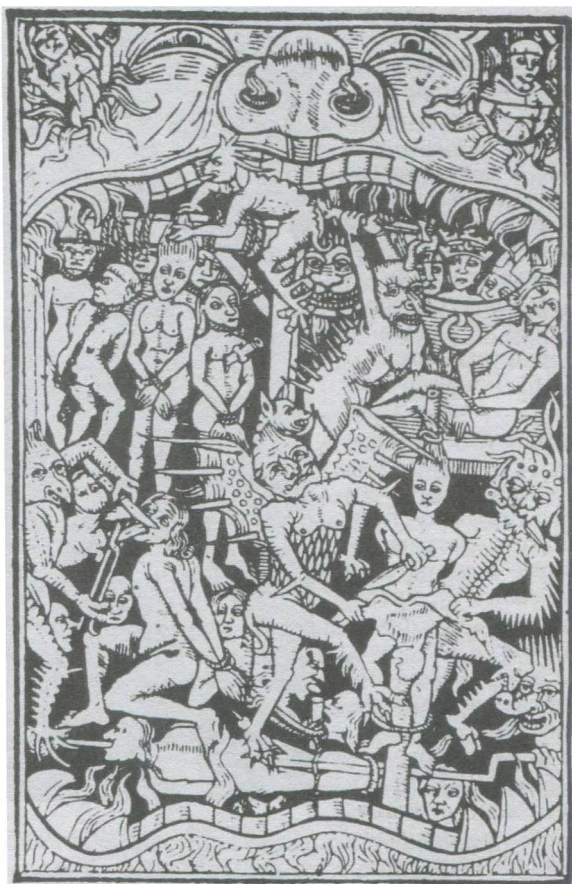
Нос с горбинкой (явно противопоставленный правильному человеческому) сочетается с шерстистостью в миниатюре из английского Апокалипсиса (с. 37), в сценке некоего диспута между человеком и дьяволом, помещенной в инициал буквы «О» из Библии XIII в. Наконец, длинный нос, и при этом с поросычьим пятячком, сочетается с торчащими волосами на миниатюре из «Книги об Антихристе» (см. правый нижний угол).

115



Инициал из латинской Библии XIII в. Библиотека Мазарини, Париж.

«Ад». Миниатюра из «Книги об Антихристе». XIV в., Испания.



УМАНЕНИЕ: «СТАЛ МЕНЬШЕ СЕБЯ»

В связи с мотивом расширенного рта мы не случайно упомянули шута: в самом деле, в словесных текстах дьявол изредка ему уподобляется. Напомним, что в «Житии св. Дунстана» Осберна Кентерберийского Дунстан заключает о скорой смерти короля Эдмунда, когда видит «дьявола в виде шута, прыгающего перед всадниками и как бы похваляющегося некой будущей наживой»³²⁶.

Изображается ли дьявол-шут визуально? Ведь расширенный, открытый рот фигурирует в огромном количестве изображений дьявола; но на каком из них он еще и шут? На этот вопрос можно ответить, если принять во внимание одну характерную особенность образа шута: специфическую шапку с торчащими «отростка-

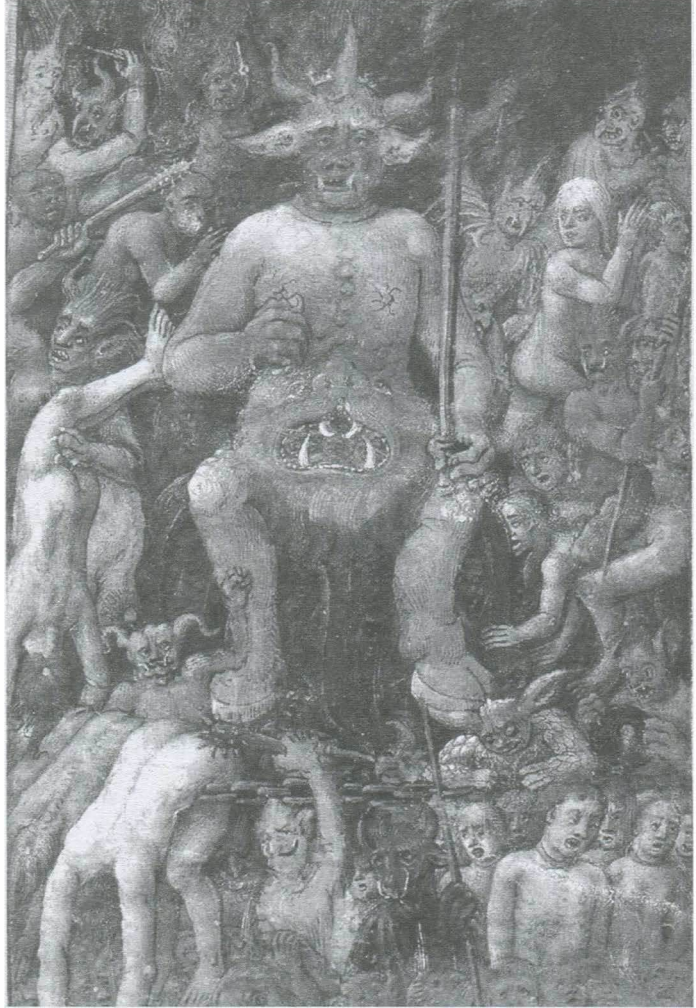
ми» (символизирующими ослиные уши как знак глупости), на которых могут висеть колокольчики-бубенцы (шутовской колпак получает распространение с середины XIV в., колокольчики — с начала XV в.³²⁷).

Подобный головной убор — в более или менее очевидном виде — мы находим на некоторых изображениях дьявола. Верховный правитель ада на французской миниатюре открыл целых две пасти — на подобающем ей месте и на животе; но как бы ни был ужасен черт, он все же шут — ведь на голове его настоящая шутовская шапка; да и у чертика, который пляшет внизу у его ног, рога «превращаются» в отростки шутовского колпака.

Двусмысленное перетекание причудливых рогов в подобие (явное или совсем не явное) шутовской шапки — тема многих изображений. У Таддео ди Бартоло (вклейка, с. 16) Люцифер имеет на голове и рога, и вздыбленные волосы, и ослиные уши, но вдобавок к ним еще целый куст каких-то отростков, которые и на рога не похожи, и на шутовскую шапку лишь, возможно, намекают.

Похожая история — с демоном-соблазнителем на немецкой гравюре XV в. (см. с. 197): уши у него явно ослиные, но не в подобающем количестве, а разросшиеся в целую шапку.

Забавный демон на фреске Андреа ди Каньо (вклейка, с. 11) загадывает нам загадку: колпак может и шутовской, но необычной формы, и на ногах у демона, несущего свою жертву, странные «шлепанцы», весьма современного фасона. Что бы это могло значить?



«Ад». Французский манускрипт. Кон. XV в.

Получеловек: онокентавр, сатир

117

Еще одной фигурой умаления человеческого стало примешивание к антропоморфному облику дьявола животных черт: дьявол предстал недочеловеком, наполовину оставаясь животным. Самый типичный и устойчивый вариант этой визуальной фигуры — онокентавр, получеловек полуосел. Неизвестный в античной мифологии³²⁸, он был впервые упомянут в Септуагинте (около 250 до н. э.), в книге пророка Исаии. Упоминание сохранилось и в латинском переводе Иеронима, в Вульгате. Описывая запустение, которое гнев Господа произведет в землях неправедных, пророк говорит о заброшенных дворцах, где поселится всякая нечисть: «демоны будут встречаться с онокентаврами, и лохматые перекликаться друг с другом, и ламия там возляжет и обретет покой (et occurrent daemonia onocentauris et pilosus clamabit alter ad alterum ibi cubavit lamia et invenit sibi requiem)» (Иса. 34:14).

Причастность онокентавра к демоническому миру безусловна; в ней убеждает и эпизод из «Жития св. Антония» Афанасия Великого, где онокентавр не назван, но с несомненностью описан. Святой видит в пустыне «животное, до бедер имевшее человеческий облик, но голени и копыта как у осла. Тогда Антоний вооружил себя знаком креста и сказал: “Я — раб Божий; если ты послан против меня, то вот я”. И тут же животное вместе со своими демонами обратилось в бегство так быстро, что от быстроты своей упало и издохло. Гибель же зверя — демонов падение»³²⁹.

Физиолог (в раннем латинском переводе, созданном до 386 г.) отмечает как главную особенность онокентавра сочетание в нем «двух природ»: «верхняя часть у него подобна человеческой, члены же нижней части принадлежат к весьма дикой природе. С ним можно сравнить безумных и двуличных, безобразных людей, по словам апостола, “имеющих вид благочестия, силы же его отрехшихся” (2 Тим. 3:5)»³³⁰. Эту идею варьируют и бестиарии.

Несколько другую семиотику онокентавра разрабатывает Григорий Великий, и она укореняется в экзегетике. Воспринимая его имя как сочетание названий осла (по-гречески *onos*) и тельца (*taugus*), он видит в нем фигуру тех, кто одновременно невоздержан и горд. Ведь осел знаменует похоть (тут следует ссылка на пророка Иезекииля: «и пристрастилась к любовникам своим, у которых плоть — плоть ослиная, и похоть, как у жеребцов» — Иез. 23:20), а телец (как мы уже видели) — гордыню. Таким образом, «под именем онокентавров фигурируют те, кто и невоздержан, и горделив»³³¹.

Визуальная формула онокентавра — человеческая фигура, но с ослиными ногами. В сущности, это человек с копытами. На онокентавра похож сатир с его лошадиными копытами; но сатирических рогов онокентавр иметь не должен. Такого демона-онокентавра мы видим в миссале Штаммгейма (в правом нижнем углу — вклейка, с. 1), а также на фреске Андреа да Фиренце, который, похоже, попытался изобразить и ослиные уши (вклейка, с. 3). На барельефе в Сполето (с. 38) демон имеет копыта, но также хвост и козлиную бородку — это уже не столько онокентавр, сколько сатир.

Формула онокентавра сочетается с описанным нами выше комплексом безобразия (горбатый нос, растрепанные волосы, большой рот с пухлыми губами) в изображении Антихриста — этого порождения дьявола.

Некоторые изображения создают впечатление, что художник пытается учесть экзегетику Григория Великого, трактуя онокентавра как смесь тельца и осла. На фреске Луки Синьорелли демон в целом человекообразен, однако на его голове мы узнаем типичную формулу тельца (закругленные вовнутрь рога, оттопыренные под прямым углом уши), а ноги — все же скорее ослиные.



«Убиение свидетелей Антихристом». Миниатюра из английского Апокалипсиса («Апокалипсис Гетти»). 1260-е гг., Лондон (?). Музей Гетти, Лос-Анджелес (асс. по. 83. МС 72).



Лука Синьорелли. «Демоны наказывают порочного священника Флорентия». Фреска в аббатстве Монте Оливето Маджоре, близ Сиены. 1497-1498.



То же сочетание мы наблюдаем у побиваемого богоматерью демона на работе Франческо Меланцио.

На голове — тельцовый комплект, но длинные тонкие ноги с копытцами — совсем не тельцовые, а уж скорее лошадиные или ослиные. Так, возможно, визуализируется библейская экзегетика Григория Великого, который видит в онокентаврах фигуру «тех, кто, будучи подвержены грехам невоздержанности, поднимают вверх затылок там, где должны бы были проявлять смирение»³³². «Поднятый затылок», воздвигнутые к небу рога — как мы помним, черты тельца и выражение его гордыни; именно их мы видим на вышеприведенных изображениях дьявола-онокентавра. Верх этого существа, таким образом, знаменует гордыню; ослино-подобный же низ — невоздержанность и похоть.

Франческо Меланцио. «Мадонна приходящая на помощь» («Madonna del Soccorso»). Монтефалько, храм Сан-Франческо. Конец XV в.

Умаление возрастом: ребенок, старик

119

УМАЛЕНИЕ: «СТАЛ МЕНЬШЕ СЕБЯ»

Словесные изображения дьявола в виде ребенка или старика объяснимы тем, что оба этих возраста — каждый по-своему — соответствовали несовершенному, умаленному состоянию человека. В раннехристианских текстах дьявол в обликах ребенка может посоперничать по частоте появлений с дьяволом-эфиопом. Впрочем, эти облики могут и соединяться: демон выглядит как «черный ребенок» у Афанасия Великого в «Житии св. Антония»³³³. У Палладия он является в виде двенадцатилетнего мальчика³³⁴; в «Житии св. Авраама-отшельника» — «в обликии подростка (in habitu adolescentis)»³³⁵ и т. п.

Иногда и поведение этих демонов-детей выглядит вполне детским. Один из героев «Луга духовного» Иоанна Мосха рассказывает следующую характерную историю: «Когда однажды сидел я в своей келье, ... через окно вошел ко мне как бы мальчик-эфиоп и, встав передо мной, начал плясать, и говорит мне, пока я распевал псалмы: “Старик, разве я плохо пляшу?” Я же ему ничего не ответил. Он снова меня спрашивает: “Тебе не нравится моя пляска?” Я снова ничего не ответил, а он мне говорит: “Ты думаешь, дурной старик, что делаешь что-то великое? Говорю тебе, что ты ошибся и в шестьдесят пятом, и в шестьдесят шестом, и в шестьдесят седьмом псалмах”. Тогда я встал и простерся перед Богом, и он исчез»³³⁶. В «Истории монахов» (ок. 400) демоны принимают облик «маленьких безобразных мальчиков-эфиопов», которые «бегают взад-вперед по всей церкви» и «заигрывают» с сидящими там монахами, «играя различными обликами и образами»³³⁷. Грань между страшными демонами и играющими детьми здесь совершенно стирается.

Инфантильно ведет себя и гораздо более поздний демон из «Жития св. Норберта» (XII в.), который, радуясь неудаче святого, прыгает, хлопает в ладоши, и т. д. (см. с. 22).

Почему же ребенок воспринимался святыми отцами как подходящее обличье дьявола? Дело в том, что августианская теология отнюдь не рассматривала ребенка как квинтэссенцию невинности, но, напротив, полагала, что «дети подвластны дьяволу» (Проспер Аквитанский)³³⁸, как в силу унаследованного ими первородного греха, так и в силу того обстоятельства, что ребенок еще не отрекся от дьявола: в раннехристианскую эпоху обряд крещения (и вместе с ним отречения от дьявола) проходили взрослые люди. «Дети, когда рождаются телесно (carnaliter), тянут за собой обязательство греха (obligatio peccati), от которого они освобождаются лишь тогда, когда перерождаются духовно (spiritualiter renascuntur)» (Августин)³³⁹. Иначе говоря, человек рождается с дьяволом внутри — рождается, так сказать, одержимым. Как пишет епископ Опат Милевитанский, «всякий человек, когда рождается, даже если и от родителей-христиан, не может быть без нечистого духа (sine spiritu immundo esse non possit)»³⁴⁰.

В эпоху Высокого Средневековья «определяющим стало стремление крестить детей как можно скорее после рождения»³⁴¹. Однако в определенные периоды, видимо, проявлялась и противоположная тенденция. Именно с такой тенденцией связано, по мнению Элеоноры Манчини, распространение иконографического типа «Мадонна приходящая на помощь (Madonna del Soccorso)», где «Богородица изображалась прогоняющей дьявола, который завладел ребенком несмотря на попытки матери этому воспрепятствовать. Этот сюжет, широко распространенный в эпоху Чинквеченто, возможно, восходит к средневековой новеллистике, где рассказывается о матерях, которые в припадке гнева препоручали своего ребенка дьяволу, дабы затем раскаяться и просить о помощи Богородицы. (...) Данная иконография могла использоваться и как предостережение против обычая откладывать крещение ребенка. Частая в эту эпоху, практика откладывать крещение была мотивирована убеж-

денностью во врожденной чистоте детской души, которую католическая доктрина, напротив, рассматривала как особо подверженную дьявольским искушениям. Августинянцы особенно активно выступали против позднего крещения, и неудивительно, что большая часть изображений Мадонны, приходящей на помощь, была создана в принадлежащих им церквах и монастырях...»³⁴².

Если мы вновь бросим взгляд на «Madonna del Soccorso» Франческо Меланци, то не сможем не заметить, что преследуемые демоном ребенок и сам демон имеют подчеркнуто малый (в сравнении с Мадонной), «детский» рост: они подобны двум детям — обижаемому и обижающему; что-то детское есть и в мимике демона, который словно собирается захныкать (см. с. 118; также вклейку, с. 8).

Трудно говорить о полноценных визуальных изображениях демона в облике ребенка: не будем забывать, что ребенок в средневековом искусстве чаще всего отличался от взрослых лишь уменьшенным ростом. И демон часто меньше других персонажей, но это не дает нам повода всегда видеть в нем подобие ребенка. Визуальная демонология лишь намекает (если вообще намекает) на детскость как фигуру умаления. Такими намеками могут служить инфантильное подпрыгивание, приплясывание, даже зависание на человеческой фигуре, которые мы нередко видим и на визуальных изображениях демонов. Посмотрим еще раз на «Искушение св. Антония» базельского мастера XV в. (вклейка, с. 32): демон слева скачет за спиной святого, а демон справа — повис на нем с веселым смехом. Совсем как дети; правда, еще один демон, на переднем плане, разводит под Антонием огонь при помощи мехов — уже не по-детски.

Более очевидной представляется другая фигура умаления возрастом — изображение дьявола стариком, который, в отличие от ребенка, имеет более или менее очевидный иконографический признак — длинную или широкую (в любом случае сильно разросшуюся) и желательно седую бороду. В визуальном языке средневековья «длинная борода — главный знак, отличающий старика» (Ф. Гарнье)³⁴³.

Почему, однако, облик старика может выступать как фигура умаления? Ответить на этот вопрос помогает работа Рюдигера Шнелля, исследовавшего представления Средневековья об отвратительном. К числу средневековых стимуляторов чувства отвращения Шнелль относит стариков. «Представление старых людей безобразными и даже отвратительными кажется нам сейчас проблематичным. Однако в эпоху античности и Средневековья была разработана описательная схема, которая низводила стариков [впрочем, разумеется, не всяких — А. М.] до безобразно-отвратительных существ...»³⁴⁴. Подобную реакцию на стариков выразил уже раннесредневековый поэт Максимиан (середина VI в.): «страшно видеть старца...»³⁴⁵.

Таким образом, если умаление ребенка имело демонологические основания (неразумный ребенок ближе к дьяволу, чем взрослый, сознательно от него отрекшийся), то умаление старика мотивировалось как бы эстетически: старик безобразен, отвратителен. В этой оценочной системе негативный старик противостоял позитивному юному возрасту; это противостояние подерживалось популярной библейской цитатой, введившей еще один критерий противопоставления: «Лучше бедный, но умный юноша, нежели старый, но глупый царь.» (Еккл. 4:13). У экзегетов глупый царь превращался в дьявола: «Кто же этот старый глупый царь? — вопрошает Гонорий Августодунский, и дает ответ: — Дьявол, который почти от самого начала мира царил над человеческим родом, и оттого именуется старцем, и воистину он глупый царь, ибо сколь многих обманул, столько себе и стяжал наказаний»³⁴⁶. Умным юношей, соответственно, оказывается Христос.

Образцовое визуальное воплощение мотива дьявола-царя как глупого старца дает мозаика «Страшный суд» (XII-XIII вв.) храма Санта-Мария-Ассунта на острове Торчелло близ Венеции. Дьявол, восседающий на троне и, словно Богоматерь, держащий на коленях «сына»-Антихриста, наделен длинными седыми волосами и седой бородой — в самом деле *stultus rex* и *stultus senex*!

В текстах мотив дьявола-старца появляется не только в экзегетике Екклесиаста, но и в житийных и прочих видениях, описывающих появление дьявола. Так, в «Житии Алкуина» дьявол является Алкуину «как огромный человек, чернейший,

безобразнейший и борода-
тый»³⁴⁷. Борода, видимо,
усугубляет безобразие, —
возможно, свидетельствуя о
старости. Цезарий Гейстер-
бахский рассказывает, как
некий монах «увидел демо-
на в облике довольно безоб-
разного и старого челове-
чишки, который кружил по
дормиторию и, прикасаясь
к отдельным кроватям, как
бы говорил: “хорошенько
запомню эти места, ибо они
не останутся без моего по-
сещения”»³⁴⁸.

«Описательная схе-
ма» старика, о которой го-
ворит Р. Шнелль, не может
быть в полной мере вопло-
щена визуально: морщина-
стая кожа, желтизна резких
зубов, сопливый нос, зло-
вонное дыхание и т. п. мар-
керы старческого безобра-
зия описываются в текстах,
но остаются за пределами
визуального высказывания.
Главным визуальным мар-
кером старости остается боро-
да (маркером условным: ведь
что мешает и юноше

отпустить бороду?), что, конечно, относится и к изображениям дьявола. Этот атри-
бут старца помещается в разные изобразительные контексты. У Джотто в сценах
ада борода отличает демонов от людей-грешников: практически все люди, мучимые
здесь демонами, безбороды, а все демоны (в том числе и верховный дьявол) наделе-
ны всклокоченными бородами: они «старцы» (см., например, фрагмент на вклейке,
с. 5).



Традиция наделять адских демонов — по крайней мере, некоторых из них — боро-
дами сохраняется во многих позднейших ита-
льянских росписях. На адской фреске Барто-
ломео ди Томмазо кажется, все грешники без-
бороды, а некоторые демоны наделены боро-
дами. Выделяется один из них — обнажен-
ный старец атлетического сложения, который
показан в момент, когда он, предварительно
подняв грешника за ноги, отпускает его ле-
теть вниз, в адскую бездну.

На фресках Спинелло Аретино, изоб-
ражающих борьбу дьявола со св. Бенедиктом
и его монашеской братией, растрепанная или



«Страшный суд». Мозаика в храме Санта-Мария-Ассунта на острове Торчелло близ Венеции. XII-XIII вв.

Бартоломео ди Томмазо. «Ад». 1453-1455. Храм Сан-Франческо в Терни, капелла Парадизи.

агрессивно торчащая вперед борода демона противостоит как бритости большинства монахов, так и благообразной, вьющейся бороде святого (см. с. 177).

В изображении спуска Христа в лимб Дуччо ди Буонинсеня — другая система противопоставлений: здесь бородаты все лица мужского пола, но неопрятная, широкая как лопата борода дьявола противостоит и аккуратной маленькой бородке Христа (борода юноши?), и бородам выводимых им из лимба праотцов — длинным, ниспадающим живописными каскадами.



Дуччо ди Буонинсеня. «Нисхождение Христа в лимб». XIII-XIV в. Музей собора, Сиена.

Любопытно, что в еще одном варианте сюжета «Мадонна приходящая на помощь» из храма Санто-Спирито во Флоренции (вклейка, с. 25) демон имеет старческую бороду, в отличие от демона-«мальчика» в том же сюжете у Франческо Меланцио: так крайности сходятся, сливаясь в единый комплекс демонического старца-ребенка, напоминающий о знаменитом топосе «puer-senex» Эрнста Роберта Курциуса³⁴⁹.

Умаление чернотой: «тень смерти», эфиоп

Отступив от Бога, дьявол отступил от единственного источника света и тут же «помрачился»: «и там, где поднялся против Бога, там и был им оставлен и помрачился в себе» (Августин)³⁵⁰; «материя дьявола вся темна, ибо он не захотел быть

сиянием (*claritas*) Бога» (Хильдегарда Бингенская)³⁵¹. Темнота дьявола означает его непрозрачность для Божественного света (и вообще для Божественного начала); дьявол не способен ни отражать, ни пропускать через себя Божественное. Антитеза этой непрозрачности дьявола — чрево Богоматери, которое нередко представлялось прозрачным: ведь в него вошел Божественный свет. В некоторых средневековых скульптурах Богоматери на место чрева помещался прозрачный кристалл, подчеркивающий абсолютную чистоту ее беременности. Этот визуальный мотив находит выражение и в текстах — например, в видении Гертруды из монастыря Гельфта, которой чрево Богоматери предстает «прозрачным как чистейший кристалл (*instar purissimae crystalli perspicuus*)», а все ее внутренности — ярко сияющими³⁵².

Мотив темной непрозрачности конкретизировался в двух образах: дьявол-тьень, дьявол-эфиоп. Библейским подкреплением первого образа служила строка псалма: «Если я пойду и долиною смертной тени, не убоюсь зла, потому что Ты со мной» (Пс. 22:4). Упомянутая здесь тень смерти (*umbra mortis*) понималась экзегетами как фигура дьявола: «Тень смерти — безусловно, дьявол, который тайно расставляет нам сети, чтобы мы, заблудившись в его туманах, рухнули в пропасть вечной смерти» (Кассиодор)³⁵³.

Второй образ, казалось бы, взят лишь из текстов раннехристианских отцопустынников с их опытом реального общения с эфиопами; однако и к нему подыскалось библейское обоснование — строка из книги пророка Аввакума: «Грустными видел я шатры Ефиопские; сотряслись палатки земли Мадиямской» (Ав. 3:7). «Черные эфиопы — это демоны, помрачающие души соблазнительей [т. е. грешников, которые соблазняют других грешников — А. М.] чернотой грехов и мраком пороков», — поясняет Петр Ломбардский³⁵⁴.

Как обычно, экзегетические построения имеют аналогии в «реальном» визионерском опыте средневекового человека: иначе говоря, если экзегеты выводят эфиопскую черноту дьявола из толкования Библии, то визионеры этого дьявола-эфиопа видят. Явления таких эфиопов мы уже упоминали достаточно. Отметим любопытный случай, когда дьявол является в виде «человеческой тени». Цезарий Гейстербахский рассказывает, что подобного дьявола увидел ночью во дворе монастыря некий новообращенный по имени Альберон. Поначалу он не заподозрил неладного, приняв тень за одного из братьев; однако когда Альберон вошел в помещение, где горел огонь, он «сразу начал ослабевать» и «восемь дней провел в таком душевном и телесном упадке, что не мог ни есть, ни пить, ни спать». Далее эта история, как и все истории в «Диалогах» Цезария, обсуждается послушником и монахом. На вопрос первого, почему вдруг Альберон так ослабел от одного лишь вида тени, монах отвечает: «Огонь — слуга света, дьявол же князь и виновник потемок. Свет и потемки противоположны друг другу, как холод и тепло. Если ты выйдешь из тьмы на солнечный свет или наоборот, от внезапного изменения зрение твое помрачится и ослабнет... Что же удивительного, если после лицезрения дьявола, виновника потемок и вечного адского огня, человеческая природа помрачается и пугается, сжимается и ослабляется, как только вновь видит огонь земного мира, который противоположен огню геенны? Этот темень, тот же светел»³⁵⁵.

Итак, дьявольская тень — не просто отсутствие света: эта враждебное свету агрессивное начало, которое вовлекает человека в сферу своего влияния, так что, вновь увидев свет после этой тьмы, человек заболевает.

Нет нужды приводить примеры того, как визуализируется эта агрессия тьмы: на множестве приводимых нами иллюстраций демоны изображаются черными или темными (что, впрочем, не мешает им порой быть и многоцветными, о чем речь пойдет ниже, в соответствующей главе второй части книги). Пожалуй, особой цветовой выразительности в передаче агрессивной тьмы достигает Джотто. Его демоны (на фресках в капелле Скровеньи) — не черные, но темно-синие или темно-серые; они движутся на чуть более темном фоне ада, еле выделяясь из него: настоящие «тени смерти».

Умаление наготой

Человекообразный дьявол нередко изображается подчеркнуто обнаженным: из одежды он имеет обычно лишь подобие набедренной повязки, короткой или длинной. Таковы уже адские демоны из Утрехтской псалтири, трезубцами и пиками управляющиеся с наказуемыми грешниками: развевающимся (вернее, торчащим в разные стороны) прядям их волос «вторят» развевающиеся края набедренных повязок.

Когда нагой или почти нагой дьявол изображен рядом с одетыми людьми, Христом, ангелами, возникает несомненная визуально-смысловая антитеза, смысл которой, видимо, в том, чтобы указать на внеположность демонов организованному культурному (куртуазному) космосу. По сути, это еще одна фигура умаления, ставящая дьявола ниже человеческого мира (в данном случае, ниже цивилизации, частью которой является одежда).

На такой антитезе построены, в частности, витражи Шартрского собора, где демоны едва ли не всегда одеты лишь в длинные набедренные повязки.

В текстах упоминающие наготы демонов встречается редко. Приведем в качестве примера эпизод из истории «святой грешницы» Пелагии (Маргариты) Антиохийской в изложении Гонория Августодунского. Слезно вымолив для Пелагии прощение, епископ Нонн «сидел за трапезой и радовался вместе с ангелами спасенную девицы. И тут на крыше дома появился голый дьявол и громко и жалобно возопил: “О проклятый старик, зачем ты противостоишь мне? Зачем похищаешь у меня мою добычу? ... Да будет проклят тот день, когда ты, враг, родился. Ибо твои слезы, как поток, накрывают мое жилище и разрушают, как буря, фундамент моего дома”»³⁵⁶.

Обнаженность дьявола в этом тексте выступает не как знак его внеположности культуре и всему человеческому, как в большинстве изображений, но как результат «грабительства» со стороны епископа: дьявол лишен всего, потому и гол.



Утрехтская псалтирь. IX в. Иллюстрация к Пс. 29:4: «Господи! Ты вывел из ада душу мою и оживил меня, чтобы я не сошел в преисподнюю (in lacum)». Университетская библиотека, Утрехт (MS Bibl. Rhenotriacinae I N 32.)

Умаление мимикой и жестикой: смех, высунутый язык

Сфере жеста и мимики, отвечающей за выражение эмоций, средневековая культура придавала гораздо большее моральное значение, чем мы: неправильное жестово-мимическое поведение выводило человека за пределы достойного, правильного и праведного, делало его внеположным христиански организованному миру.



«Третье искушение Христа». Витраж Шартрского собора. Нач. XIII в.

Об этом свидетельствует одно из немногих средневековых сочинений, посвященных проблеме жеста, — глава «О порядке, который следует соблюдать в жесте (*De disciplina servanda in gestu*)» из трактата Гуго Сен-Викторского «О воспитании послушников».

Гуго определяет жест как «движение (*motus*) и *figuratio* членов тела». Слово *figuratio* (однозначный перевод которого едва ли возможен) следует понимать в контексте риторико-экзегетической терминологии: Гуго, по сути дела, трактует жесты как фигуры, подобные фигурам речи и выражающие косвенным образом определенные смыслы. Это явствует из дальнейшего изложения. Гуго выделяет шесть «модусов» жестов, достойных порицания: изнеженный (*mollis*), распущенный (*dissolutus*), медлительный (*tardus*), поспешный (*citatus*), дерзкий (*proсах*), беспокойный (*turbidus*). Каждый из этих модусов представляет собой фигуру, которая нечто означает: «изнеженный означает сладострастие, распущенный — небрежение, медлительный —

125

УМАНИЕ: «СТАМ МЕНЬШЕ СЕБЯ»

лень, поспешный — непостоянство, дерзкий — гордыню, беспокойный — гневливость (*Mollis significat lasciviam, dissolutus negligentiam, tardus pigritiam, citatus inconstantiam, proсах superbiam, turbidus iracundiam*)». Экзегетическая аналогия (жест — фигура) поддерживается и дальше, в следующем пассаже: «Иные же [послушники], уж и не знаю какой фигуративно выражая тип (*tyrum nescio quem figurantes*), один глаз закроют, а другой откроют». Гуго здесь обыгрывает термины средневековой экзегетики: образы Ветхого Завета при фигуративном толковании становятся «типами» — предвосхищениями образов Нового Завета; нерадивый послушник своей нелепой жестикуляцией словно бы пытается фигуративно обозначить некий «тип».

Можно было бы ждать от Гуго классификации жестов по обозначенным выше модусам, но он уклоняется от этой нелегкой задачи, ограничиваясь констатацией сходства всех подлежащих порицанию жестов (они «*inter se non multum discrepant*»). Все эти жесты *inordinati* — неупорядочены; Гуго, таким образом, противопоставляет жестикуляцию порядку и покою мира: «беспокойством уничтожается мир внутреннего покоя (*per ... inquietudinem pax internae tranquillitatis dissolvitur*)». Неупорядоченность и беспокойство жеста проявляется в том, что та или иная часть тела начинает выполнять несвойственную ей функцию, уподобляясь другой части тела: «в первую очередь необходимо прилежно соблюдать, чтобы отдельные члены выполняли свою службу и не присваивали себе чужую... Нужно соблюдать в членах разделение действий, чтобы каждый член делал то, для чего он сотворен, чтобы рука не говорила, уста не слушали, а глаз не принимал функцию языка. Ибо есть такие, которые могут слушать лишь раскрыв рот, словно бы смысл к сердцу должен идти через уста, и разевают рот на всякие обращенные к ним слова. Другие же (что еще хуже!), что-либо делая или слушая, высовывают язык, словно собаки, которым хочется пить, и при некоторых действиях обводят им губы, вращая им, как жерновом»³⁵⁷.

Впрочем, Гуго вообще питает недоверие к подобным (эмоциональным или просто бессмысленным, «детским») — не будем забывать, что глава написана в назидание юным послушникам) жестам как к действиям, удаляющим тело от его естественного порядка и покоя: спокойствие предпочитается бурному выражению эмо-

ций. И неудивительно, что дьявол — существо, в наибольшей степени удаленное от «покоя порядка» (Августин) и погруженное в постоянное беспокойство, — жестикулирует и гримасничает больше всех, если не сказать — за всех. Некоторые из названных Гуго жестов занимают важное место в визуальной демонологии: дьявол нередко открывает рот, высовывает язык и т. п. Понятно, что эти и подобные им жестово-мимические действия в визуальном языке также служат фигурами умаления: мыслящее существо, которое бурно и эмоционально жестикулирует, ставит себя ниже того, кто остается спокойным.

К жестово-мимической области можно отнести и смех, с которого мы начнем наш обзор этой группы визуальных фигур умаления.

В описании эмоционального мира демона чрезвычайно важную роль играют, как это ни странно, понятия смеха и радости (*risus, gaudium, laetare*). В гомилии Псевдо-Климента демон радуется мучениям души, предаваемой (вместе с ним) очистительному огню³⁵⁸. Сходный мотив — в экзорцизме из древнего галльского миссала, в начальном обращении к дьяволу: ты, что «радуешься (*gaudes*) обманам, кощунствам, блудодействам, убийствам»³⁵⁹.

Это кажется странным, если принять во внимание то обстоятельство, что и эмоциональное состояние праведников или обитателей рая нередко также описывается понятием радости (*gaudium*), в то время как состояние обитателей ада определяется противоположным понятием печали (*tristitia*). В Царстве Божиим — «справедливость, мир и радость (*justitia, et pax, et gaudium*)», в царстве дьявола и в аду — «несправедливость, разлад и скорбь (*injustitia, et discordia, et tristitia*)» (Кассиан)³⁶⁰.

Ситуация, как кажется, усложняется еще и тем, что святоотеческие тексты одинаково осуждают и уныние (ставшее в конечном итоге смертным грехом), и смех (который смертным грехом не стал). С одной стороны, монашеские правила запрещают смех (см., например, «Правила», приписываемые Антонию Великому: «Не хвались и не смейся»³⁶¹). Однако, с другой стороны, осуждается, и едва ли не в большей степени, уныние. «“Пастырь” Гермы» посвящает этой теме особое рассуждение. «Печаль мучает Святой Дух», она подобна сомнению. «Облекись в веселость, которая всегда в милости у Господа, и возвеселись. Всякий веселый муж поступает хорошо, и хорошо рассуждает, и презирает несправедливость. Муж печальный поступает плохо, ибо печалит Святого Духа, который даруется веселому человеку... Молитва печального человека не имеет силы, чтобы достичь алтаря Господа... Богу живут те, кто отбрасывают печаль и облакаются в веселье»³⁶². У Евагрия Понтийского упоминается особый «демон уныния», который «киссуает душу скорбью»³⁶³.

Впрочем, есть и демоны, специализирующиеся на провоцировании смеха, — о них пишет Кассиан: «удовлетворенные одними лишь смехом и обманом, они стремятся скорее утомить, чем навредить...»³⁶⁴. В «Житии св. Пахомия» демоны искушают святого забавными представлениями (*phantasma*), стремясь «расслабить, если смогут, его душу смехом»³⁶⁵.

Отношение к смеху кажется противоречивым — он и приветствуется, и осуждается. Однако никакого противоречия здесь нет: человек должен радоваться и смеяться «уместно», соответственно своей космической судьбе, вектор которой направлен вверх, от земной юдоли к Небесному Царству. В земной юдоли он должен скорбеть и сокрушаться (*dolere*) о своих грехах, не впадая, в то же время, в уныние (*tristitia*) — эти два вида печали строго различаются. В Небесном же Царстве человека ждет радость и смех. Словарь «Аллегории ко всему Священному Писанию» определяет этот смех как духовную или небесную радость, отличая его от мирского, земного веселья и смеха: «Смех — это духовная радость (*spirituale gaudium*), ибо в книге Бытия сказано: “смех сделал мне Бог” (Быт. 21:6), что означает — духовную радость принес мне Бог. Смех — это и мирская радость (*laetitia mundi*), ибо сказано в Притчах Соломона: “Смех примешивается к страданиям” (Притч. 14:13), ибо веселье мира сего заканчивается печалью. Смех — это небесная радость (*gaudium coeleste*), ибо сказано в книге Иова: “Пока не наполнятся смехом уста твои” (Иов. 8:21), что означает — пока не наполнятся небесной радостью сердце твое»³⁶⁶.

В том же духе и Григорий Великий, толкуя вышеприведенный стих из книги Иова, различает «смех тела» и «смех сердца»: «Уста праведных наполнятся смехом, когда их сердца, после плача на чужбине, утолятся вечным весельем... Но это будет не смех тела (*risus corporis*), а смех сердца (*risus cordis*). Смех тела рождается от разнузданности распутства (*de lascivia dissolutionis*), смех сердца — от радости спокойствия (*de laetitia securitatis*)»³⁶⁷.

Таким образом, вектор человеческой судьбы направлен от печали и «сокрушения» к вечным радости и смеху. Судьба демона имеет обратный вектор: от смеха и радости к вечному унынию (*tristitia*) и отчаянию (*desperatio*). Этим, собственно, и объясняется, что демоны в этом, земном мире постоянно радуются и смеются. Разумеется, главной причиной этой радости являются человеческие грехи, само состояние падения, в котором находится человек: демоны «радуются человеческому злу (*gaudent de malo hominum*)» (Августин)³⁶⁸. Смеется дьявол и в моменты, когда подвергает святых старцев искушениям. Так, он изощренно насмеяется над св. Иларионом, когда старец внутренне отвлекается от молитвы: «Молился [Иларион] однажды, склонив голову к земле, и душа его, как это свойственно человеческой природе, отвлеклась от молитвы, и начал он думать о чем-то другом. Тут вскочил ему на спину погонщик [разумеется, речь идет о демоне и создаваемой им иллюзии — А. М.] и, ударя его пятками в бока, а кнутом хлеща по затылку, смеялся (*sachinnere*) сверху: “Эй, ты, что спишь?”, — и спрашивал у него, не устал ли он и не хочет ли ячменя»³⁶⁹.

Невидимые демоны громко смеются, когда им удастся ввести в искушение женской плотью некоего монаха, героя «Лавсаика» Палладия. Женщина в решающий момент ускользает у него из рук, «а в воздухе раздается смех множества демонов»³⁷⁰.

В этой связи возникает вопрос о соотношении радости и смеха. Порой смех и радость в равной степени включаются святыми отцами в область Небесного Царства; при этом земные смех и радость, конечно же, оцениваются негативно. В то же время существует и тенденция в принципе отделять радость от смеха. Характерно в этом смысле рассуждение Леандра Севильского (старшего брата Исидора Севильского) в книге «О наставлении дев и презрении к миру» (в главе «О том, что десе грешно смеяться»), где радость отделена от смеха очень четко: «Да будет радость души, веселящейся в Боге, спокойна и умеренна... Такая веселость не расстраивает душу безобразием смеха, но поднимает душу желаниями к небесному покою»³⁷¹.

Итак, смех, во-первых, беспокоен — в то время как подлинная радость ведет в царство спокойствия; во-вторых, он безобразен. Леандру удается в нескольких словах отделить радость от смеха сразу по двум критериям: спокойствия-беспокойства и красоты-безобразия. Выражение аффекта не должно нарушать спокойствия тела; нарушение его естественного состояния (посредством открытия рта, высовывания языка, махания руками и т. п.) безобразно. Эту линию в понимании всей жестово-мимической сферы, собственно, и продолжает в XII в. Гуго Сен-Викторский.

Разумеется, демон нарушает все эти установления: рот его открыт (в знак ли смеха или просто общего



Капитель собора Сан-Джеминиано в Модене (Италия). XII в.

телесного нечестия), язык высунут; он скачет, прыгает, бурно жестикулирует — в общем, ведет себя не как благочестивый и полноценный, а как умаленный человек. Такую бурную жестику демонов мы видим на капители собора Сан-Джеминьяно в Модене (XII в.): здесь и открытый рот, и указующий перст, и рука, засунутая в рот — при том что другая рука обхватывает сзади голову, — в общем, настоящее визуальное наставление о том, как не надо себя вести.



«Смеющийся демон». Реймский собор, центральный портал. XIII в.

Но вернемся к смеху. Даже «скованный узами адского мрака» (2 Пет. 2:4), демон нередко изображается с открытым и по-видимому смеющимся ртом.

Смеется демон, который собирается поспорить с архангелом Михаилом за взвешиваемые души, на мозаике в Торчелло (вклейка, с. 16).

С раскрытым ртом и высунутым языком нередко изображаются одержимые (в этих случаях трудно сказать, кто, собственно, высунул язык, — одержимый или управляющий им демон). В ходе трудного экзорцизма, описанного в «Житии св. Норберта» (XII в.), «демон, обосновавшись на языке демониака, принял вид чернейшего чечевичного зернышка; открыв рот [одержимого] и высунув [его] язык, он показал себя всем присутствующим со словами: “Вот он я, но, хотя вы тут все и собрались, сегодня [из одержимого] не выйду”³⁷². В «Житии св. Бернара» Арно (аббата Бонневаля) описана одержимая матрона, «в груди которой дьявол сидел много лет и так уже ее задушил, что она, лишенная и зрения, и слуха, и речи, скрежеща зубами и высунув язык наподобие слоновьего хобота, казалась скорее чудовищем, чем человеком»³⁷³. В подобных описаниях высовывание языка служит то ли «медицинским» симптомом одержимости, то ли жестом дьявола, который так выражает свое презрение к окружающим и глумится над всем Божественным.

Высунутый язык дьявола и подвластных ему еретиков, о котором нам пришлось писать в других работах³⁷⁴, — жест, имеющий сложную семантику: отметим лишь, что язык и опасен, как оружие (высунутые языки богохульников ранили Христа сильнее копья и гвоздей), и порочен, как фаллос (с которым он визуально сопоставляется)³⁷⁵.

Проводимое богословами (Бернаром Клервоским, например) сопоставление языка богохульников с копьем (оружием, ранившим Иисуса) визуализировано в диптихе Лукаса Кранаха Старшего «Аллегория закона и благодати». Аллегория закона состоит здесь, собственно, в том, что дьявол и смерть гонят человека в ад: смерть, имеющая вид скелета, орудует копьем и, как это не ни странно для скелета, обнаженным языком.

Как жест глумления и богохульства высунутый язык описан уже



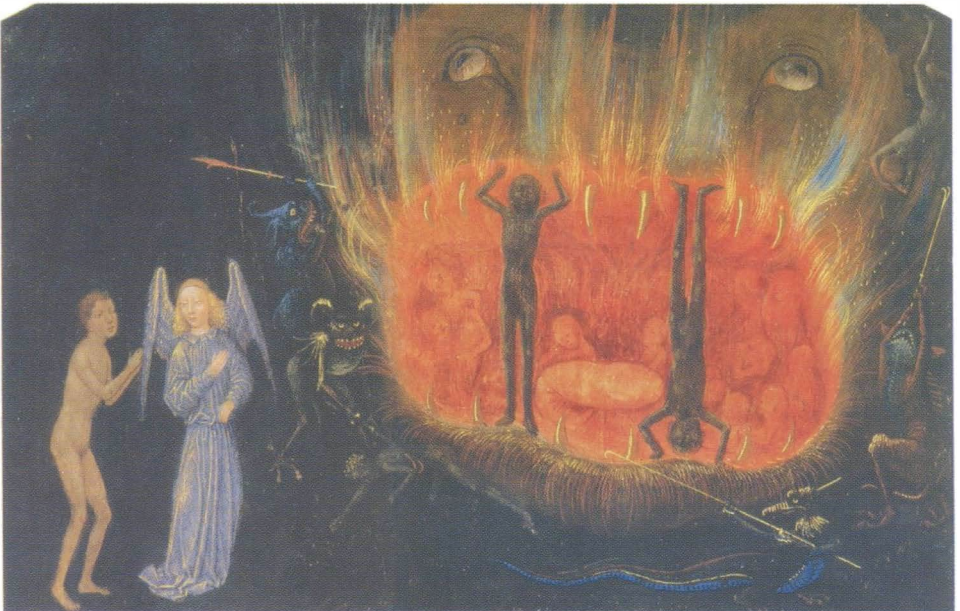
Лукас Кранах Старший. «Аллегория закона и благодати». После 1529, Виттенберг. Немецкий музей, Нюрнберг.



1

«Битва ангелов с демонами».
Миссал Штаммгейма. Ок. 1170, Нижняя
Саксония (Хильдесхайм?). Музей Гетти,
Лос-Анджелес (Ms. 64).

2



Слева сверху:
Завеса хора с изображениями сцен из жизни
св. Стефана. Брюссель, ок. 1500.
Национальный музей Средневековья (музей
Клюни), Париж.

Слева внизу:
Симон Мармион. «Ангел показывает Тнугдалу
Ахерона». Миниатюра
из манускрипта «Visions du chevalier Tondal».
1475. Музей Гетти, Лос-Анджелес (MS 30).

Справа:
Андреа да Фиренце. «Нисхождение Христа в
лимб». 1365. Храм Санта-Мария-Новелла,
Флоренция. Испанская капелла.

Внизу:
Прете Иларио да Витербо. «Св. Франциск
в кустарнике». Базилика
Санта-Мария-дельи-Анджели в Ассизи,
часовня Порциункола. 1393.



3





Вверху и справа вверху:

Уголино ди Прете Иларио и его мастерская. «Петр Мученик разоблачает дьявола, принявшего облик Богоматери». Собор в Орвьето, капелла Корпорале. Ок. 1364.

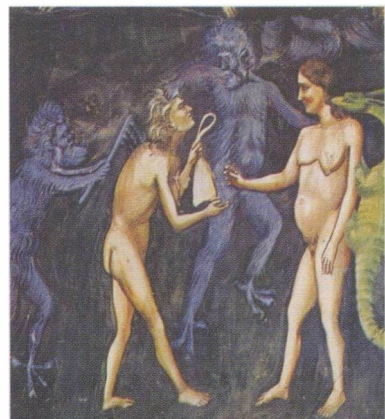
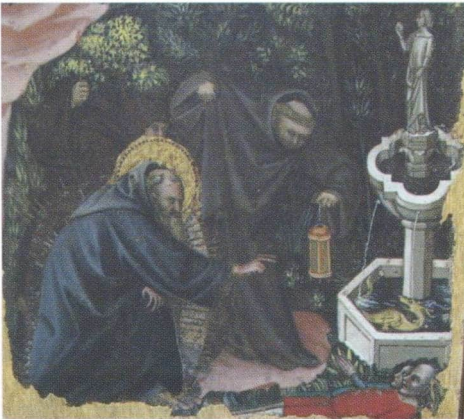
Справа внизу:

Витале да Болонья. «Антоний изгоняет дракона из источника» (из «Четырех историй об аббате Антонии»). 1340/1345. Национальная пинакотекка, Болонья.

Джотто. «Ад». Фреска капеллы Скровеньи в Падуе. 1302-1305.



5



6



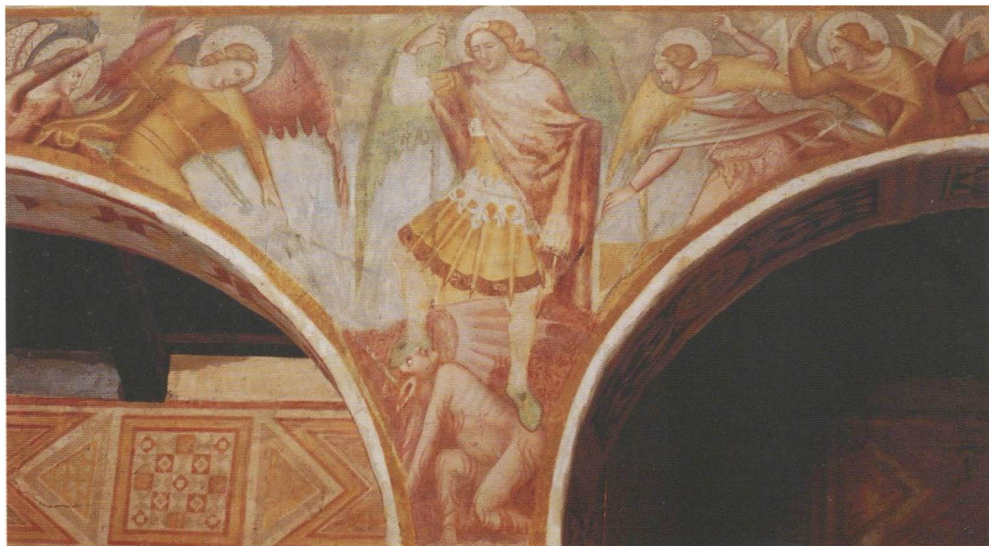
«Архангел Михаил». Фреска храма Сан-Джовенале в Орвьето. XIV в.



«Ева». Скульптура трансепта Реймского собора. 2-я пол. XIII в. Музей архиепископского дворца Тау, Реймс.



«Даниил в львином рву». XVII в., Крито-венецианская школа. Равенна, Национальный музей.



«Михаил и ангелы поражают дьявола». Фреска в храме аббатства Помпоза (Италия). XIV в.



«Искушение Христа». Шартрский собор. «Витраж голубой мадонны». Нач. XIII в.

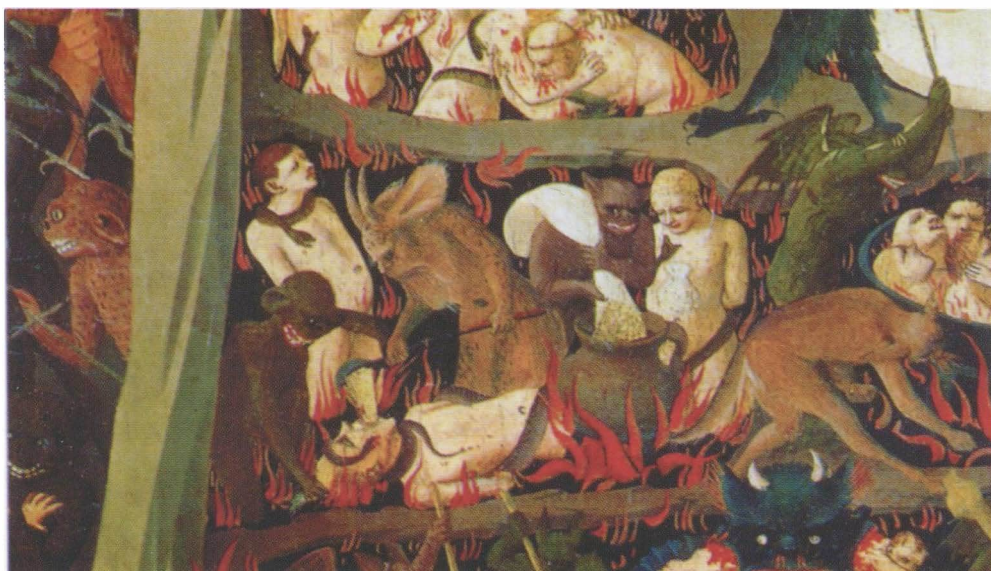


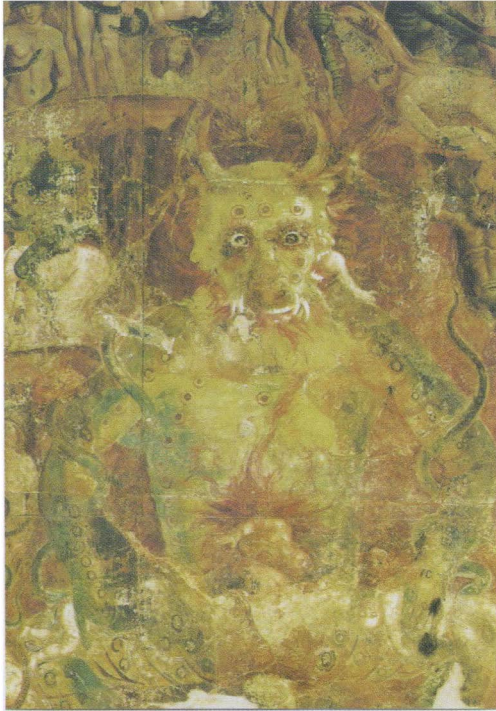
Жан Фуке. «Давид взывает к Богу, демоны в преисподней мучают души». Миниатюра из «Часослова Этьена Шевалье». 1452-1460, Тур. Музей Конде, Шантийи.



Франческо Меланцио. «Мадонна приходящая на помощь» .
Конец XV в. Храм Сан-Франческо, Монтефалько.

Фра Анджелико. «Ад». 1432-1435.
Музей Сан-Марко, Флоренция.





9

Гварьенто. «Ангел, держащий дьявола на поводке». Сер. XIV в. Городские музеи альи Эремитани, Падуя.

Буффальмакко (?). «Ад». 1336-1341. Кампосанто, Пиза.

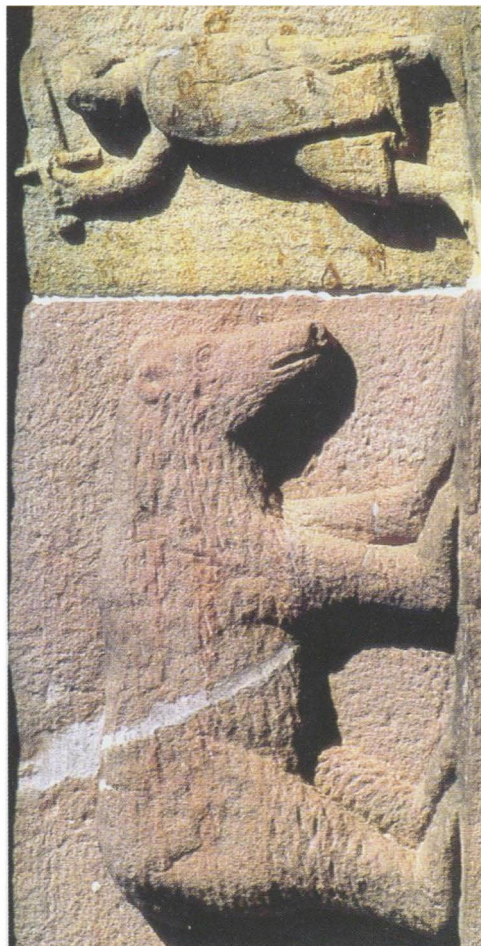


Буффальмакко (?). «Фиваида». 1340-1350. Кампосанто, Пиза.



Оливье ле Лерган. «Пьяница выbleвывает лису». Скульптура амвона в капелле Сен-Фиакр в Фауз (Бретань). (1480).

«Битва человека с медведем». Панно фриза церкви в Андлау (Эльзас). Ок. 1165.

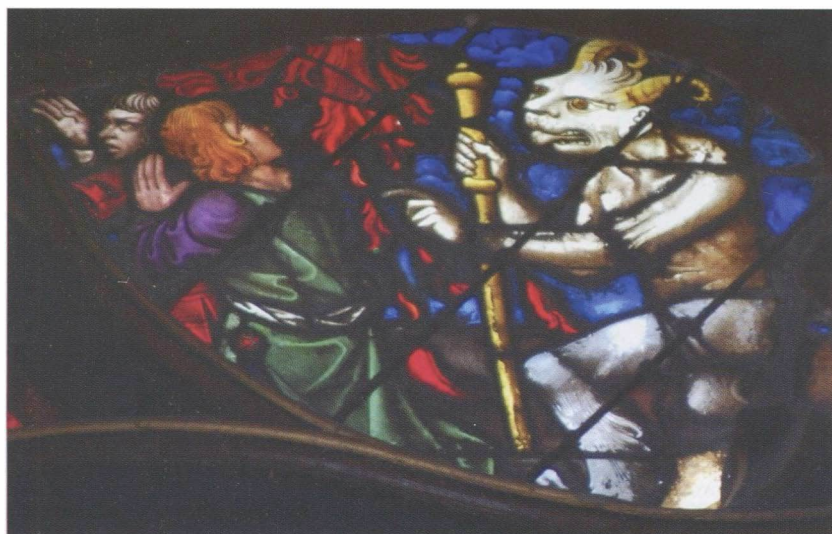


«Обезьяна с детенышами и охотник». Миниатюра из английского бестиария. Ок. 1187, Линкольн (?). Библиотека Пирлонта Моргана, Нью-Йорк (MS 81).

Справа сверху: «Демоны и вороны забирают душу еретика Плокееана». Капитель кьостро в Коллегиальной церкви Сант-Орсо в Аосте (Северная Италия). 1132. Сопровождающая надпись гласит: «Diaboli. Corvi (Дьяволы. Вороны)».



«Инферральная сцена». XV в., Фландрия. Музей Коррер, Венеция.



«Сцена из Апокалипсиса». Витраж розетки в Сен-Шапель, Париж. XV в.



«Отшельник Николай, одержимый дьяволом, советует посвятить ему храм». Уголино ди Прете Иларио и его мастерская. Фреска в капелле Корпорале в соборе Орвьето. Ок. 1364.



Иероним Босх. «Фрагмент Страшного Суда». Рубеж XV — XVI вв. Старая Пинакотекa, Мюнхен.



Вверху:
Ханс Мемлинг.
«Страшный суд». XV в.
Поморский музей,
Гданьск.

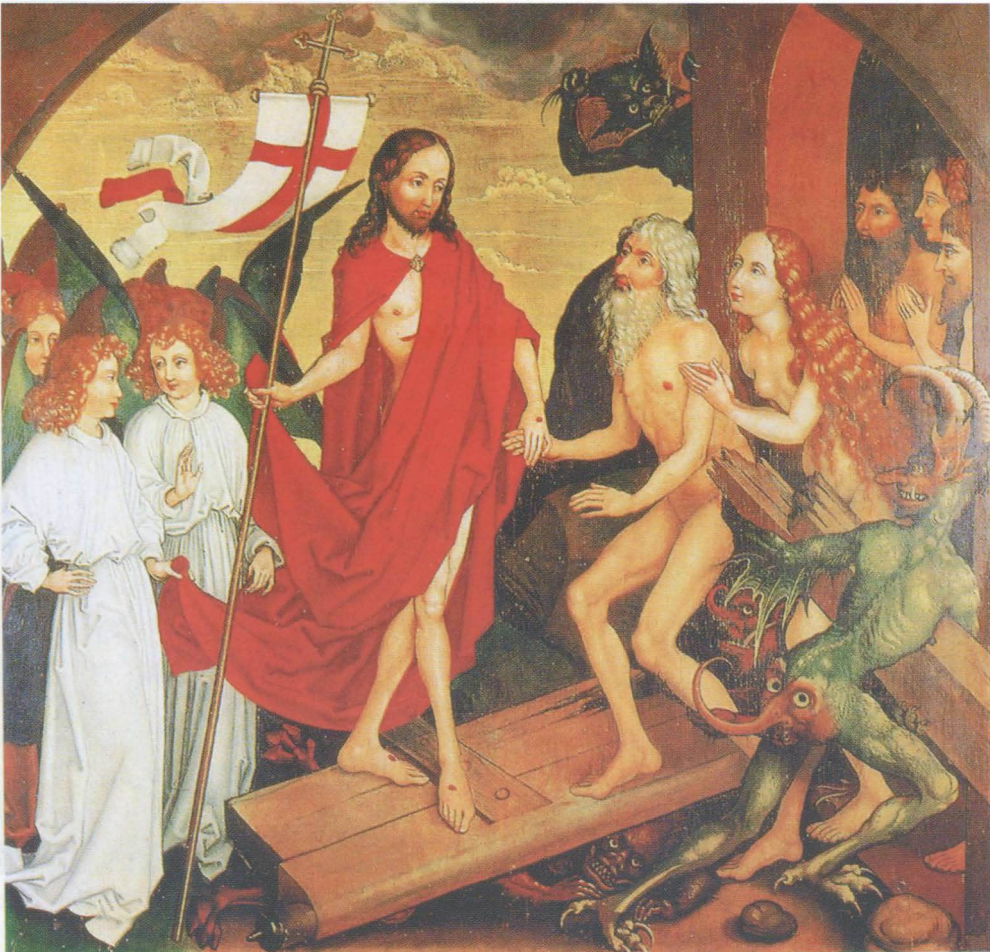
Справа вверху:
«Нисхождение Христа в лимб».
Бронзовый барельеф на
воротах собора Сан-Дзено в
Вероне. XII в.

Справа внизу:
Мастерская Мартина
Шонгауэра. «Нисхождение
Христа в лимб». 1475. Музей
Унтерлинден, Кольмар.



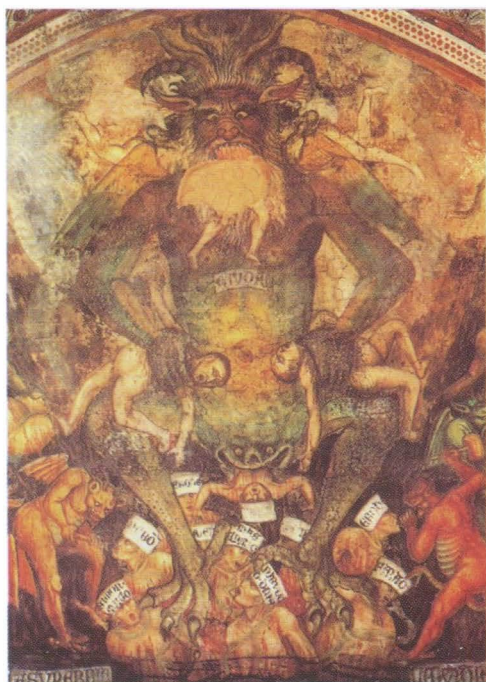
15

Нери ди Бичи. «Коронация Богоматери, с архангелом Михаилом, взвешивающим души и попирающим дьявола». 1473. Сант-Аполлония, Флоренция.

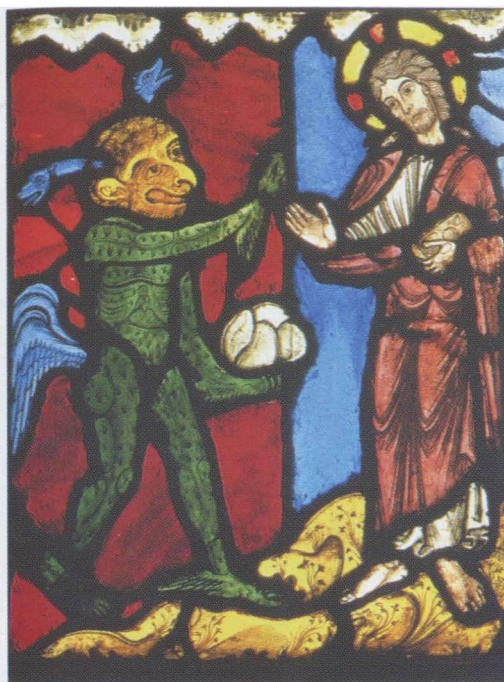




«Страшный суд». Мозаика в храма Санта-Мария-Ассунта на острове Торчелло близ Венеции. XII-XIII вв.



Таддео ди Бартоло. «Ад». 1396. Коллегиальная церковь в Сан-Джиминьяно.



«Искушение Христа». Витраж из храма Сен-Пьер в Труа. Ок. 1170-1180. Музей Виктории и Альберта, Лондон.



Таддео ди Бартоло. «Ад». 1396.
Коллегиальная церковь в Сан-Джиминьяно.

Створка алтаря-реликвария со сценами
Страстей. Ок. 1340, Нюрнберг. Немецкий
музей, Нюрнберг.



«Филет (слева) объявляет Гермогену о
своем обращении в христианство».
«Витраж св. Иакова Старшего»,
Шартрский собор. Ок. 1230.



Джотто. «Предательство Иуды». Фреска
в капелле Скровеньи в Падуе. 1302-1305.



«Св. Бенедикт наказывает монаха, отвлекаемого дьяволом от молитвы». Фреска храма в монастыре св. Бенедикта, Субьяко. Нач. XV в.



Лоренцо Монако. «Встреча св. Иакова Старшего с магом Гермогеном». 1387-1388. Панель пределлы. Лувр, Париж.



Сассетта. «Избиение св. Антония демонами». 1-я пол. XV в. Национальная пинакотекa, Сиена.



Джованни ди Паоло. «Страшный суд». Сер. XV в., Сиена. Национальная пинакотекa, Сиена.



«Притча о богаче и Лазаре». Миниатюра из «Золотого кодекса». Ок. 1030, Бенедиктинское аббатство в Эхтернахе. Немецкий музей, Нюрнберг (MS 156142).



«Страшный суд». Ок. 1480, Швабия. Немецкий музей, Нюрнберг.

Слева в среднем ряду:
«Триумф смерти». Фреска в храме Доминиканцев в Больцано (капелла Сан-Джованни). Ок. 1330-1335.



Слева внизу:
Ханс Фриз. «Страшный суд». Кон. XV — нач. XVI в., Швейцария. Старая пинакотекa, Мюнхен.



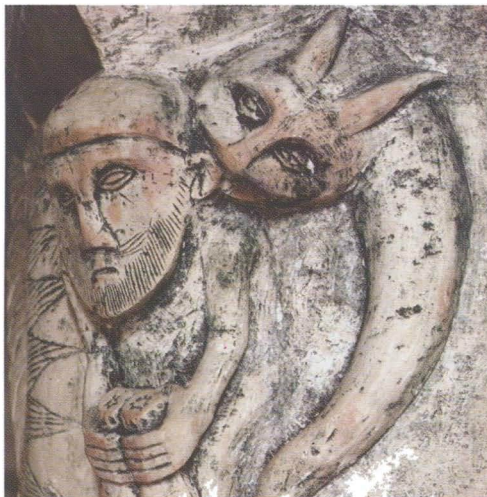
Иероним Босх. «Фрагмент Страшного Суда». Рубеж XV — XVI вв. Старая Пинакотека, Мюнхен.



«Изгнание из рая». Фреска в пьесе в Сан-Джорджо-ин-Вальполичелла (близ Вероны). XIII в.



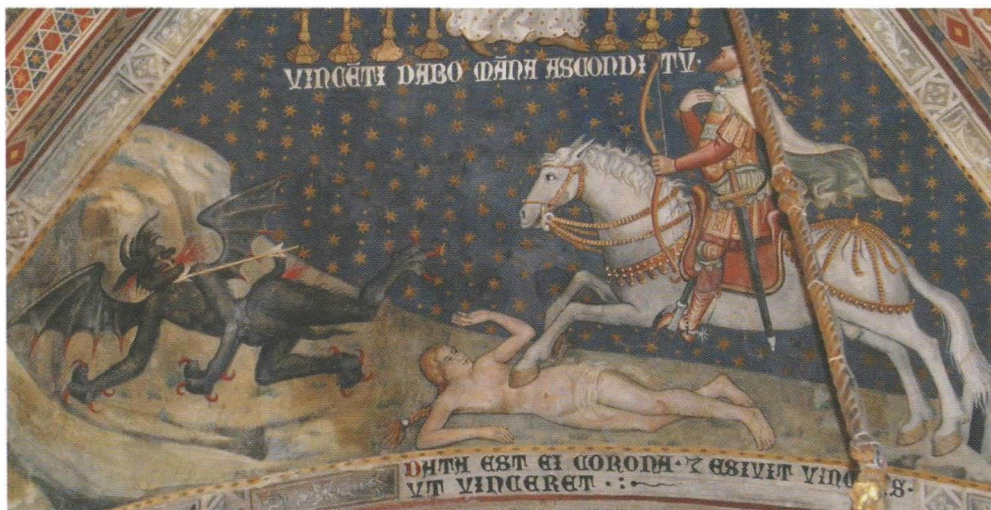
«Договор Теофила с дьяволом». Витраж из храма в Варенн-Жарси (Франция). Ок. 1220-1230. Национальный музей Средневековья (музей Клуни), Париж.



«Скупость». Скульптурная группа в крипте храма Св. Патрика в Сен-Париз-ле-Шатель (Франция). XII в.



Миниатюра из «Книги о семи смертных грехах». XV в. Национальная библиотека, Париж.



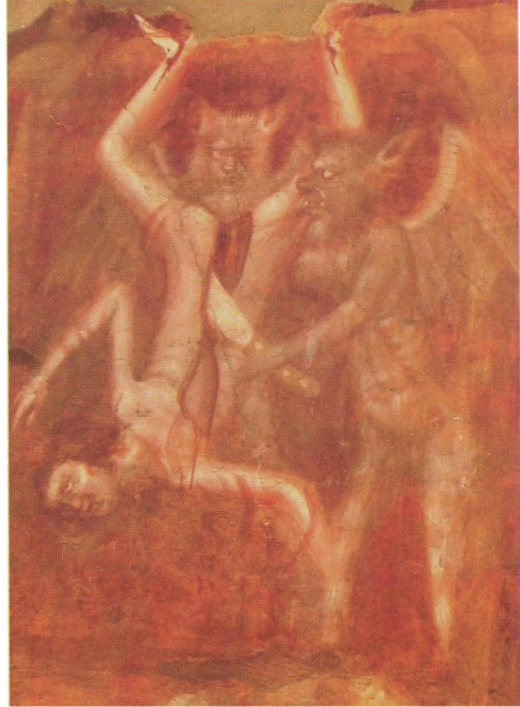
Уголино ди Прете Иларио и его мастерская. «Я взглянул, и вот, конь белый, и на нем всадник, имеющий лук, и дан был ему венец; и вышел он как победоносный, и чтобы победить» (Откр. 6:2). Фреска в соборе Орвьето (капелла Корпорале). 1357-1364.



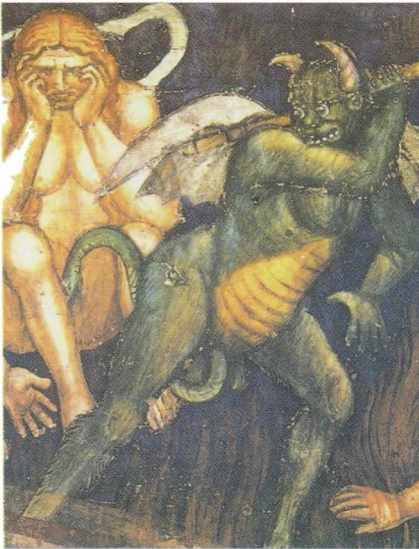
Джованни ди Паоло. «Страшный суд». Сер. XV в., Сиена. Национальная пинакотекa, Сиена.



«Богоматерь забирает у дьявола его договор с Теофилом». Витраж «Чудес Богоматери». Шартрский собор. XIII в.



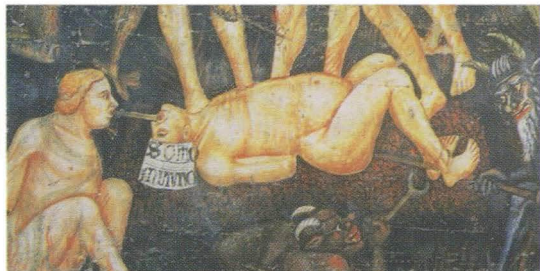
«Страшный суд». Фреска в храме аббатства Помпоза. XIV в.



Сверху и справа:
Таддео ди Бартоло. «Ад». 1396.
Коллегиальная церковь в Сан-Джиминьяно.



«Смерть св. Марфы». Ок. 1360/70, Нюрнберг или Бамберг. Немецкий музей, Нюрнберг.





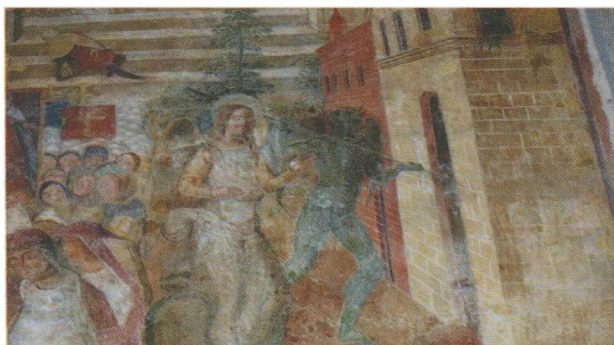
«Св. Иоанн Богослов на Патмосе». Миниатюра из манускрипта Библии. Ок. 1400, Париж. Национальная библиотека, Париж (MS fr. 159).



«Дева Мария, художник и дьявол». Фреска в Лохья, Финляндия. Нач. XVI в.



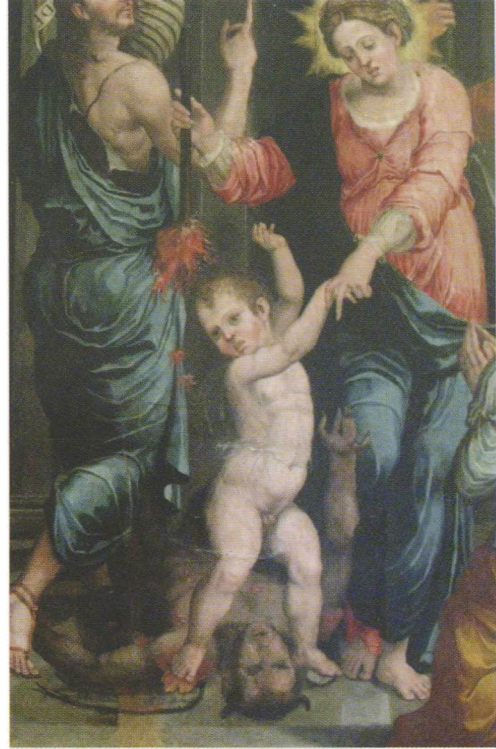
«Мадонна с младенцем между архангелом Михаилом и св. Антонием». Коллегиальная церковь Сант-Орсо в Аосте (Северная Италия). XV в.



«Демон, несущий чуму, вламывается в дома, на которые ему указывает ангел». Фреска в храме Сан-Пьетро-ин-Винколи, Рим. После 1476.



«Мадонна приходящая на помощь» («Madonna del Soccorso»), 2-я пол. XV в. Храм Санта-Спирито, Флоренция.



25

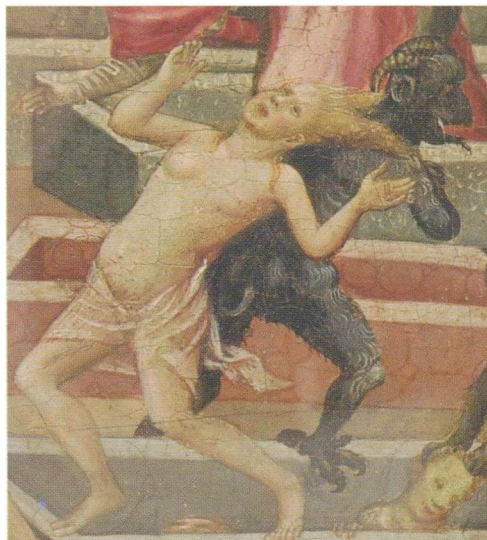


«Страшный суд». Ок. 1480, Швабия. Немецкий музей, Нюрнберг.

Рафаэллино дель Колле. «Мадонна приходящая на помощь», 1-я пол. XVI в., область Марке (Италия). Национальная галерея, Урбино.



«Св. Марфа укрощает дракона». Алтарь св. Марфы в соборе св. Лоренца, Нюрнберг. 1517.



Герардо Старнина. «Страшный суд». 2-я пол. XIV в. Старая пинакотекка, Мюнхен.

«Падение Симона-мага» (панель «Алтаря св Петра»). 1480/90, Германия. Храм св. Зебальда, Нюрнберг.





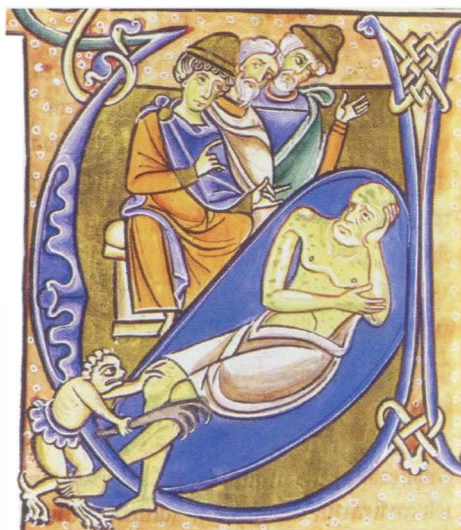
Герард Давид. «Алтарь архангела Михаила». Ок. 1510. Художественно-исторический музей, Вена.



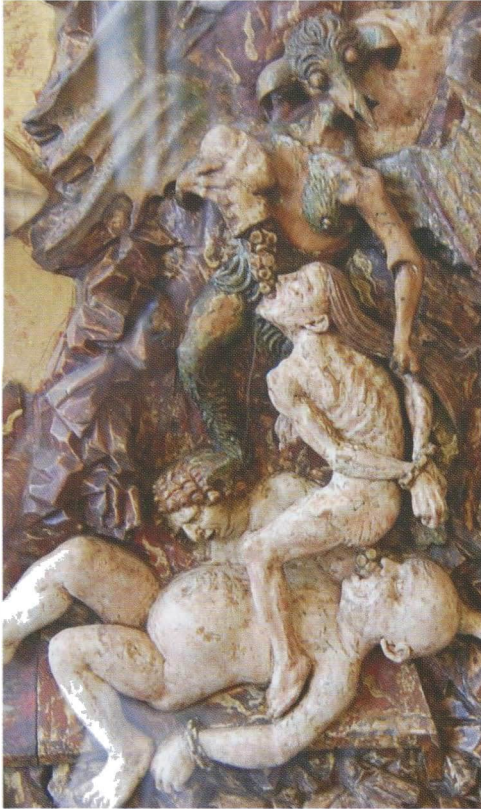
«Симон-маг с демонами». Фреска преграды хора в Кельнском соборе. Ок. 1320-1340.



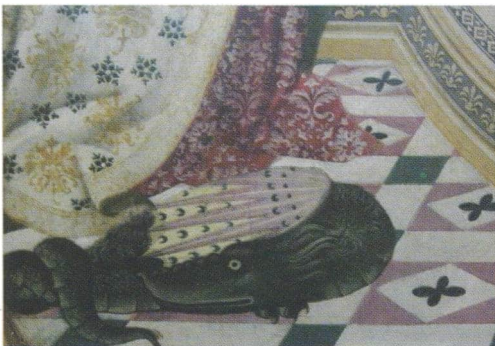
Буффальмакко (?). «Ад». 1336-1341. Кампосанто, Пиза.



«Иов, мучимый дьяволом, и трое друзей». Инициал из книги Иова. «Библия из Сувиньи». 2-я треть XII в. Муниципальная библиотека, Мулен (MS 1).



Мастерская Фейта Штосса. «Небесная иерархия, Страшный суд, сцены из Ветхого и Нового Завета». 1518/19, Нюрнберг. Немецкий музей, Нюрнберг.



Сано ди Пьетро. «Мадонна с ребенком на троне с ангелами и св. Маргаритой...». Сер. XV в. Национальная пинакотека, Сиена.



«Архангел Михаил с драконом». 2-я пол. XII в. Ковер из собора Хальберштадта. Музей собора.

Мастер алтаря св. Варфоломея. «Св. Маргарита и дракон». 2-я пол. XV в. Старая пинакотека, Мюнхен.



Фра Анджелико. «Ад». 1432-1435. Музей Сан-Марко, Флоренция.



Таддео ди Бартоло. «Ад». 1396. Коллегиальная церковь в Сан-Джиминьяно.

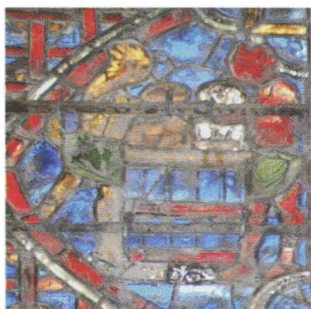


Бартоло ди Фредди. «Иов искушаемый друзьями». 1367. Фреска в коллегиальной церкви в Сан-Джиминьяно.





«Демоны перед магом-Гермогеном». Витраж в соборе св. Стефана (Осер, Бургундия). «Окно св. Иакова Старшего». Ок. 1230-1250.

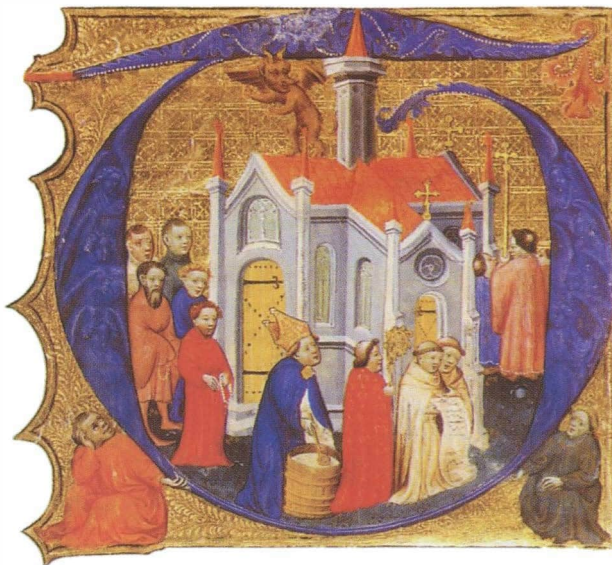


«Похищение стада у Иова». Витраж XV в. из Сен-Шапель (Париж). Национальный музей Средневековья (музей Клюни), Париж.

«Демоны душат парю во время купания в бане». Витраж в соборе св. Стефана (Осер, Бургундия). «Окно св. Андрея». Ок. 1230-1250.



Из французского манускрипта трактата «О Граде Божьем» Августина. XV в. Библиотека Св. Женевьевы, Париж.



«Освящение храма». Миниатюра из кармелитского миссала. Кон. XIV в., Лондон. Британская библиотека, Лондон (Add. MS. 29704).



«Мальчик, упавший в кипящее масло, спасен св. Николаем». Витраж в соборе св. Стефана (Осер, Бургундия). «Окно св. Николая». Ок. 1230-1250.



«Смерть св. Мартина». Витраж в соборе св. Стефана (Осер, Бургундия). «Окно св. Евстахия и св. Мартина». Ок. 1230-1250.



«Мастер 1445 года». «Искушение св. Антония». Базель, сер. XV в. Музей Розгартен, Констанц.

у пророка Исаии: «Но приблизьтесь сюда вы, сыновья чародейки, семя прелюбоддея и блудницы! Над кем вы глумитесь? против кого расширяете рот, высовываете язык?» (Иса. 57:3-4). В демонической иконографии Средневековья и Ренессанса этот жест фигурирует прежде всего в аду, где им наделяются, видимо, самые отпетые грешники, пребывающие в низших и худших точках преисподней.



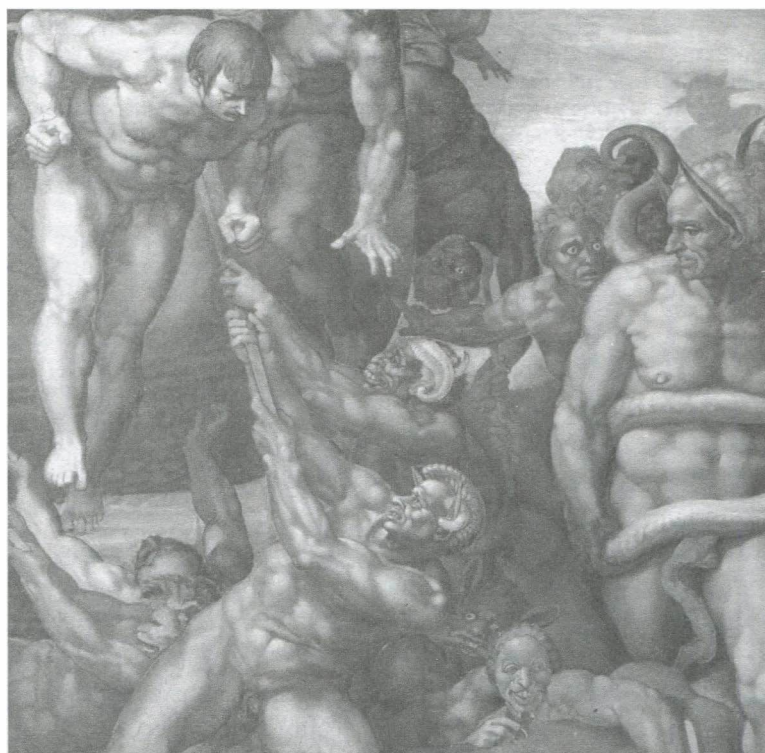
Джотто. «Страшный суд». Фреска в капелле Скровеньи в Падуе. 1302-1305.

У Джотто «расширяет рот» грешник, сидящий буквально между ног верховного Сатаны.

И у Микеланджело мы видим тот же жест в самом нижнем регистре «Страшного суда». Если в более высоком регистре царит ужас (символизируемый знаменитой фигурой человека, закрывшего себе ладонью глаз), то в самом низу ада царит богохульный смех: грешники, только что выброшенные на бесплодную землю ада из ладьи Харона, лежат задавленными другими грешниками, при этом один из них смеется, а другой «расширяет рот».

Эти жесты — отражение богословского представления о том, что в аду грешники находятся уже в окончательном состоянии (*in statu termini*)³⁷⁶ и не способны ни раскаиваться, ни молиться, а лишь богохульствовать. Впрочем, иногда мы видим, что и в самой страшной точке ада — в самой пасти Люцифера — грешник складывает руки в молитвенном жесте (как на фреске в аббатстве Помпоза: с. 92).

Тот же жест (высунутый язык с расширенными губами или просто так) — стандартная реакция богохульника на явление Христа в сценах его нисхождения в ад.



Микеланджело. «Страшный суд». Сикстинская капелла, Ватикан. 1535/36-1541.



«Нисхождение в ад». Миниатюра из английского манускрипта. Сер. XV в. Библиотека Бодли, Оксфорд (MS Douce f. 4).

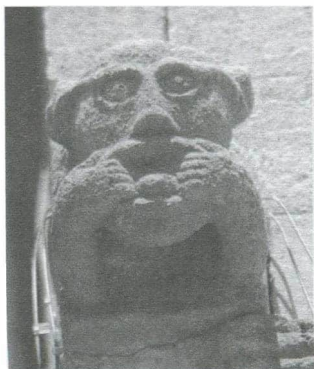


Ян Сандерс ван Хемессен «Поругание Христа». Сер. XVI в. Старая пинакоотека, Мюнхен.

Самого сильного, на наш взгляд, эффекта достигает своим потрясающим лаконизмом неизвестный создатель переносного алтаря-реликвария (ок. 1340), хранящегося в Немецком музее (Нюрнберг). На открывающейся створке (вклейка, с. 17) изображены, лицом к лицу, лишь распятый Христос и глумящийся над ним человек, который высунул язык. Поразительная антитеза типу молитвенного «личного» Распятия, на котором изображались лишь Спаситель и молящийся заказчик!

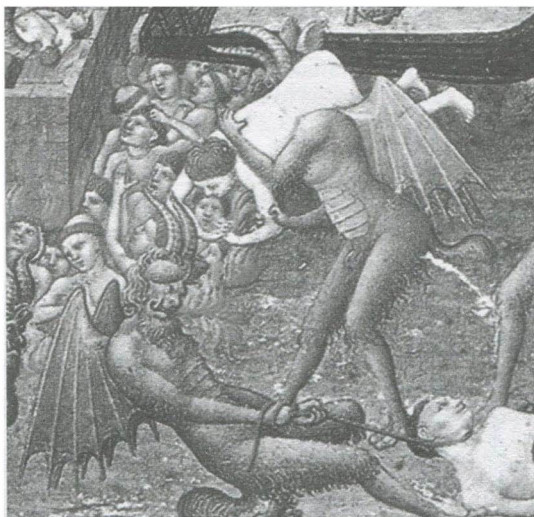
Наконец, тот же жест встречается в декоре романских соборов, где, возможно, имеет апотропеическую функцию.

Своего рода акустическим аналогом высунутому языку как жесту, в общем-то, обценному может служить действие, совершаемое одним из демонов у Данте: «А тот трубу изобразил из зада» (Ад, 21, 139; перевод М. Л. Лозинского). Понятно, что это недостойный благочестивого человека жест глумления (по отношению к другому) и умаления (по отношению к себе). В текстовых источниках данное обценное действие фигурирует у Григория Турского, в истории о том, как келью св. Калуппана посетил дьявол в обличии змея. Святой обращается к незваному гостю с пространной разоблачительно-экзорцистской речью; змей же, молча выслушав его слова, удалился, но при этом «издал нижней частью мощный звук и наполнил келью такой вонью, что уже никем иным нельзя было его счесть, кроме как дьяволом»³⁷⁷. Точно такую же способность оставлять после себя вонь проявляет и дьявол в английской мистерии «Падение Люцифера (The Fall of Lucifer)» (1-я пол. XV в.). Отправляясь в ад, бывший светлый архангел заявляет: «из страха огня порчу воздух»³⁷⁸.



Декор собора в Озимо (Италия). XII-XIII в.

Ад, однако, наполнен не только огнем, но и порождаемым демонами смрадом. Во всяком случае, братьям Лимбург удалось визуализировать все тот же акустический жест, на этот раз имеющий место уже в преисподней. Демон портит воздух под тяжестью грешника, которого несет. Тот же мотив выражен и в inferнальной сцене Иеронима Босха (вклейка, с. 13).



Братья Лимбург. «Весьма богатый часослов герцога де Берри». Ок. 1410-1416. Музей Конде, Шантийи.

ДЕМОНЫ И ИНЫЕ: ВИЗУАЛЬНЫЕ ФИГУРЫ ПРОТИВОСТОЯНИЯ

Переходя к взаимоотношениям дьявола с другими — с противостоящими и чуждыми ему людьми, ангелами, самим Иисусом Христом, — мы оказываемся перед набором определенных типичных ситуаций: таковы ситуации наказания, подчинения, поражения и т. п. На протяжении всей истории дьявола — от падения Люцифера до его окончательного наказания — все эти ситуации многократно повторяются: первоискушение Евы и Адама, по сути, повторяется и в искушениях Христа, и в искушениях, которые испытывает каждый человек; будущее окончательное посрамление дьявола предвосхищается в каждом посрамлении, которое он претерпевает от торжествующего над ним святого, и т. д. Именно поэтому мы выбираем не исторический модус изложения — от падения до окончательного поражения (поскольку в этом случае нам неминуемо пришлось бы повторяться), но скорее модус типологический. Мы сосредоточимся на базовых ситуациях противостояния демонов другим. В этих ситуациях демоны выполняют определенную роль, обусловленную теологическими представлениями о них: искушают, торжествуют над грешниками, вредят, наказывают, претерпевают посрамление и наказание и т. п. Зрительное воссоздание этих ситуаций нередко позволяет нам выделить в них типовые визуальные комплексы: демоны не просто наказывают и наказываются, подчиняют и подчиняются, но совершают всё это в определенных позах, позициях, в сопровождении тех или иных жестов, принимая то или иное обличие.

Искушитель

Чтобы получить власть над человеком, дьявол должен заставить его согрешить. Провокация на грех и есть искушение, которое представляет собой одновременно и исследование дьяволом человеческой души (в которую он не может про-

никнуть, но может заключить о ее состоянии по косвенным признакам). Сам глагол *temptare* многозначен: его первичный смысл — щупать-пробовать, и лишь затем — искушать. Тертуллиан играет на этой многозначности: «Дело дьявола — пробовать, что в тебе есть, не захочешь ли чего (*tentare quod in te est, an velis*). А там, где чего захочешь, — там он тебя себе и подчинит, не изменяя твою волю, но пользуясь слушаем [уже возникшей в тебе] воли (*non operatus in te voluntatem, sed nactus occasionem voluntatis*)»³⁷⁹. Этот момент исследования особенно сильно выражен в средневековом понимании искушений Христа, который, по мнению богословов, успешно, до самого своего Воскресения, скрывал от дьявола свою Божественность. Подозревая в Христе Божественное начало, дьявол в то же время видит в нем и человеческие слабости. Эту ситуацию описывает Иоанн Златоуст: дьявол «услышал голос с небес, говорящий: “Сей есть Сын Мой возлюбленный”» (Мтф. 3:17); услышал он и Иоанна, о том же свидетельствующего; но потом увидел он, что тот взалкал, и оказался дьявол в сомнении: и простым человеком не мог его считать после того, что слышал о нем; и Сыном Божиим не мог его признать, ибо видел, что он взалкал» (Гомилия XIII на Евангелие от Матфея)³⁸⁰.

В итоге дьявол оказывается совершенно запутан. О его неуверенности свидетельствует условная конструкция, которой он начинает свои искушения: «Если ты Сын Божий...». Иероним по этому поводу замечает: «Во всех своих искушениях дьявол действует так, чтобы распознать, Сын ли Божий перед ним; однако Господь отвечает так сдержанно, что оставляет его в сомнении»³⁸¹.



«Распятие; нисхождение в ад». Миниатюра из французской морализованной Библии. 1-я пол. XIII в. Национальная библиотека, Париж (MS lat. 11560).

Итак, искушения дьявола применительно к Христу преследовали двоякую цель: распознать в нем Бога (если он таковым является) или соблазнить в нем человека (опять же если он является таковым). На визуальном уровне мотив соблазнения проявляется в многочисленных изображениях искушения Христа; что же касается мотива распознавания, трудного для передачи визуальным языком, то для него находится визуальная формула в редкой иконографии Распятия, на котором изображен дьявол, «подбирающийся» к Христу по перекладине креста.

Этот иконографический тип описали К. У. Маркс и М. Скей³⁸², которые привели и его текстовый источник — пассаж в «Церковной истории» Петра Коместора, где в описании Распятия среди прочего говорится о «демоне, стоявшем на

перекладине креста и распознававшем, нет ли на Христе пятна какого-либо греха»³⁸³. Таким образом, смысл фигуры демона, подбирающегося к Христу по перекладине Распятия, состоит в том, что «дьявол, находящийся в неведении относительно подлинной природы Христа, хочет узнать, запятнана ли его душа каким-либо грехом»³⁸⁴. Проще говоря: дьявол хочет узнать, Бог перед ним или человек.

Способы искушения весьма разнообразны³⁸⁵ и едва ли передаваемы в полной мере визуальным языком. В изображениях искушений мы выделяем три устойчивые визуальные формулы, соответствующие трем базовым действиям дьявола: он что-либо предлагает, подносит; он подстрекает, нашептывает, внушает; он мешает сосредоточиться, отвлекает. В первом случае дьявол дает что-то греховное; во втором — толкает на некое греховное действие; в третьем — ввергает в некое греховное духовное состояние.

Предлагает — подносит

Дьявол предлагает разные вещи. В уже упомянутой Базельской скульптурной группе «Дьявол и неразумная дева» Сатана, одетый модником, по сути предлагает самого себя и манит к себе характерным жестом деву, которая в знак согласия уже обнажила грудь.

Однако визуальным языком трудно передать идею предложения как таковую, и потому предложение часто визуализируется как подношение. В скульптурной группе из Страсбургского собора на тот же сюжет (см. с. 107) идея искушения невоздержанностью (*luxuria*) визуальна передана как подношение яблока.

Искушение другим смертным грехом — чревоугодием (*gula*) — также визуализируется как подношение:

133



Миниатюра из «Бревиария Любви». XIII — нач. XIV вв., Прованс. Библиотека Эскориала.

Типичный мотив трактатов об «искусстве умирать» («*ars moriendi*») — искушение тщеславием (*vana gloria*) — также визуализирован как подношение умирающему короны:

Миниатюра из трактата «Искусство умирать». Ок. 1490-1491. Национальная библиотека, Париж (MS RES-D-6320bis)

Мотив короны здесь повторен троекратно: демоны не скупятся на короны, поднося их в большом количестве, что свидетельствует об их сомнительной ценности.

Характерно, что первое искушение Христа, при котором дьявол говорит Христу: «скажи, чтобы камни сии сделались хлебами», нередко также принимает визуальную форму подношения. Если на одних изображениях дьявол лишь указывает Христу на камни (см. с. 95,



вклейку, с. 7), то на других он эти камни ему подносит (также см. вклейку, с. 16):

134



Вверху слева:
Мозаика собора Сан-Марко в Венеции. XII в.

Вверху справа:
Фламандская миниатюра к «Зерцалу спасения». XV в. Музей Конде, Шантийи.

Слева:
Миниатюра из Псалтыри. Ок. 1222. Королевская библиотека, Копенгаген.

Действие подношения кажется нам избыточным: ведь дьяволу и в самом деле достаточно указать на камни, о которых идет речь. Однако как жест подношение — настолько естественная и понятная визуальная формула для передачи идеи предложения, что художники вольно или невольно заставляют дьявола поднять упоминаемые им тяжелые камни и поднести их Христу.

Подстрекает

Во втором иконографическом типе искушения демон не предлагает и не подносит искушаемому каких-либо предметов, но подстрекает его: что-то ему нашептывает, внушает. Соответственно меняются и позиции участников сцены: демон теперь не обращен лицом к человеку, но чаще всего располагается у него за спиной. Прежде чем появиться на изображениях, эта позиция была описана в текстах — например, в «Диалогах» Сульпиция Севера, где рассказано о том, как св. Мартин пришел к некоему римскому чиновнику по имени Авитиан «и увидел, что у него за спиной сидит демон огромной величины. Он начал его (...) издали издувать. Авитиан, думая, что Мартин издувает его самого, спросил: «Почему ты, святой отец, так со мной поступаешь?» «Не с тобой, — отвечает Мартин, — но с тем страшным, кто у тебя за плечами»». Дьявол, разумеется, тут же исчезает³⁸⁶.

Увиденный Мартином «страшный за плечами» спустя много веков прочно утверждается в визуальной демонологии. Это относится не только к дьяволу, но и вообще к фигуре дурного советчика, о котором пишет Франсуа Гарнье: «Дурной



Питер Брейгель Старший. «Св. Иаков Старший и маг Гермоген». Гравировано Иеронимом Коком. 1565. Национальная библиотека, Париж.



Миниатюра из «Бревиария Любви». XIII — нач. XIV вв., Прованс. Библиотека Эскориала.

советчик размещается за спиной того, кому он нашептывает свои речи; он сжимает его, он кладет ему руку на плечо³⁸⁷.

Именно так — сзади, невидимый своей жертвой, — дьявол подстрекает на самые разнообразные грехи — на предательство (Иуду: вклейка, с. 17), на блуд (вклейка, с. 11), в том числе и на грех содомии (с. 79), на рыцарские турниры, на занятия магией (мага Гермогена).

Работа Брейгеля не единственная, где дьявол сопровождает мага Гермогена «со спины»: гораздо ранее этот мотив появляется в витраже Шартрского собора (вклейка, с. 17).

Сходным образом демон висит и за спиной монаха-проповедника, внушая ему еретические речи; и точно так же — сзади, со спины — дьявол инструктирует Антихриста на фреске Луки Синьорелли:



Джованни ди Паоло. Иллюстрация к «Раю» Данте. 1440-1450-е гг., Сиена. Британская библиотека, Лондон (Yates-Thompson MS 36).



Лука Синьорелли. «Деяния Антихриста». Фреска в соборе Орвьето (Капелла Нуова). 1499-1504.

Своеобразную вариацию этого же мотива мы находим на «Хоругви св. Бернардино», написанной умбрийским мастером Бенедетто Бонфильи в 1465 г. Верхний ярус хоругви изображает святого, предстоящего Христу; внизу — горожане, приносящие длинные свечи в дар Бернардино по случаю его праздника. Однако благочестие всей сцены нарушает мальчик на переднем плане: он пытается стащить свечу из корзины, куда горожане складывают свечи. На этот грех его подстрекает дьявол, который расположился за спиной проказника. Правда, на этот раз дьявол не стоит и не висит; форма его присутствия весьма необычна, так как он нарисован на рукаве рубахи ребенка! «Дьявол подстрекает его, но в то же время, чтобы у зрителя не оставалось сомнений, осуждает его со словами: “Украдешь — и будешь повешен” (fura che serai arreso)»³⁸⁸. Угроза выписана тут же, на рукаве рубашки мальчика, рядом с дьяволом; трактовка этих слов как речи дьявола, конечно, проблематична, ведь их можно понять и как «автокомментарий» самого художника.



Бенедетто Бонфильи. «Хоругвь св. Бернардино». 1465. Пинакотека, Перуджа.

Отвлекает, пытается препятствовать

Последний рассматриваемый нами визуальный тип искушения — специфически монашеский: демон отвлекает монаха от молитвы и вообще от состояния благочестивой сосредоточенности³⁸⁹. Визуальное решение этого мотива продиктовано текстом, который многократно воплощался в изображениях. Речь идет об эпизоде из жизни св. Бенедикта, рассказанном Григорием Великим, а затем, без существенных изменений, — Яковом Ворагинским в «Золотой легенде». Некий монах «не мог стоять на молитве: как только его братья отдавались этому занятию, он выходил наружу и блуждающей душой устремлялся к земному и преходящему». Бенедикт, которому аббат монастыря сообщает о недостойном поведении монаха, прибывает в монастырь «и видит, что монаха, который не мог стоять на молитве, тащит наружу за край одежды некий черный мальчонка». «На другой день Божий муж, закончив молитву, вышел из моленной, нашел стоящего за порогом монаха и ударил его палкой за слепоту его сердца»; после этого «черный мальчишка» исчез, а нерадивый монах отныне стоял на молитве неподвижно³⁹⁰.

Итак, искушение-отвлечение в тексте передано действием «тащить, тянуть (trahere) за одежду». Его мы и видим в многочисленных визуальных воплощениях этой сцены³⁹¹, из которых прежде всего следует упомянуть фреску в монастыре св. Бенедикта в Субьяко — одном из главных центров почитания святого. Маленький демон — обнаженный, рогатый, волосатый, хвостатый и в общем не слишком похожий на «мальчонку» — силой вытягивает монаха из оратория в присутствии изумленной братии. Любопытен жест монаха: он словно бы пытается молитвенно соединить ладони, но искривленные пальцы этому мешают. В соседней сцене монах, получающий благодетельный удар палкой, кричит от боли (вклейка, с. 18).

На фресках Спинелло Аретино в храме Сан-Миньято-аль-Монте, иллюстрирующих ту же историю, устрашающий демон еще менее походит на ребенка: по

137

ВИЗУАЛЬНЫЕ ФИГУРЫ ПРОТИВОСТОЯНИЯ



Спинелло Аретино. «Сцены из жизни св. Бенедикта». 1388. Храм Сан-Миньято-аль-Монте во Флоренции, сакристия.



«Христос в преддверии ада». Ок. 1511/13, Нюрнберг. Немецкий музей, Нюрнберг.

размеру он почти равновелик монаху и не столько тянет его за одежду, сколько хватает его колено жестом, исполненным уверенности в своей власти над грешником. Сцена же педагогического избиения содержит любопытный нюанс: монах воспринимает побои совершенно спокойно, а мимика боли передана демону — именно он, улетающий прочь, чувствует удар, формально нанесенный не ему, и кричит от боли, что

видно по выражению его «лица» и открытому рту.

Неизвестный нюрнбергский художник из круга Альбрехта Дюрера заставляет демона хватать за одежду самого Иисуса Христа: вряд ли он помышляет одолеть таким образом Спасителя, выводящего из ада праотцов, но во всяком случае надеется отвлечь его от этого предприятия, губительного для inferнального царства.

Обладатель, князь мира, палач

Человек, не сумевший противостоять искушению, попадает во власть дьявола, который тем самым оказывается в позиции обладателя человека, «князя мира сего» (Ин. 12:31; 14:30; 16:11), а также и мучителя-палача грешников. На визуальном языке идея власти дьявола над грешником выражается целым набором действий и/или жестов. Первое не так легко отличить от второго: в визуальном мире изображенное действие часто еще и выражает, демонстрирует и коммуницирует некую эмоцию или интенцию, и в меру этой своей выразительности является и жестом. Действенное начало преобладает там, где дьявол лишь осуществляет свою власть, а жестовое — там, где дьявол эту власть еще и демонстрирует.

Действия и жесты обладания и доминирования

Действиями такого рода дьявол демонстрирует свою власть над человеком, но, как правило, не пытается его уничтожить (хотя в предельных случаях и в особе «страшных историях» — например, в полуфольклорных чудесах Цезария Гейстербахского — простое пожатие руки демоном или протаскивание грешника по крыше

могут приводить к гибели). Некоторыми действиями дьявол задает определенное направление движения грешника — тащит, гонит, несет; другими, напротив, обездвигивает его — давит, попирает, связывает. Граница здесь не четкая: так, оседлав грешника, демон может его придавливать и обездвигивать, а может и использовать его как транспорт.

Иногда демон и не заставляет двигаться, и не препятствует движению, но просто входит с человеком в телесный контакт: обнимает, охватывает, лижет, просто касается; однако и эти действия-жесты являются в своем роде не менее выразительными фигурами доминирования, чем brutальные ташение на цепи или оседлание.

Тащить, тянуть (*trahere*) — пожалуй, главное из действий обладания, часто упоминаемое в текстах и не менее часто изображаемое. Дьявол сначала «воспламеняет, возбуждает (*inflammat*)» грешников (что соответствует искушению), а затем — «тащит их в ад (*ad inferna pertrahat*)»³⁹².

Конечно, тащить далеко не всегда означает уже обладать. Тащат (в разные стороны) и противоборствующие силы, и в этих случаях еще не решено, кто победил и получил право обладания. Этот мотив появляется у Боэция («Утешение Философией»), в рассуждении о том, что неблагоприятная Фортуна полезна, а обманчиво благоприятная — вредна; первая тащит (*trahit*) людей от истинного блага, вторая — оттаскивает (*retrahit*) их «крюком» назад к истинному благу³⁹³.

Мотив двух сил, тащащих человека в разные стороны, применяется к спору Бога и дьявола о человеке. По Иоанну Златоусту, надежда, в которой «мы спасены» (Рим. 8:24), — «словно крепкая свисающая с неба цепь, которая удерживает наши души и понемногу тянет их вверх»; дьявол же отягощает нас «сознанием дурных поступков», а потом и «свинцом отчаяния» — «те, кто под этой тяжестью отрывается от цепи, тонет в бездне несчастий» («К Феодору падшему. Увещание первое») ³⁹⁴.

Пристрастие средневекового воображения к зрительному мотиву, связанному с глаголом «тащить», демонстрирует рассуждение Гелинанда из Фруамона о том, что, собственно, представляет собой договор человека с Богом. Ощущая в слове «договор (*contractus*)» корень «тащить (*trahere*)», Гелинанд раздражается тирадой, основанной на изобретательном сочетании глагола «тащить» с разными приставками. В русском переводе нам не удалось добиться такого разнообразия форм: «Хочешь знать, каков этот договор между тобой и Господом? Оттащил самого себя к Богу, вытащив себя из мира, утащив себя от греха, оттащив себя от ада, вытащив себя из грязи, затащив себя в уединение, — таща за собой дьявола, притащив к себе Господа, который потом должен будет затащить тебя на небеса»³⁹⁵.

Своим договором с человеком Господь «тащит» — но точно так же «тащит» и дьявол. Эта зрительная телесно-динамическая образность постоянно прочитывается в рассуждениях о дилемме спасения-гибели — например, у Бернара Клервоского, который вопрошает некоего монаха, решившего вернуться в мир: «Как ты, позванный Богом, можешь следовать на зов дьявола? как тот, кого Христос потащил за собой, может вдруг оттянуть ногу от самого порога славы?»³⁹⁶.

Следствие греха, собственно, и представляется визуально как «ташение»: человек поддается греху и дьявол его тащит. В этом случае действие «тащить» служит фигурой уже не борьбы, но победы и обладания: «Поистине слепы те, кого тащит дьявол. Ты видел, как слепых порой тащат дети, а порой — собаки; и лучше быть ими, чем теми, о ком говорят, что их тащит дьявол. Те падают и встают; те же, кого тащит дьявол, затем падают в яму и никогда уже из нее не выбираются. Слеп же всякий гордец, всякий скупец, всякий прелюбодей и блудодей» (Бруно Астийский)³⁹⁷.

«Ташение» и власть тесно связаны: обладаемое можно тащить, и напротив — нельзя тащить то, над чем ты не властен. Макарий Александрийский (в «Лавсаике» Палладия), решив испытать власть демонов над собой, «лег на порог кельи, выста-

вил ноги наружу и сказал: “Ташите и дергайте, о демоны, если можете”³⁹⁸. Разумеется, на этот раз демонам тащить не удастся.

Символика этого действия, как и его «реалистические» детали, разрабатываются и уточняются экзегетами. Хильдеберт из Лавардена, толкуя слова Петра «Господь послал Ангела Своего и избавил меня из руки Ирода» (Деян. 12:11), трактует их аллегорически, как слова Церкви, и задается вопросом, почему Церковь говорит об одной руке, и не о двух. Ответ чрезвычайно важен для понимания символики действий и жестов в визуальной демонологии: «Дьявол имеет левую и правую руки; и если победитель тащит пленного врага левой, а правой дает ему тумаков, чтобы шел быстрее, то и дьявол до пришествия Христова тащил плененный род человеческий и бичевал его как заблагорассудится... Христос вырвал нас из руки тащащей, но не из руки бичующей; ибо и поныне ... демоны ополчаются на Церковь... ; но эта десница [действует] не ради себя, а ради нас, ибо бичует ребенка, которого хочет вернуть себе: вырабатывает в нас терпение, веру, надежду»³⁹⁹.

Итак, левой рукой дьявол тащит; правой — бичует. Христос избавил человеческий род в целом от «руки тащащей», однако нет сомнений, что грешников дьявол продолжает тащить и утаскивать в ад. Действие дьявольской десницы — бичевание — трактуется как воспитательное и полезное: в определенном смысле это десница самого Бога. «Ташение» — действие победителя и обладателя; как визуальная фигура оно обозначает власть, обладание и доминирование. Бичевание же — действие наказующее и воспитательное (здесь Хильдеберт развивает древнюю идею полезности дьявола, без борьбы с которым праведные не смогли бы снискать своей победы).

Демоны чаще тянут не руками, но веревками. Гонорий Августодунский рассказывает о некоем святом старце, который «мог угадывать по лицу людей их достоинства». Однажды он увидел одного из монахов «с уродливым, безобразным и сумрачным лицом; рядом с ним шли демоны ужасного вида, извергающие огонь и дым изо рта и ноздрей, и тянули его с обеих сторон веревками, а ангел Господа, грустный, следовал далеко позади»⁴⁰⁰. Хильдеберт из Лавардена предлагает грешнику: «обруби веревку, которая влачится за тобой, дабы дьяволу не было за что тебя тащить»⁴⁰¹.

Если уже в теологических текстах мотив ташения приобретал вполне зримую телесность, то еще больше натуралистических подробностей он получал в «страшных историях» о дьяволе — вроде тех, что наполняют пятый раздел «Диалога о чудесах» Цезария Гейстербахского. Такова, например, история о воине Менгозе (*miles Mengoz*), который после выздоровления от тяжелой болезни дал обет совершить паломничество к св. Ремигию, но нарушил его. Однажды к нарушителю обета является в видении сам святой Ремигий и вопрошает его: «Менгоз, почему не исполнишь свой обет?». «Воин был испуган и видением, и упреком в нарушении обета, и тут к нему подлетел дьявол, который к увещательным словам присоединил слова отговаривания, сказав: “Не торопись, исполнишь обет, когда сможешь”. И, не добавив к этому ничего, схватил человека за ноги и протащил его животом по полу так немилосердно, что его лицо, пораненное в четырех местах, текущей кровью напитало землю»⁴⁰². Наказанный таким образом Менгоз исполняет-таки «пренебрегаемый обет».

В другой истории Цезарий повествует о воине Тиемоне (*miles quidam Thiemo pomine*) — удачливом игроке в кости, которого дьяволу «было позволено» проучить — а именно, «выпотрошить того, кто опорожнял кошельки многих (*evisceraret qui multorum marsubia evacuaerat*)». Однажды ночью дьявол приходит в его дом под видом игрока, играет с воином и постоянно выигрывает, так что ТиEMON, «разгневавшись, говорит: “Уж не дьявол ли ты?” И тот ему: “Теперь довольно; наступает утро, нам пора идти”. И подняв его, протащил по крыше супротив черепичной кладки, так что самым плачевным образом вытряхнул из него внутренности». Что случилось с телом игрока, неизвестно; но внутренности, застрявшие в черепице, были похоронены на кладбище⁴⁰³.

Характерно, что в этих историях дьявол немилосердно наказывает и даже убивает одним лишь действием волочения-тащения, не прибегая ни к каким орудиям пытки или убийства. Действия «волочить-тащить-тянуть» представляются ужасными, и неудивительно, что в визуальной демонологии они предстают в разнообразных вариантах, обставленные «реалистическими» деталями.

О тащении как визуальной фигуре искушения в земной жизни мы говорили выше; покажем теперь, как демон «тащит» умершего.

Проявляя столь свойственное ему нетерпение⁴⁰⁴, дьявол начинает тащить грешника уже из чаши весов, на которых архангел Михаил взвешивает души.

Нери ди Биччи драматизирует эту ситуацию: дьявол поперн, он бессильно лежит, на шею его архангел Михаил поставил свою ногу, — но тем не менее дьявол продолжает тащить грешника из чаши весов (вклейка, с. 15).

Далее демон тащит заполученного грешника в ад. Жестика этого тащения разнообразна. В самой мягкой форме демон «деликатно» подхватывает свою жертву под руки (см. с. 18) или за локоть — т. е. скорее ведет, чем тащит.

Этот жест встречается не только в инфернальных сценах, но и в иных случаях, когда грешник не проявляет желания следовать воле демонов. В композиции Лоренцо Монако «Встреча св. Иакова Старшего с магом Гермогеном» (вклейка, с. 18) маг явно упирается, не проявляя желания приближаться к святому, но демоны настойчиво подхватывают его под руки.

Самую сильную, жесткую форму действие-жест «тащить» приобретает, когда демон тащит грешников на цепи или веревке. Вереницу может сзади подталкивать другой, замыкающий шествие демон.



«Демон утаскивает грешника в ад». Морализованная библия. Ок. 1220-1230, Шампань или Париж. Национальная библиотека, Вена (Codex vindobonensis 2554)



«Демон тащит грешников в пасть ада». Храм св. Лоренца в Нюрнберге, западный фасад. XIV в.

Цепь или веревка может быть закреплена на обруче, охватывающем шею человека (см. с. 97).



Мариотто ди Нардо. «Мадонна с архангелом Михаилом и св. Франциском». Ок. 1400. Городской музей, Пезаро.



«Демон тащит грешников в ад». Западный портал собора Нотр-Дам, Париж. 1-я пол. XIII в.



Джотто.
«Страшный суд». Фреска
в капелле
Скровеньи в
Падуе.
1302-1305.

Братья Лимбург. «Весьма богатый часослов герцога де Берри». Ок. 1410-1416. Музей Конде, Шантийи.

Впрочем, еще немилосердней демон ведет себя, когда на фреске Джотто тащит грешника за ноги (почти как в описании Цезария, но лицом вверх), так что тот спиной бьется о землю.

А совсем жестокосердный демон на фреске Андреа ди Каньо тащит целую связку демонов, обвязав их цепью (вклейка, с. 11). Любопытно, что тащит он левой рукой, а правой — замахивается на несчастных дубиной. Это в точности совпадает с теологическим различием действий дьявольских шуйцы и десницы у Хильдеберта из Лавардена (шуйцей тащит, десницей бьет), которое, быть может, и в самом деле нашло здесь визуализацию.

Один вид «ташения-волочения» настолько распространен, что о нем следует сказать особо. Речь идет о действии «тянуть/тащить за волосы», которое исключительно часто встречается в сценах ада — например, в миниатюре с изображением ада из Уинчестерской псалтири (см. с. 26); у Джованни ди Паоло, где он сопровождается своего рода «неполным попирианием»; или на фресках в аббатстве



Джованни ди Паоло. «Страшный суд». Сер. XV в., Сиена. Национальная пинакотекка, Сиена.



Фра Анджелико. «Ад». 1432-1435. Музей Сан-Марко, Флоренция.

Помпоза (см. с. 175). Демон тянет за волосы в ад, за неимением веревки или цепи, у Фра Анджелико.

Многократно это действие воспроизведено на барельефах собора в Орвьето, где демоны вообще проявляют повышенное внимание к человеческому лицу и голове: хватают лицо, пытаются выдавить глаз и т. п. Хватание за волосы здесь (как, впрочем, и на иных изображениях — например, на фреске Таддео ди Бартоло) нередко лишено всякой функциональности, выступая, видимо, лишь как жест глумящегося доминирования:



Лоренцо Майтани с мастерской. «Страшный суд». Рельеф на фасаде собора в Орвьето. 1320-е гг.

143



Таддео ди Бартоло. «Ад». 1396. Коллегиальная церковь в Сан-Джиминьяно.

Не оставляют демоны в покое и бороды. Так, в мозаике Торчелло они именно за бороду «теребят» горделивых:

«Страшный суд». Мозаика в храме Санта-Мария-Ассунта на острове Торчелло близ Венеции. XII-XIII вв.



Встречается это действие и вне адских сцен — например, в изображениях избияния св. Антония.

Сиенский художник Сассетта (вклейка, с. 19) заставляет демона левой рукой тащить Антония за волосы, а правой — замахиваться на него дубиной (здесь вновь трудно не вспомнить о теологическом различии дьявольских шуйцы и десницы, которое вновь точно воспроизведено, — впрочем, и естественная позиция бьющего человека выглядела бы точно так же, без всякого теологического подтекста).



«Искушение св. Антония». Базилика св. Марии Магдалины, Везле (Франция). XII в.

Воскресший грешник, высовываясь из могилы при звуках труб Страшного суда, немедленно встречается с демоном, который помогает ему вылезти из могилы — вытаскивая его за волосы.



Мастерская Михаэля Вольгемута. «Страшный суд». Ок. 1500. Немецкий музей, Нюрнберг.

Действие «вытаскивать» — важная разновидность ташения: демон вытаскивает грешника из места, где тот находит некое относительное укрытие от адских сил. Он нетерпеливо пытается вытащить грешника из чаши весов архангела Михаила (что мы уже видели); так же нетерпеливо вытаскивает его, только воскресшего, из могилы; наконец — торопится вытащить погибшую душу из рта Безумного разбойника или иных грешников.



«Император Додилий наказывает Мелеха и его семью за то, что они убили четырех францисканцев». Храм Сан-Фермо, Верона. Между 1330 и 1350.



Никола да Сиена. «Распятие». 1461. Храм св. Антония, Каша (Умбрия).



«Мастер Кемптенского распятия». «Распятие». Ок. 1460-70. Немецкий музей, Нюрнберг.

Наконец, последняя разновидность тащения, которую необходимо здесь упомянуть, — оттаскивание. Это действие обусловлено ситуативно: при воскресении из мертвых близкие люди нередко должны разлучиться, так как одни направляются в рай, а другие — в ад или чистилище. В роли их разлучителей могут выступать как ангелы (например, во фресках пизанского Кампосанто), так и дьяволы. На работе флорентийского художника Герардо Старнины разлучению демонами подлежат две женщины, возможно, сестры (или мать и дочь?). В момент вечного расставания открывается вся сложность их земных отношений: в то время как обнаженная грешница, оттаскиваемая брутальным демоном за волосы, пытается удержать одетую в голубое платье праведную женщину, последняя, устремляясь в сторону прочих праведников, отталкивает родственницу, мимикой выражая явное к ней отвращение.



Герардо Старнина. «Страшный суд». 2-я пол. XIV в. Старая пинакотекa, Мюнхен.

Вести

Это действие тесно связано с вышеописанным «тащить»: демон задает направление движения грешника, хотя не столь насильственно и даже порой без прямого физического контакта. По сути, действия «вести» и «тащить» в равной степени репрезентируют доминирование и обладание; однако грешник, которого насильственно тащат, все-таки сопротивляется и, значит, не совсем отдался дьяволу, чего нельзя сказать о грешнике ведомом. Поэтому, хотя тащат демоны и брутальнее, чем ведут, но ведение, возможно, означает большую степень доминирования дьявола.

Отсутствие у ведомого грешника способности к сопротивлению подчеркнуто уже в раннем описании этого действия — у Павла Простого, ученика св. Афанасия. Наделенный даром видеть внутреннее состояние монахов в форме некой сцены, Павел однажды описывает визуализированную греховность одного из братьев так: «Он был черным и все его тело было черным; демоны стояли по обе стороны от него, властвуя над ним, притягивая его к себе и ведя его за нос; а его ангел, исполненный горя, следовал за ними на расстоянии, потупив голову»⁴⁰⁵.

В визуальной демонологии типичный жест ведения — подталкивание сзади (собственно, наведение на нужное направление движения), которое может выгля-

деть, в отличие от тащениа, деликатным, прямо-таки нежным. Так, приобняв грешницу сзади за плечи, подталкивает ее демон — а вместе с ней и всю вереницу осужденных — в скульптурных группах соборов Нотр-Дам в Париже (с. 142) и Амьене.

То же «нежное» подталкивание — в скульптурной группе Шартрского собора (XIII в.): дьявол не тащит скупца с его денежным мешком, но, бережно подхватив под руку, осторожно наводит на нужное направление движения.



«Портал Страшного суда» Амьенского собора. 1220-1230.



«Дьявол и скупец».
Шартрский собор. XIII в.

Подталкивание может перейти в яростную гоньбу, которая по степени жестокости напоминает тащениа, однако обходится без прямого телесного контакта. В этом смысле «гнать» занимает промежуточное положение между «тащить» и «вести». Визуальный пример этого действия мы находим на иллюстрации Боттичелли к «Аду» Данте, изображающей, как бес гонит грешных «взмахом плети».



Сандро Боттичелли. Иллюстрация к 18 песни «Ада». 1482-1490.

Поппирание (*calcatio*), которое Христос, а за ним и всякий праведный применяет к «змею и дракону», использует и дьявол, хотя гораздо реже. В богословских текстах действие *calcatio* практически полностью предоставлено праведникам, который «поппирают» мир, все земное, грехи и, конечно же, дьявола. Однако некоторые упоминания *calcatio* или *conculcatio* (более сильный глагол, означающий не только поппирание, но и растаптывание) в Вульгате позволяли толковать его и как дьявольское действие: таково описание в книге пророка Даниила «четвертого зверя», «страшного и удивительного (*terribilis atque mirabilis*)», который «поппирает и раздробляет, а оставшееся поппирает стопами (*reliqua pedibus suis conculcans*)» (Дан. 7:8); упоминания *conculcatio* в 55 псалме: «поппирают меня враги мои весь день (*conculcaverunt me inimici mei tota die*)» (Пс. 55:3); наконец, упоминание в Апокалипсисе язычников, которые «будут поппирать (*calcabunt*) святой город сорок два месяца» (Откр. 11:2).

Если святой может поппирать грехи и демонов, то возможно и обратное: «поппирает Христа тот, кто грешит по собственной воле, без страха и покаяния» (Петр Ломбардский)⁴⁰⁶; дьявол «преследует наши души, принижает их до земли и не позволяет помышлять о небесном; он втоптывает (*conculcat*) их в землю и опутывает плоть сладострастными помыслами» (Бруно Астийский)⁴⁰⁷.

Итак, поппирание — действие (а при доминировании выразительной составляющей — жест) глумления (в случае, когда грешник «поппирает» Христа), победы, власти, обладания. В отличие от тащения, ведения, гоньбы поппирание не заставляет двигаться, не способствует перемещению к цели: это действие обездвиживания, заппирания, замыкания. Неудивительно, что чаще оно изображается в аду — т. е. там, где грешник уже приведен в свое окончательное состояние (*status termini*). Сатана здесь нередко не только поппирает, но и поппирает грешников в знак своей власти над ними (например, у Таддео ди Бартоло — вклейка, с. 16).

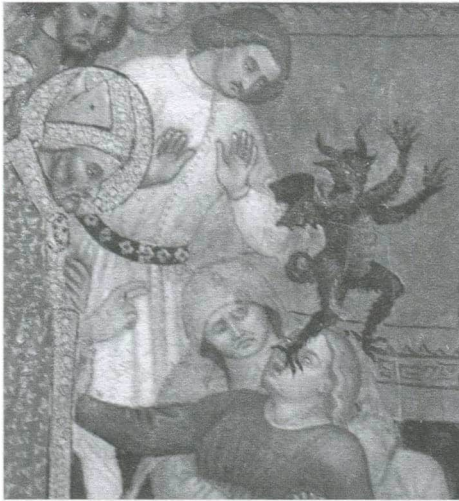
Даже если ноги его скованы, связаны (фигура заточения Сатаны в аду), он все же может использовать их для поппирания:

Ханс Мемлинг вносит динамику в этот мотив: Сатана у него (см. с. 19) не просто поппирает грешников, но буквально скачет, «пляшет» на них, словно бы утрамбовывая их в глубины ада — *conculcat in terram*, по удачному выражению Бруно Астийского.

Однако поппирание совершается не только в аду: в момент экзорцизма демон, отталкиваясь ногой от лица одержимого, тем самым напоследок поппирает его — что в данном случае выражает уже не власть, но бессильную злобу проигравшего.



Лоренцо Майтани с мастерской. «Страшный суд». Рельеф на фасаде собора в Орвьето. 1320-е гг.



Таддео ди Бартоло. «Св. Джеминьяно на троне, истории из его жизни». Ок. 1401. Пинакотека, Сан-Джиминьяно.

Оседлать, давить

Мотив оседлания грешника демоном известен любителям русской философии по знаменитому эпизоду встречи Владимира Соловьева с дьяволом, случившейся на финляндском пароходе. По крайней мере два мемуариста, которым Соловьев поведал об этом мистическом опыте, — А. В. Амфитеатров и А. Ф. Кони, — передают, и почти одинаково, его рассказ. Философ видит у себя в каюте «серое человекообразное существо», «мохнатое» (Амфитеатров), «лохматое» (Кони). Напомним, что покрытость шерстью и неприбранность волос — типичные черты средневековой демонической иконографии. Далее между Соловьевым и чертом происходит краткий диалог. Философ напоминает своему оппоненту, что Христос воскрес; демон отвечает: «Христос-то воскрес, а вот тебя я оседлаю!».

О самом же оседлании Соловьев рассказал мемуаристам так: «И он прыгнул на меня, и я почувствовал себя придавленным страшною и отвратительною тяжестью...» (Амфитеатров); «и, вскочив мне на спину, сжал мою шею и придавил меня к полу» (Кони)⁴⁰⁸.

Действие-жест оседлания своей символикой напоминает поправление (выражение доминирования, власти, обладания), а физическим характером — то взбирание на грудь, которое в особенности практиковали инкубы, вызывая ощущение невыносимой тяжести (ее упоминает Соловьев), обездвиженности, удушья. Мотив оседлания появляется уже в текстах восточных отцов-пустынников. Авва Даниил Скитский (V в.), во время визита в Александрию, увидел, как некий монах посещает баню; этот скандальный поступок подвиг Даниила на следующее видение, о котором он поведал своему ученику: «Я вижу более пятидесяти демонов, окруживших его и осыпавших грязью; я вижу женщину-эфиопку, которая сидит у него на плечах и нежно его обнимает...»⁴⁰⁹. Похотливая эфиопка, оседлавшая чрезмерно чистоплотного монаха, — конечно, дьявол в женском облики. Оседланию подвергается не только нерадивый монах, чрезмерно озабоченный телесной чистотой, но и святой — в те моменты, когда он внутренне отвлекается от молитвы (см. вышецитированный эпизод из «Жития св. Илариона» Иеронима, с. 127).

Образ дьявола-всадника появляется не только в подобных мистических видениях, но и в библейской экзегетике. Храбан Мавр выводит его из стиха книги Исход: «Коня и всадника его ввергнул [Господь] в море» (Исх. 15:1). Кони, замечает в этой связи Храбан, бывают разные: «Есть кони, на которых садится Господь... Есть же кони, чей наездник — дьявол и ангелы его. Иуда был их конем (...) Все те, которые преследуют святых, суть ржущие кони; наездники их — злые ангелы, и от того они и яростны»⁴¹⁰.

В визуальной демонологии действие-жест оседлания часто встречается в инфернальных сценах. У Таддео ди Бартоло демон едет по аду на обнаженной рыжей красавице.

В «Страшном суде» Джованни ди Паоло (вклейка, с. 19) мотив дан в двух вариациях: в первой демон (исчерканный, как это нередко бывает со средневековыми изображениями, благочестивым зрителем, и оттого с трудом различимый) сидит на спине у женщины, хватая ее за волосы и погоняя палкой; во второй демон сидит на спине грешника боком, свесив вниз ноги и попирая ими другого грешника. Оседлание, таким образом, комбинируется с другими действиями-жестами доминирования-власти — поприем и хватанием за волосы. Та же комбинация хватания за волосы и оседлания — на фреске в Кампосанто.



Таддео ди Бартоло. «Ад». 1396. Коллегиальная церковь в Сан-Джиминьяно.



Буффальмакко (?). «Ад». 1336-1341. Кампосанто, Пиза.

На шведской фреске XV в. демон парит на грешнице (ведьме?), изображая из себя наездника: на ногах у него шпоры, а узду ему заменяют ее волосы; ловко управляя «лошадкой», он заставляет ее вплыть в самую пасть ада.

Демон горделиво восседает на грешнице, как на лошади, и на французской миниатюре конца XV в. (с. 116). Помимо восседания на спине встречается и восседание на плечах — наподобие того, что упоминает Даниил Скитский.



«Ад св. Павла». Англо-норманский манускрипт. Нач. XIV в.



Фреска храма Ёйя Кирка на острове Готланд, Швеция. XV в.

Некоторые тексты, описывающие доминирование над грешником демона, подчеркивают не его превосходительную пространственную позицию, но причиняемую им тяжесть. В этих случаях демон может сидеть не только в позе оседлания, на шее или на спине, но и на ногах или груди. Не важно, на чем и как сидит демон: он давит — и это главное. Так, дьявол «по ночам лежал на ногах и голеньях» у св. Ромуальда, «и чтобы тот не мог вертеться туда-сюда, отягчал его некоей воображаемой тяжестью» (Петр Дамиан, «Житие св. Ромуальда»)⁴¹¹.

Изображение именно так сидящего дьявола — правда, на ногах не святого, но умирающей (или уже умершей) грешницы, чья обездвиженность подчеркнута еще и путами на руках, — мы видим на фасаде храма Сан-Пьетро в Сполето (с. 38). Э. Манчини усматривает в его позе эротический подтекст⁴¹², что представляется нам неоправданной модернизацией, несовместимой с образом давящего, обездвиживающего своей тяжестью демона, созданным средневековым мастером.

Классический мотив инкуба, забирающегося на грудь спящего человека и вызывающего у него кошмар ощущением тяжести, всплывает на средневековых миниатюрах — дальних предшественницах знаменитого «Кошмара» Генриха Фюсли. Так, демон почти что пляшет на теле спящего в иллюстрации к следующим словам псалма 75 (по версии Септуагинты): «...Спали своим сном все мужи и не находили сокровищ в своих руках. От упрека твоего, Боже Иакова, спали те, которые восходили на коней».



Иллюстрация к 75 псалму из «Штутгартской псалтири». IX в. Вюртембергская земельная библиотека, Штутгарт (MS Biblia folio 23).

Давить демон может и не садясь на человека, другими способами — например, просто положив ему ладонь на грудь (жест овладения и обладания, согласно Ф. Гарнье⁴¹³). Так, в истории Цезария Гейстербахского к некоей монахине Евфемии ночью приходят «двое демонов в облики двух сестер-монашек (*duos daemones in specie duarum sororum*)». Демоны приглашают Евфемию отправиться вместе с ними в кладовую откупорить монастырской браги (*servisia*); поняв, кто перед ней, Евфемия, охваченная ужасом, безмолвствует — и тогда «один из злых духов, приблизившись к ней и положив ей руку на грудь, нажал на нее так, что взволновавшаяся кровь обильно полилась у нее изо рта и ноздрей»⁴¹⁴. Демоны, приняв собачье обличье, выпрыгивают через окно, а Евфемию, «бледную и обескровленную», наутро находят сестры, поднявшиеся к молитве.

Действие, описанное Цезарием, мы видим в inferнальной сцене неизвестного итальянского художника XV в.: демон кладет ладонь на грудь грешнику, единственную одежду которого составляет кардинальская шляпа.

Давя, демон загоняет в ад: на миниатюре из англосаксонского манускрипта XI в. (т. н. *Liber vitae* — «Книга жизни», содержащая регистр имен монахов и других людей, причастных к жизни монастыря) он загоняет пару грешников в пасть ада, схватив их за волосы и придавливая так, что тела сгибаются, теряя столь значимую для средневекового воображения вертикаль-

«Рай и ад». XV в. Национальная пинакотекa, Болонья.



«Страшный суд». Миниатюра из «Книги жизни». 1-я пол. XI в., Уинчестер. Британская библиотека, Лондон (Stowe MS 944).

ность. Давит демон и в аду: принуждая грешников есть нечто отвратительное, на фреске Таддео ди Бартоло (вклейка, с. 17) он пускает в ход и свою птичью ногу, и руки, чтобы наклонить их к столу.



151

Нести

ВИЗУАЛЬНЫЕ ФИГУРЫ ПРОТИВОСТОЯНИЯ

Как ни странно, но в визуальной демонологии часто встречается и такое оседлание, при котором не демон сидит на грешнике, но, напротив, грешник «скачет» (или летит по воздуху) на демоне. Едва ли, однако, такая позиция означает подчинение демона грешнику: против подобного предположения косвенно свидетельствует «страшная история» Гелинанда из Фруамона, где истолковано это неожиданное превращение грешников в седоков. Своей историей Гелинанд хочет прояснить, откуда берет начала «ошибка Вергилия (*Virgilianus error*)», который «называл души умерших героями, говоря, что после смерти они так же обладают лошадьми, колесницами и оружием, как и при жизни». Что такое на самом деле — кони умерших, Гелинанд поясняет случаем, который рассказал ему родственник, «спальник (*cubicularius*) архиепископа Реймса». Находясь в поездке по поручению епископа, они со слугой оказались в некой роще, которая было «полна душ умерших и демонов (*nemus enim istud defunctorum animabus et daemonibus plenum est*)». Увидеть им, впрочем, никого не удастся, но слуга, а затем и сам спальник слышат «сильный шум, словно бы храп многочисленных коней, звон оружия и голоса бросающихся в битву». Невидимые «духи», между прочим, говорят, что «забрали уже настоятеля монастыря Арка, вскоре заберем и архиепископа Реймса (*jam habemus praepositum de Arca: in proximo autem habebimus archiepiscopum Remensem*)». Архиепископ и в самом деле умирает через 15 дней после этого события, «унесенный теми самими духами, от которых мы слышали, что они хотят его забрать». Вывод Гелинанда таков: «Из всего этого понятно, каковы те кони, на которых иногда видят скачущими души умерших. Это демоны преобразуют себя в коней, а седоки — несчастные души, отягченные грехами, словно оружием и щитами... Ибо сказано у пророка: “Сошли в преисподнюю с оружием своим” (Иез. 32:27), то есть со своими членами, которые для греха сделались оружием нечестия, не желая стать для Бога оружием справедливости». Далее у Гелинанда следует неожиданный экскурс, в духе бестиария, о свойствах коня: «Известно же, что конь — животное горделивое, строптивое, жадное до состязаний и схваток, вождедеющее соития и в плотской любви могучее. Демоны же, преобразившиеся в коней, означают своих седоков, наслаждающихся пороками сего мира»⁴¹⁵.

Демон-конь толкуется Фруамоном как знак греха: он — семиотическое зеркало для седока, потому что грешник видит в нем отражение собственных грехов. Понятно, что не грешник скачет на коне, но конь несет грешника. «Нести» — дей-

ствии обладания, столь же значимое в инферальном мире, что и действие «тащить», а «везти на себе» — одна из вариаций этого действия.

В визуальной демонологии мотив несения разработан с большой вариативностью. Так, в мозаиках флорентийского баптистерия, где демоны не столько мучают грешников, сколько носят их всевозможными способами, изображено несение на спине и на плече; ногами вперед и головой вперед; головой вперед, но так, что демон лицом упирается прямо в промежность грешника, и т. п.

Исключительно часто демон несет грешника на спине, порой — ногами вперед (вклейка, с. 20); или же головой вперед, но опять же по-разному — например, спиной к спине, или заставив грешника обхватить демона за шею и зажав руками у груди еще пару грешников (вклейка, с. 30).



Коппо ди Марковальдо. «Страшный суд». Мозаика во Флорентийском баптистерии. 1260-е — 1270-е гг.



«Рай и ад». XV в. Национальная пинакотека, Болонья.

Фра Анджелико. «Ад». 1432-1435. Музей Сан-Марко, Флоренция.

Он может нести грешников, привязав их сзади, как вязанку хвороста, или даже посадив в корзинку (вклейка, с. 20). Порой он несет грешника перед собой, прижимая его к животу:



Позицию, когда несомый грешник сидит у демона «на закорках», и можно считать своего рода оседланием: грешник в этом случае — тот самый всадник, а демон — тот самый конь, фигурально отражающий и выражающий грехи своего седока, о которых говорится у Гелинанда.



Бартоломео ди Томмазо.
«Ад». 1453-1455. Храм Сан-Франческо в Терни, капелла Парадизи.

«Демоны и грешники». Скульптурная группа на фасаде Реймского собора. XIII в.

В миниатюре XV в. из трактата Иоганна Тинктора, направленного против вальденсов (Национальная библиотека, Париж, MS Fr 961), демоны несут грешников по воздуху — но уже часты в этот период и изображения ведьм, несущихся по воздуху на дьяволе.

Джотто в одной из групп своего ада помещает две вариации на тему несения (на плече и, ногами вперед, — на спине) рядом с оседланием: обнаженная фигура в некоем подобии короны сидит на плечах у плохо различимого демона задом наперед. Понятно, что такое оседлание для Джотто — еще одна вариация на тему несения, она имеет тот же смысл — овладения, доминирования; при этом доминирует и владеет не тот, кто сидит наверху, но тот, кто несет.

Иероним Босх, при всей безудержной фантастичности свое демонологии, на уровне движений и жестов повторяет устойчивые схемы: сколь ни уникален его демон (вклейка, с. 21) на загадочной картине, носящей условное название «Фрагмент Страшного Суда», — он все-таки несет свою жертву «на закорках» (если тут вообще можно говорить о закорках), в соответствии с описанной нами визуальной традицией.

Завершим этот обзор бытовой сценкой: «утомившиеся» демоны везут грешников на тележке; «нести» тем самым трансформируется в «везти»:



«Пасть ада». Миниатюра из «Часослова Катерины Клевской». Ок. 1440, Утрехт. Библиотека Пирпонта Моргана, Нью-Йорк (М 945).



Джотто. «Страшный суд». Фреска в капелле Скровеньи в Падуе. 1302-1305.

Все му этому комплексу действий и жестов противостоит действие-жест ангелов, которые по-своему заявляют о своих правах на праведников. В композиции «Страшный суд» Ханса Фриза они тоже несут своих клиентов, но совсем иным образом: не в руках, а на руках (вклейка, с. 20).

Оковывать, связывать

Обездвиживающее оковывание/связывание — настолько распространенная фигура доминирования, что нет смысла о ней много говорить. Всякий человек, пребывающий во власти демона, представляется связанным, заключенным в цепях (*tentus in vinculis*), по выражению Сульпиция Севера об одном экзорцисте, который, изгоняя дьявола из других одержимых, не заметил, что сам оказался в его власти⁴¹⁶. Однако связывание человека дьяволом находит место в средневековых текстах не только как фигура, выражающая идею подчиненности грешника, но и как «реалистический» мотив: такова история Гибера де Ножана о некоем крестьянине (*rusticus*), который пошел на реку стирать одежду, влез в воду с голыми ногами (*pedibus nudis*), а «дьявол привязал его ногами (*diabolus ejus pedibus innexuit*)», так что он не мог двинуться и простоял в воде весь день, несмотря на попытки помощи со стороны односельчан, пока его не освободил загадочный незнакомец, тут же исчезнувший не назвав имени⁴¹⁷.

В визуальной демонологии, особенно в иконографии ада, изображения связанных или связываемых грешников неисчислимы; приведем один пример, где связывание как фигура гибели души противопоставлено развязыванию как фигуре спасения. На уже упомянутом выше рельефе фасада собора Сан-Пьетро в Сполето (с. 38) изображена смерть грешницы, душа которой отправляется в ад. Два демона глумятся над лежащим на смертном одре телом, руки несчастной крепко связаны веревкой.

Над этим рельефом помещен другой, на обратный сюжет: апостол Петр спасает здесь праведника. Апостол изображен дважды: слева он прогоняет обезьяноподобного демона; справа — «развязывает земные узы умершей души»⁴¹⁸. Веревка, символизирующая земную жизнь, грех и погибель, освобождает руки умершего, оставаясь в руке апостола.

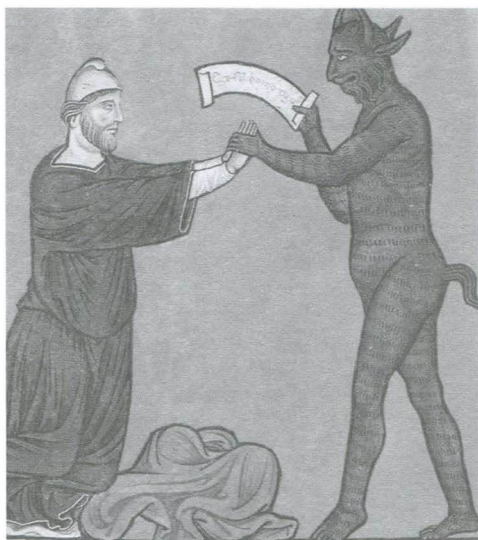


Барельеф храма Сан-Пьетро в Сполето. Рубеж XII-XIII в.

Рукопожатие: immixtio manuum

Здесь мы в первую очередь обратимся к рукопожатию как символическому жесту: род рукопожатия, не совсем похожего на привычное нам — собственно, не рукопожатие, но некое «переплетение рук», *immixtio manuum*, — было частью ритуала омажа, устанавливавшего отношения сеньора и вассала. Жест, описываемый в средневековых текстах как «дать имяреку руку (*manus alicui dare*)», «прийти в руки имярека (*in manus alicuius venire*)», «принять кого-либо за руку (*aliquem per manus accipere*)», «посредством соединенных рук стать вассалом (*manibus iunctis fore feudalem hominem*)»⁴¹⁹, был жестом-перформативом, визуальным аналогом клятвы в верности сеньору.

В словесной и визуальной демонологии этот жест возникает в ситуации, которая воспринимается как сходная с ситуацией ритуала омажа, — при заключении договора с дьяволом в легенде о Теофиле. В «Чуде о Теофиле» Рютбёфа дьявол говорит Теофилу: «Итак, соедини твои руки и стань моим вассалом. Я помогу тебе сверх всякой меры»⁴²⁰. Изображе-



«Договор Теофила и дьявола». Ингеборгская псалтирь. Ок. 1195. Шантийи, Музей Конде. Тимпан портала северного трансепта собора Нотр-Дам, Париж. Сер. XIII в.

ния (см. также вклейку, с. 21) показывают нам это соединение рук: так, в иллюстрациях Ингеборгской псалтири к легенде о Теофиле последний, передав дьяволу подписанный договор, вкладывает в его руку свои руки. Понятно, что Теофил отныне вассал дьявола-сеньора, и мы видим типичное *immixtio manuum* — с той, пожалуй, разницей, что Теофил здесь, в отличие от той же сцены на северном портале собора Нотр-Дам в Париже, не коленопреклонен (что, возможно, служит намеком на то, что договор не окончателен и при посредстве Девы Марии будет отменен).

В прочих же случаях пожатие, вкладывание руки, держание или ведение за руку символичны лишь в той же мере, что и вышеописанные действия-жесты, выражающие идею обладания и власти: беря за руку, демон тащит, ведет, давит. Особо следует отметить тяжесть его рукопожатия, которое может выступать как скрытая форма действия «давить». О нем рассказывает в одной из своих историй Цезарий Гейстербахский: в Кунингскиргене «некая порядочная матрона (*matrona honesta*)» шла ночью по улице; дьявол же, приняв обличие знакомого ей слуги, «взял ее за руку и несильно сжал. Когда же она попросила: отпусти, то тут увидела, что его нет. Почувствовав себя плохо, она сказала своей спутнице: Слуга этот сжал меня, и от того на меня нашла сердечная слабость. Та возразила, что никого и не было, но матрона ответила: Да точно был и весьма бесстыдно на меня взирал. Придя домой, она легла в свою постель и через несколько дней умерла»⁴²¹.

В другой истории Цезария демоны обступают ночью постель юной монахини, а один из них «тащит деву за правую руку, и таща так ее сжимает, что пожатие вызывает припухлость, а припухлость — синяк». Дева спасается лишь тем, что свободной левой рукой делает знак креста⁴²².

В обоих историях демон берет за руку женщину; это действие в первом случае выступает, видимо, как псевдокуртуазный жест — вроде донжуановского «ручку мне дай, красотка». Визуальным аналогом рассказу Цезария может послужить гравюра из «Книги добродетели» (1486) Ганса Финтлера (см. с. 197): под «серенаду», исполняемую двумя бесами, демон-соблазнитель подхватывает за руку доверчивую деву с явным намерением ее куда-то вести.

Та же ситуация «ухаживания» — в аллегории блуда (*luxuria*) на южном портале Шартрского собора (XIII в.): демон вкрадчиво берет деву за руку левой рукой, а правой «нежно» обнимает ее за голову; в это время его хвост, завершенный змеиной головой, незаметно подбирается к телу красавицы.

Пожатие мы находим и в ситуации, когда женское обличие принимает сам демон; однако в этом случае он сам настойчиво вкладывает свою руку в руку неосмотрительной жертвы — как на фреске Кампосанто, изображающей сцены из жизни отцов-пустын-



ников (с. 47).

Разумеется, все эти куртуазные переплетения рук в конечном итоге окажутся смертельным «пожатием каменной десницы».

Обнимать—обхватывать, хватать, касаться

Вкратце отметим другие действия-жесты контакта, которые можно понимать как фигуры обладания.

В ситуации заключения договора с дьяволом мы ожидаем ритуального жеста *immixtio manuum*; однако рельеф (XIV в.) на северной стороне хора парижского собора Нотр-Дам, изображающий историю Теофила, отступает от этой традиции. Вместо того, чтобы взять руки Теофила в свои, дьявол его панибратски обнимает.

Майкл Дейвис в своем прочтении этого рельефа замечает: «Изображенные как любовники, оба напоминают образ порока Распущенности (*Luxuria*), как он запечатлевался в скульптурных программах. В качестве пары они подчеркивают, что демон не просто получил на службу тело Теофила, но в самом деле совратил его душу: Теофил влюблен в зло»⁴²³.

Объятие осознается как захват, говорящий «Он мой!» Широка захвата при объятии показывает степень обладания: так, дьявол ухитряется охватить целиком лежащего Иова, правой рукой хватая его за макушку, а левой — за пальцы ноги; при этом он показывает язык Богу, словно желая тем самым сказать: «Это мое!»

Если дьявол не может обхватить, то он просто хватает: более умеренное, чем обхватывание, посягательство на обладание. Впрочем, хватание за голову (особенно женщины), хватание лица выглядит как очень сильный знак доминирования и обладания — порой более сильный, чем объятие-обхватывание за плечи. Обладание не вызывает сомнений, если речь идет об inferнальной сцене. Так, в аду Таддео ди Бартоло демон одновременно и обнимает, и хватает за лицо грешницу, пытаясь запечатлеть на ее щеке поцелуй, вызывающий у нее явное отвращение.

Демон на барельефе парижского собора Нотр-Дам (с. 142), который, приобняв грешницу сзади за плечи, подталкивает ее к входу в ад, вместе с тем хватает ее сзади за голову; лицо его при этом выражает явное сладострастие.





Таддео ди Бартоло. «Ад». 1396. Коллегиальная церковь в Санджиминьяно.

«Раскаяние Иова». Тимпан северного портала собора в Шартре. XIII в.

Любопытно, что в совершенно аналогичной по сюжету сцене на тимпане храма Сент-Урбан в Труа (XIII в.), демон, выполняющий ту же функцию подталкивания вереницы грешников сзади, так же сладострастно хватается за последнюю грешницу — но не за голову, а за зад.

Никакой эротики, но чистую агрессию выражает то же действие хватания (в данном случае за лицо) в адской сцене на барельефе в Орвьето, где демон глумится над грешником мужского пола.



Лоренцо Майтани с мастерской. «Страшный суд». Рельеф на фасаде собора в Орвьето. 1320-е гг.

«Демоны тащат грешников в ад». Тимпан храма Сент-Урбан в Труа. XIII в.

Один из самых нежных, аффективно окрашенных жестов Средневековья — «брать за подбородок». Ф. Гарнье, посвятивший ему отдельную главу, отмечает и его негативные коннотации, но в целом характеризует его как «знак любви»: по-

средством «взятия за подбородок» выражают свои нежные чувства мужчина к женщине, Богоматерь к младенцу Иисусу. Этот же жест выражает и чувство милосердия: св. Радегунда берет за подбородок больного, которому она возвращает здоровье⁴²⁴.

Разумеется, этот жест может использоваться обманно, для коварной имитации любви — как в библейской сцене убийства полководцем Иоавом своего соперника Амессая: «И сказал Иоав Амессаю: здравствуй, брат! И взял правой рукой подбородок (mentum) Амессая, как бы целуя его. Амессай же не заметил меча, который был у Иоава, и тот поразил его в бок...» (2 Цар. 20:9-10).

Дьявол тоже берет своих жертв женского пола за подбородок. Конечно, в данном случае жест выражает не любовь, но желание обладать, и вызывает у «партнера» отвращение: только что воскресшая грешница на «Портале Страшного Суда» Амьенского собора, которую дьявол бесцеремонно хватает за подбородок, пытается отвести его руку — но тщетно.

Причудливую разновидность хватания за голову дает нам скульптурная группа в тимпане западного портала собора в Отене, где изображено воскресение из мертвых. По левую сторону от Христа-Судии воскресают грешники; разумеется, они сразу становятся добычей демонов, которые их хватают — в том числе и за подбородок, как мы только что видели на примере Амьенского собора. Однако здесь одна из фигур, которую Ф. Гарнье определил как «гордеца в когтях дьявола»⁴²⁵, схвачена дьяволом совершенно особенным образом. Собственно, никакого дьявола и не видно — дано лишь в изолированном и гиперболизированном виде само действие хватания. Пара огромных рук, неизвестно кому принадлежащих, как ковш экскаватора хватают несчастного за подбородок, чтобы унести его в ад — или просто демонстрируя власть дьявола?

159

ВИЗУАЛЬНЫЕ ФИГУРЫ ПРОТИВООСТОЯНИЯ



«Портал Страшного Суда» Амьенского собора. 1220-1230.



«Воскресение грешников из мертвых». Тимпан западного портала собора в Отене. Сер. XII в.

Отвлекаясь от темы хватания, заметим, что подобная изоляция жеста/действия от его носителя не уникальна. На фреске в пьеве (сельском храме) в Сан-Джорджо-ин-Вальполителла (близ Вероны), изображающей Адама и Еву после грехопадения (вклейка, с. 21), прародители стоят между Богом, который крепко держит их за плечи, чтобы выпихнуть из рая; знаком грехопадения является их облаченность в одежду, свидетельствующая о том, что они познали стыд. Однако если Ева уже одета, то Адам изображен в процессе одевания: длинная розовая рубашка только скользит по телу и еще не успела закрыть обнаженные ноги Адама. Самое же удивительное состоит в том, что рубашку натягивают на тело Адама чьи-то руки, которые тянут и оправляют ее снизу и сзади. Ни малейшего намека на владельца этих рук на фреске нет и не было. Но кто это может быть, если не виновник грехопадения?

Не только хватание, но и легкое касание головы может иметь для жертвы демона фатальные последствия, что и происходит в сюжете фрески Уголино ди Прете Иларио в капелле Корпорале собора в Орвьето (вклейка, с. 13). Как и многие другие изображения в этой капелле, фреска посвящена чудесам гостии. Горожане приходят к некоему отшельнику Николаю с просьбой помочь им решить, кому должен быть посвящен новый храм (его модель держит в руках один из просителей). К величайшему изумлению посетителей Николай предлагает посвятить его дьяволу. На эту идею его вдохновляет сам дьявол, который висит над ним с довольной и победной миной; правой рукой он указывает на модель храма, а левой — слегка касается голо-

вы Николая, что, видимо, означает подконтрольность сомнительного отшельника дьяволу.

Это легкое касание будет стоить Николаю жизни: как видно из следующего эпизода фрески, его отправляют на костер. Дьявол пытается тушить его сильным дождем, но гостия, обращенная священником в сторону костра, тушит дождь и одержимый дьяволом отшельник сгорает — посрамленный же дьявол улетает прочь.

Хватание за ноги, в отличие от хватания за голову, выглядит скорее комично. Фантастическая тварь, которая хватается за ногу грешника на фреске во флорентийском храме Санта-Кроче, не выглядит особенно агрессивной.



Андреа Орканья (?). «Триумф смерти». Сер. XIV в. Санта-Кроче, Флоренция.

Лизать

Лизание демоном человека описано в уже цитированном выше эпизоде из книги Петра Клунийского «О чудесах». Некий монах ночью видит, «что у постели его стоит демон, принявший вид маленького и наичернейшего эфиопа. Наводя на смотрящего ужас своим чудовищным безобразием ... он высунул из жерла зловонного рта огненный язык во всю длину и лизал им все тело брата, утверждая, что собирается сожрать его плоть»⁴²⁶.

Обнаженный язык — весьма устойчивый жестовый атрибут дьявола; вылизывание грешника кажется вполне логичным продолжением этого жеста. Вылизывание — жест уподобления и ассимиляции: в таком смысле он фигурирует в бестиарных описаниях медведя, чьи детеныши рождаются бесформенными и лишь благодаря вылизыванию, которое производит медведица, получают форму медведя⁴²⁷.

Правда, у Петра Клунийского демон, вылизывающий перепуганного монаха, намеревается еще его и сожрать, но и пожирание — фигура уподобления и вбирания: дьявол, пожирающий грешников, не столько их уничтожает, сколько ассимилирует, делает частью своего тела.

В скульптурной группе XII в. из крипты храма св. Патрика в Сен-Париз-ле-Шатель (Франция), изображающей грех скупости (вклейка, с. 22), к человеку, сжимающему мешок с деньгами, сзади подступает демоническая тварь кошачьего вида. Понятно, что это демон: подобное вкрадчивое подступание сзади к скупцу, обнимающему свой денежный мешок, мы уже видели в скульптурной группе Шартрского собора (см. с. 146). Правда, в шартрской группе этот демон лишь высунул язык — здесь же мы видим логическое продолжение этого жеста: кошачий демон то ли собирается укунить скупца за ухо, то ли полизать у него «за ушком».

Действие лизания отчетливее дано на миниатюре из французской «Книги о семи смертных грехах» (XV в.), где один из демонов, персонифицирующих смертные грехи, имеет кошачью морду, а длинным языком лижет лоб грешника (вклейка, с. 22).

Еще один грешник, которого демоны приобщают себе и делают своим посредством лизания, — Симон-маг, изображенный в скульптурной группе (ок. 1100-1118) собора Сен-Сернен в Тулузе. Демон справа, вылизывающий Симона длинным языком, не чужд кошачести: морда его напоминает львиную, что придает сцене сходство с совсем иным сюжетом, где также фигурируют львы и действие лизания — «Даниил во рву львином». Здесь львы, как мы уже видели, лизанием демонстрируют Даниилу свою преданность, словно говоря: «мы твои»; в сцене же с Симоном лизание выступает как жест обладания, посредством которого демоны говорят нечто сходное, и все-таки обратное: «ты наш».



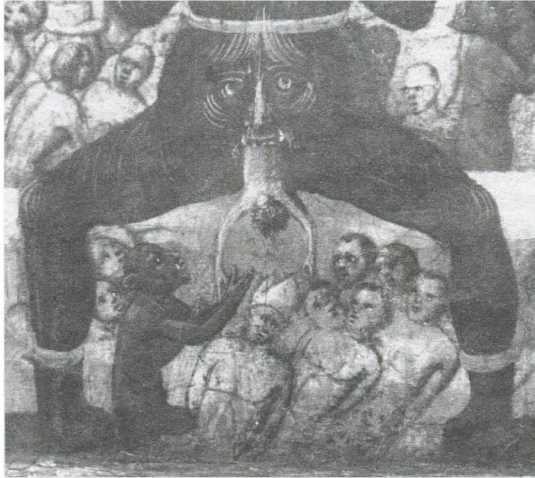
Испражняться, блевать

Первое obscenное действие чаще всего выступает как часть визуального механизма ассимиляции грешника, превращения его в часть дьяволова тела: на многих изображениях ада мы видим верховного дьявола пожирающим грешника и тут же испражняющимся им. Пропущенный таким образом через тело Сатаны, грешник, то ли рожаемый, то ли просто извергаемый, заботливо принимается на руки другими демонами, как повивальными бабками.

Однако в inferнальной сцене у Таддео ди Бартоло испражнение фигурирует в другом контексте, как действие-жест глумления и наказания определенного греха — скупости: козлообразный демон, встав ростовщику на грудь, испражняется ему в рот золотыми монетами.

О другом изображении такого же рода мы поговорим во второй части книги, в разделе о визуальной метафоре.

В качестве жеста глумления может выступать облевывание, иногда в сочетании с испражнением — как на фреске в веронском храме Сан-Фермо (с. 97). Пятеро повешенных на одной виселице — злодеи, убившие монахов-францисканцев. Ниж-



«Рай и ад». XV в. Национальная пинакотека, Болонья.



Таддео ди Бартоло. «Ад». 1396. Коллегиальная церковь в Сан-Джиминьяно.

вьето (вклейка, с. 22) — свободной вариации на тему стиха из Апокалипсиса (который тут же, на фреске, и приведен): «Я взглянул, и вот, конь белый, и на нем всадник, имеющий лук, и дан был ему венец; и вышел он как победоносный, и чтобы победить» (Откр. 6:2). Кого, собственно, побеждает всадник на белом коне — домысливает художник. Три его врага — это мир (символизируемый едва видимым изображением города, который всадник оставляет за собой), плоть, которую персонифицирует обнаженная женщина, попираемая конем, и, наконец, дьявол⁴³⁰. Стрела всадника еще даже не успела коснуться его шеи — но он уже повержен, бляя кровью и извергая ее из зада. Впрочем, может быть это и не кровь, а пламень? Двусмысленность, последовательно проводимая (как мы покажем ниже) средневековыми мастерами, присуща и этому изображению.

ние части их тел неким образом отрублены или отпали (вспоминается повешенный Иуда, который изображался с выпавшими внутренностями); по валяющимся на земле нижним частям трупов бродят демоны, которые блюют и испражняются на них кровью.

Мотив блевания демона мы находим и в текстах — например, в «Житии св. Марии из Уаньи» Жака де Витри. После того как Мария, посредством сорокадневного поста и молитв, изгоняет из одержимой особо упорного демона, тот является ей «нещадно повязанный и наказанный ангелом Христа; так что казалось, что он, выблевав собственные кишки, нес их жалостным образом у себя на шею»⁴²⁸.

По справедливому замечанию Барбары Ньюэн, в этом необычном описании происходит перераспределение традиционных функций: «обычно именно одержимый выблевывает нечистого духа», но в данном случае молитвы и пост Марии «заставляют опустошиться утробу не одержимой, но самого демона»⁴²⁹. Разумеется, в этом описании блевание (остающееся, впрочем, за сценой и позволяющее о себе судить лишь по результатам — выблеванным внутренностям) знаменует не глумление, но униженность самого демона: он словно бы раздавлен и вывернут наизнанку «тяжестью» святости.

Именно в таком духе, как знак поверженности высшими силами, трактован мотив блевания на фреске капеллы Корпорале в Ор-

В самом конце обзора нас встречает действие, которое можно назвать в некотором смысле бюрократическим: демонстрация власти и обладания состоит в том, что дьявол предъявляет документ, удостоверяющий его право на человека. Идея такого документа, вероятно, восходит к богословской метафоре человеческого сердца (души) как книги, которую заполняет своими письменами либо Бог, либо дьявол. Начальный пункт развития мотива находим еще в греческой патрологии, у Иоанна Златоуста: «Когда дьявол увидит, что закон Божий записан в душе и что сердце человека подобно скрижалям, он больше к нему не подступится»⁴³¹. Дьявол, однако, может стирать написанное Богом (так понимаются слова самого Иисуса: «приходит диавол и уносит слово из сердца их...») — Лк. 8:12) и писать на освободившемся месте свои письмены; душа/сердце трактованы как палимпсест. Человек пишет на листах своего сердца заповеди; «так создается неписаная книга. Добрая книга, Божья книга; но дьявол строит козни, как обезьяна. “Отверни очи твои” (Песн. 6:5), и вот уже она [дьявольская обезьяна — А. М.], подступив, прикладывает руку, стирает, что ты написал, и ставит свои буквы» (Петр Коместор)⁴³². «Противник наш дьявол подстерегает нас всегда и, как только появляется возможность, стирает это [написанное в нашем сердце Богом — А. М.] и пишет противоположное, то есть преступные грехи» (Хильдеберт из Лавардена)⁴³³. В монтекассинских хрониках Петра Диакона (Библиотекаря) упоминаются еретики, отступники Бога, обратившиеся к Сатане, «которые говорят и делают лишь то, что дьявол написал в их сердце»⁴³⁴.

Эти тексты, относящиеся к XII веку, дают интериоризированный вариант метафоры писания/документа: дьявол, враг человеческий, пишет в нашем сердце. Однако к этому же времени относится и овнешненно-материализованное развертывание той же метафоры: дьявол пишет не в сердце, но на свитке, который держит при себе; записывая и собирая не только греховные поступки, но и греховные речи людей, он порой буквально сгибается под их тяжестью — слово-грех понято как нечто материальное. Такой свиток с записью своих «дурных дел» видит перед смертью в руках обступивших ее демонов св. Марфа (см. ниже, с. 176).

Представление о такого рода письме навеяно Апокалипсисом с его образом книги жизни: «и книги раскрыты были, и иная книга раскрыта, которая есть книга жизни; и судимы были мертвые по написанному в книгах, сообразно с делами своими» (Откр. 20:12). В книгах жизни записаны праведные дела и грехи; первые записал ангел, а вторые — демон.

Демон-писец в XIII-XIV вв. становится едва ли не обыденным бытовым персонажем, постоянно присутствующим в повседневной жизни мирян и монахов: его видят сидящим в храме и записывающим в свой свиток пропущенные и искаженные слова церковной службы или празднословие прихожан; порой он тащит куль с пропущенными или искаженными монахами словами. Жак де Витри рассказывает о встрече с таким демоном-писцом: «Я слышал, как некий благочестивый человек, находясь на хорах, увидел дьявола, обремененного наполненным кулем. Когда он приказал демону рассказать, что он несет, дьявол ответил: “То слоги, слова и стихи псалмов, которые клирики в заутрене украли у Бога; я бережно сохранил всё это для их обвинения”». В другой истории того же Жака де Витри священник во время службы видит дьявола, пытающегося зубами растянуть лист пергамента. Когда священник приказал ему объяснить, зачем он это делает, дьявол отвечает: «“Я записываю все праздные речи, которые говорятся в этой церкви; а поскольку сегодня, из-за торжественности праздничного дня, эти речи умножаются сверх обыкновения, мне, как вижу, не хватит листка, который я принес, и я зубами пытаюсь растянуть пергамент”». Священник рассказал услышанное людям, и все стали горевать и раскаиваться. Видя горюющих и кающихся, дьявол начал стирать то, что записал, так что листок его оказался пустым»⁴³⁵.

Этот дьявол-писец к XIV в. получает и имя Tutivillus, Тутивилл, которое, как полагает М. Дженнингс⁴³⁶, восходит к комедии Плавта «Казина» (II, 5), где имеется слово titivillitio в смысле «ничтожность, пустяки».

Дьявол записывает грехи и греховные слова с единственной целью — создать документ, который свидетельствовал бы о его правах на человека. Таким документом, конечно же, является и договор человека с дьяволом. Поэтому и письменна дьявола в человеческом сердце, и книга/свиток грехов, и договор являются, по сути, одним и тем же — очередной фигурой обладания, которая принимает теперь не форму жеста и/или действия, но форму письменного документа. Дьявол демонстрирует свою власть и права на человека (подлинные или мнимые), предъявляя документ.

Так, дьявол на многих изображениях предъявляет договор, подписанный Теофилом, деве Марии. Особенно выразителен его жест в т. н. Алтаре Варвары гамбургского Мастера Франке, где дьявол и Теофил оба «предстоят» Святой Деве, однако если последний коленопреклонен в молитвенной позе, то первый стоит, весьма бесцеремонно тыча договором прямо в лицо Богородице.

На витраже «Чудес Богородицы» из Шартрского собора, иллюстрирующем тот же сюжет, дьявол также предъявляет Деве документ, но та его решительно забирает (вклейка, с. 23).

Свиток со списком грехов служит для демонов своего рода руководством к действию в преддверии ада и в самом аду. Он фигурирует и в сценах смерти, где ангелы вступают с демонами в схватку за душу умирающего. На вышеприведенном барельефе из Сполето (см. с. 38) два демона получают в свое распоряжение умирающую: один из них тянет ее за волосы, другой же, сидящий на ее теле, держит в левой руке развернутый «документ», а правой обращает к своему товарищу жест, который можно понять примерно так: «Ну давай уж; имеем право».

Тяжба между ангелом и демоном за душу может принимать форму конкуренции документов, что видно на англосаксонской миниатюре XI в.: тяжущиеся стороны, между которыми в полной неясности стоит маленькая фигурка человека, предъявляют друг другу документы, имеющие вид книги.



Мастер Франке. «Мадонна, Теофил и дьявол». Алтарь Варвары из Каланги (Финляндия). 1410-1415. Национальный музей, Хельсинки.



«Страшный суд». Миниатюра из «Книги жизни». 1-я пол. XI в., Уинчестер. Британская библиотека, Лондон (Stowe MS 944).

В изображении ада у Джованни ди Паоло (вклейка, с. 22) не все демоны заняты мучением грешников: один из них парит над адскими просторами, развернув огромный свиток и, видимо, вчитываясь в него (лицо демона, к сожалению, исчеркано благочестивым зрителем); святые, тут же рядом парящие на некоем подобии дивана, смотрят в сторону свитка с нескрываемой тревогой. Понятно, что свиток содержит список грехов или самих грешников: он легитимирует властные полномочия демонов.

Остается добавить, что документ (по сути, приговор к адским казням) может в подобных сценах держать и ангел — как на фреске в аббатстве Помпоза, где ангел, поражающий мечом толстого священника, одновременно предьявляет ему и роковой свиток (см. с. 175).

Деструктивные действия

Действия обладания и доминирования, оказываясь иногда губительными для человека, тем не менее в целом не направлены на его уничтожение или нанесение ему увечий: посредством этих действий дьявол либо перемещает грешника в нужное место (так, действие «тащить», даже и приводящее к смерти, все-таки главной своей целью имеет перемещение); либо обездвигивает, сковывает его; либо всячески унижает и глумится над ним. Действия, направленные на уничтожение или нанесение ран и увечий (а также на причинение вреда), мы выделяем в особую группу. Всевозможные образы убиения, увечия, порчи и т. п. — визуальные фигуры, обозначающие не только доминирование и власть демона, но и умаление, распад грешника, теряющего в inferнальном мире свою Божественную сущность, но все же не гибнущего совсем: ведь душа грешника не гибнет, но и не живет, а скорее непрерывно и вечно умирает. Не все «фигуры деструкции» выглядят зловеще: как мы увидим, попытки дьявола навредить (обычно не грешнику, а тому или иному святому) порой предстают довольно комичными.

Пожирать

Дьявол — пожиратель душ грешников; в этом смысле он подобен хищникам: как рыкающий лев, он ищет, кого поглотить (1 Пет. 5:8); «нечистый демон, когда вторгается в душу человека, ... приходит так, как волк вгрызается в овцу и пьет ее кровь, готовый ее поглотить» (Кирилл Иерусалимский)⁴³⁷.

Пожирание души на визуальном уровне изображается как пожирание тела. Однако не только хищники используются в подобных фигуральных изображениях. Нередко мы видим, как грешника заглатывает змей, который наводит на ложное предположение, что художник знал о существовании удава, — хотя у него «удава» заглатывает добычу не задушив ее предварительно (см. с. 55).

На самом же деле изобразить дьявола в виде глотающего «удава» художника заставили проклятие, обращенное Богом к змею — «ты будешь ходить на чреве твоём, и будешь есть землю (terram comedes)» (Быт. 3:14)», — и его типичное экзегетическое толкование, пример которого находим уже у Кассиодора: «Если мы не хотим стать пищей врагу, мы не должны быть земными (terreni); ибо он от начала был проклят на то, чтобы есть землю, как и сказано: “ты будешь ходить на чреве твоём, и будешь есть землю”. Если мы, по милости Господа, становимся небесными (coelestes), то всячески удаляемся от соблазна дьявола»⁴³⁸. Толкование содержит следующее умозаключение: дьявол в качестве змея есть землю; если мы станем земными (т. е. землей), то он будет есть и нас. Это умозаключение и приводит к появлению в иконографии псевдоудава.

Можно предположить, что именно благодаря данному ходу мысли демонологическая иконография буквально наводнена пожирающими грешника змеями (мно-

гие из которых, впрочем, имеют атрибуты дракона). Любопытно, что они, как правило, начинают заглатывать жертву с головы (см., например, с. 64).

Мотив пожирания с головы настойчиво повторяется, и не только в сценах с дьяволом-змеем: на фреске Андреа Орканья с головы жрет грешника (или грешницу) неидентифицируемое, но явно демоническое чудовище.



Буффальмакко (?). «Ад». 1336-1341. Кампосанто, Пиза.



Лоренцо Майтани с мастерской. «Страшный суд». Рельеф на фасаде собора в Орвьето. 1320-е гг.



Андреа Орканья (?). «Триумф смерти». Сер. XIV в. Санта-Кроче, Флоренция.



Джованни да Модена. «Ад». Фреска в базилике Сан-Петронио, Болонья. Ок. 1410.

Можно и в этой визуальной детали предположить теологический смысл. Дьявол — глава грешников, понимаемых как единое дьяволово тело; «и поскольку он глава всех горделивых, он соединяет всех гордых, как головы, принадлежащие одному телу, и погружает вместе с самим собой в геенну» (Этерий, епископ Осмы)⁴³⁹. Если дьявол соединяет всех грешных как головы — голова к голове — в своем теле, то понятно, что на визуальном языке это передается именно как пожирание головы.

Разумеется, не обходится без исключений: дьявол, как каннибал, может жрать руку; такому же занятию может предаваться и змей-дракон.

Пожирание — фигура, демонстрирующая вбирание грешника (собственно, души) в огромное тело («чрево») дьявола. Приобщение грешников к телу дьяволу симметрично приобщению праведников к телу Церкви, Телу Христову: «как святые — члены Христовы, так нечестивые — члены дьяволовы» (Амвросий Медиоланский)⁴⁴⁰. Итак, пожирание фигурально: ведь демоны, как и ангелы, — существа бесплотные и не способны к пожиранию в прямом смысле слова; не даром отцы-пустынники иногда даже ставят демонов в пример братии, поскольку демоны вообще не способны к греху чревоугодия⁴⁴¹. Однако и фигура может облекаться в натуралистические одежды: аллегорическое пожирание будет изображаться с потрясающей наглядностью — и у Данте в изображении Люцифера, жующего трех величайших грешников, и на бесчисленных средневековых и ренессансных миниатюрах и картинах на infernalную тему.

В раннехристианских текстах такой аллегорический реализм пока лишь бледно намечен — однако уже Хиларий Пуатьеский посвящает довольно яркий пассаж «зубам дьявола» (в связи со строкой псалма: «Благословен Господь, который не дал нас в добычу зубам их» — Пс. 123:6), ни на миг, однако, не забывая, что зубы все-таки фигуральны: это зубы демонов, тех, чья «ярость возгорелась на нас» (Пс. 123:3); «это гнев, вожделение, распутство, ненависть, чревоугодие, жадность, которые яростно жаждут разрывать и хватать; то зубы злобные и хваткие; ухватив и разорвав нас этими зубами, они [демоны] властвуют над нами, сделав из нас слуг и товарищей своих грехов. Ими пожираются не плоть наша, а наши души, когда в нас нет Бога»⁴⁴².

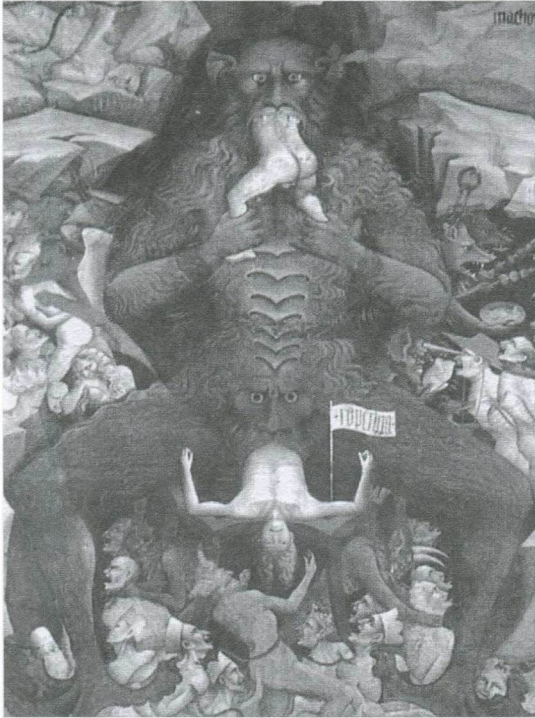
В более поздние времена натуралистическая сторона фигуры пожирания разрастается, облекается еще и кулинарными метафорами. Так, Джакомо да Верона в своем описании ада изображает, как повар Вельзевул поджаривает душу «словно жирную свинью», заправляя ее соусом из воды, соли, вина, желчи, уксуса, яда, и отправляет ее к столу адского царя, но тот, попробовав, находит кушание недожаренным⁴⁴³.

Демоны варят грешников в аду на бесчисленных изображениях, которые нет необходимости здесь приводить. Более редок мотив жарки. Возможно, на него намекает Джотто, изображая грешника насаженным на подобие огромного шампура — впрочем, огня под ним мы не видим. Позднее эту композицию повторит Таддео ди Бартоло, и у него мы видим под грешником-содомитом некое подобие тлеющих углей (вклейка, с. 23).

В inferнальных сценах, среди прочих сюжетов, пожирание нередко выступает как центральное действие, которым занят верховный дьявол. Пожираемый грешник нередко выходит из нижней части его тела; в том случае, когда на животе Люцифера изображается второе лицо, — грешник выходит из этого нижнего рта (дьявол, пожрав жертву, тут же то ли испражняется ею, то ли выблевывает, то ли рождает ее). Круговорот грешника в дьявольском теле на визуальном уровне порождает симметрию верха и низа — как у Джованни ди Модены.



Джотто. «Страшный суд». Фреска в капелле Скровеньи в Падуе. 1302-1305.



«Демоны швыряют грешников в адскую пасть». Скульптурная группа на фасаде собора в Ферраре. Сер. XIII в.

Джованни да Модена. «Ад». Фреска в базилике Сан-Петронио, Болонья. Ок. 1410.

В мозаике флорентийского баптистерия (XIII в.) жрет и сам гигант, олицетворяющий дьявола и ад, жрет «трон», на котором он восседает, жрут, наконец, две чудовищ-

ные змеи, выползающие из ушей людоеда.

Огромная, всепожирающая глотка ада — эта «львиная пасть» (или пасть левиафана), которая в текстах живет самостоятельной жизнью, — тем не менее понимается все-таки как пасть дьявола. Христос, по выражению Ефрема Сирина, «своим святым оружием разорвал всепоглощающее чрево ада и заткнул коварную пасть дьявола»⁴⁴⁴; «Христос дьявола победил и из пасти его вырвал род человеческий» (из анонимной средневековой проповеди)⁴⁴⁵.

В эту «львиную пасть» ада заталкивают грешников демоны на бесчисленных изображениях.

Бить

Среди хитроумных мучений, которым грешники подвергаются в аду, элементарное избивание встречается относительно редко. Если демон и бьет грешника, то не рукой, а обычно палкой; визуально это действие передано как замахивание.

Встречаются и другие формы избивания. Рельефы Страшного Суда в Орвьето — по сути, целый словарь действий и жестов насилия — при всем своем исключительно мрачном зверстве порой словно бы переносят нас в комедию-низовую стихию — например, когда один из демонов дает грешнику пинок под зад, и это напоминает уже не ад, но скорее фарс.

Избивание палкой встречается в иконографии святых, прежде всего Антония; одно из таких изобра-



«Рай и ад». XV в. Национальная пинакотекa, Болонья.

жений, работы Сассетты (вклейка, с. 19), мы уже разбирали выше. На фреске Андреа ди Каньо демоны замахиваются на Антония палками, но один из них еще и хватается за край капюшона. Следует отметить, что одни демоны показаны на этих изображениях в момент замахивания, а другие — в момент соприкосновения палки с телом отшельника.



Лоренцо Майтани с мастерской. «Страшный суд». Рельеф на фасаде собора в Орвьето. 1320-е гг.

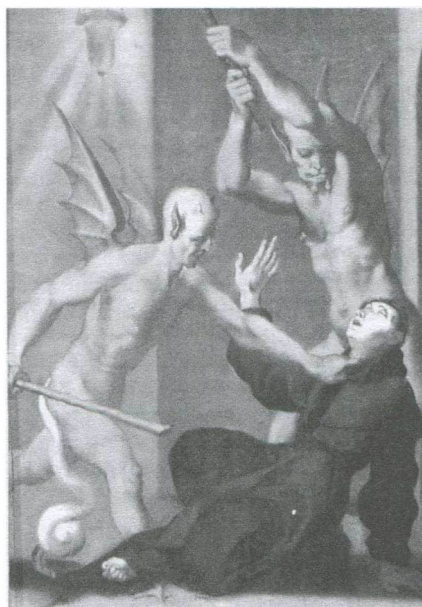


Андреа ди Каньо. «Избиение св. Антония демонами». Храм Сан-Франческо в Монтефалько, капелла св. Антония. 1430-е гг.

Мотив избиения палками, наиболее типичный для иконографии Антония, позднее, видимо, переносится на других святых, что видно, например, из картины анконского художника Андреа Лилли «Святой Николай Толентинский искушаемый и побиваемый демонами». Стилистически картина больше общего имеет с ренессансным, нежели со средневековым искусством: демоны абсолютно человекоподобны, обнажены, наделены атлетическим телосложением и голыми черепами (влияние Луки Синьорелли?). Однако репертуар их жестов восходит к выработанным Средневековым формулам: мы узнаем здесь и хватание за одежду, и замахивание.

Удушатъ

Удушение грешника демоном нередко упоминается в средневековых текстах: так, дьявол душит мальчика в вышеупомянутом эпизоде из жития св. Николая в «Золотой легенде». Нередок этот мотив и в визуальной демонологии. Мы уже видели это действие на иллюстрации из французс-



Андреа Лилли. «Святой Николай Толентинский искушаемый и побиваемый демонами». Рубеж XVI — XVII в. Национальный археологический музей области Марке, Анкона.

кой «Книги семи смертных грехов» (вклейка, с. 22), где атакующий грешника кошкообразный демон одновременно его и лижет, и душит. Действие-жест удушения встречается в сценах воскресения из мертвых и Страшного Суда: демоны «душат» грешников, только что воскресших лишь для того, чтобы в скором времени отправиться в ад, — как на «Портале Страшного суда» Амьенского собора (с. 113). В данном случае этот жест служит сильной фигурой обладания.

Присутствует мотив удушения в двух постоянно упоминаемых нами великих «Страшных судах» — Джованни да Модены в Болонье и Таддео ди Бартоло в Сан-Джиминьяно. У первого крысо- или кабаноподобный демон удушает сзади грешного священника (см. с. 80). Более любопытен сюжет, изображаемый Таддео ди Бартоло (с. 67). Передавая визуально, скорее всего, грех уныния, художник нам изобразил самоубийцу, пронзившего себя мечом. Однако смерть от меча — неподлинная и неокончательная; истинную смерть — погибель души — приносит пронзенному не собственный меч, но дьявол, и эта вторая смерть визуализирована как удушение.

Демон-воин: оружие и другие орудия

Борьба человека с дьяволом понимается как интериоризованная война; поэтому все атрибуты античного военного дела, все понятия военной науки, все виды вооружения используются в описаниях внутренней войны — но уже в переносном, фигуративном смысле, как метафоры⁴⁴⁶. «Увидев, что пришло время духовных войн, как воины Христа..., пребудем в лагерях Церкви, будем бодрствовать в боевом строю Христа» (Петр Златоуст)⁴⁴⁷. Последовательная метафоризация военных реалий порождает пространные словесные построения, вроде следующего, у Василия Великого: «Порочные демоны имеют оружие, но и праведные вооружены. У праведного есть щит веры, у дурного же свой щит — щит неверия; у первого — меч разума, у второго же — меч безумия и безрассудства. Тот защищен латами справедливости, этот — опоясан доспехами несправедливости»⁴⁴⁸.

Боевому строю праведных противостоят фаланги демонов. Скопление демонов нередко описывается как беспорядочная толпа (*turba*), но нередко — и как боевой строй. Воины с обеих сторон вооружены по всем правилам боевого искусства, с тем отличием, что все их оружие — внутреннее, духовное («стрелам нечистых помышлений» противостоит, согласно Иоанну Златоусту, «меч духа»⁴⁴⁹, и т. п.). В одной из историй Цезария Гейстербахского *magister* некромантии демонстрирует ученикам свое мастерство: вызывает демонов, предварительно «спрятав» юных учеников в очерченный им магический круг. Демоны являются «в обличии прилично вооруженных воинов, которые затеяли вокруг юношей воинские игры. Они то прикидывались упавшими, то выдвигали против них копьё и мечи, всячески пытались выманить учеников за пределы круга»⁴⁵⁰. Убедившись в бесполезности своих потуг, демоны меняют обличье, превращаясь в прелестных девушек. На уровне визуальной «синтактики» форма воина — лишь одно из возможных обличий, которое может чередоваться и свободно сочетаться с другими формами (так, в «Житии св. Григория» Иоанна Диакона демон облик кота меняет на облик воина-эфиопа, потрясающего копьем — см. с. 40); на уровне же семантики эта форма — фигура, выражающая идею опасной вооруженности дьявола в его схватке с человеком.

Вооруженный дьявол может быть не воином, но «охотником за людьми» — *venator hominum*, по выражению Бернара Клервоского; в качестве такового дьявол располагает не только копьями и стрелами, но и силками и капканами⁴⁵¹. Для примера сошлемся на весьма типичную метафорику «Жития св. Марии из Уаньи» Жака де Витри: демоны тут готвят скрытые западни (*laqueos occultos*) для праведных, а сам главный враг натягивает лук (*arcum inimicus tetendisset*), чтобы поражать их стрелами⁴⁵².

Следует попутно заметить, что с фигурой дьявола-охотника может быть связана его столь частая раскраска в зеленый цвет. На возможность такой связи ука-

зывает Дейл Ренделл в работе, посвященной демонологическим аспектам образа «зеленого рыцаря» (из английской поэмы XIV в. «Сир Гавейн и зеленый рыцарь»): «Множество историй изображают Сатану или членов его свиты одетыми в зеленую одежду. Поскольку германский дьявол отчасти восходит к Одину, “дикому охотнику”, поскольку характерные черты охотника особенно хорошо соответствуют занятиям христианского дьявола, а также поскольку традиционная одежда немецких охотников была зеленой, дьявол довольно часто появляется как охотник и как рыцарь в зеленом плаще»⁴⁵³.

Итак, к упомянутой выше дубине (атрибуту дикаря, лесного человека) и палке дьявол-воин прибавляет всевозможное колющее и режущее оружие. Весьма распространены копье и стрелы (возможно, восходящие к «стреле, летящей днем», из 90-го псалма — Пс. 90:5), многократно упоминаемые в экзегетических текстах: гордыня — «стрела, которой ранил нас дьявол» (Амвросий Медиоланский)⁴⁵⁴; «каждодневно стоим мы на линии фронта (in acie), каждодневно принимаем стрелы его [дьявола] искушений» (Григорий Великий)⁴⁵⁵, и т. п. Фигурирует дьявол, вооруженный стрелами и копьями, и в текстах, передающих визионерский опыт. Один из восточных старцев-пустынников, авва Аполлос, «видит», как черный эфиоп (т. е. дьявол) пускает огненные стрелы в сердце нерадивого монаха (Иоанн Кассиан)⁴⁵⁶; Григорий Турский рассказывает, как демоны, осаждающие некоего Ландульфа, «наяву (visibilter) явились с лязганьем всяческого оружия, и начали его пронзать остриями металлических стрел»⁴⁵⁷.

И в визуальной демонологии лук со стрелами и копье составляют важную часть вооружения демонов. Прежде всего следует еще раз упомянуть иконографический тип лестницы добродетелей: по лестнице, ведущей в небо, взбираются праведники (или праведницы), однако путь их непрост, ибо вокруг лестницы вьются вооруженные луком и стрелами демоны, которым удается поразить некоторых восходящих. Западный пример такой иконографии — миниатюра из «Сада утех» — мы уже упоминали; ее восточный аналог — икона из монастыря св. Екатерины на Синае.



«Лестница св. Иоанна Синайского». XII в. Музей монастыря св. Екатерины, Синай.

Стрелы и копья могут фигурировать и в других контекстах — прежде всего в инфернальных сценах, где демоны стрелой или копьем выкалывают глаз несчастным (см. с. 152) или целятся в них, используя не только лук, но и арбалет. В сцене Распятия (у Аттаванте дельи Аттаванти) демон, прежде чем похитить душу нечестивого разбойника, поражает копьем его голову.

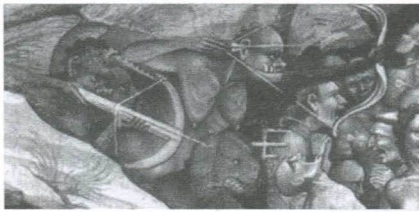
Демоны вооружаются также двузубцами (см. с. 24, 205) и трезубцами (уже в миниатюрах Утрехтской псалтыри — см. с. 124; также с. 25, 109). Весьма типична некая длинная палка с несколькими крюками на конце, подобие багра (см. вклейку, с. 5, 11, 22, 25).



Демон-лучник на «Портале Страшного суда» Амьенского собора. 1220-1230.



Аттаванте дельи Аттаванти. «Распятие» из Миссала. 1485-1487. Королевская библиотека, Брюссель (MS 9008).



Джованни да Модена. «Ад». Фреска в базилике Сан-Петронио, Болонья. Ок. 1410.



Буффальмакко (?). «Триумф смерти». 1336-1341. Кампосанто, Пиза.



«Портал Страшного суда» Амьенского собора. 1220-1230.

Среди причудливого оснащения демонов-воинов попадаются щит (вклейка, с. 1), топорик, палица с шипами (с. 116), нож (с. 115), которым демон орудует как заправский мясник (вклейка, с. 23), секира (вклейка, с. 23).

Станным багром с несколькими (двумя или тремя) крюками демон часто тянет — например, пытается притянуть к себе Иова (вклейка, с. 27). Но порой он



«Демон и грешник». Металлический кованый декор церковной двери в Рогслоза (Швеция). 1275.

использует его и как колющее орудие: приведем изображение (декор шведской церковной двери), где демон одной рукой хватает грешника за волосы, а другой, видимо, колет его в грудь таким багром, используя не крюки его, а острый конец⁴⁵⁸.

Любопытный вариант двузубца фигурирует на картине Инноченцо да Имола, где дьявол повержен Михаилом-Архангелом, а острия двузубца загнута в сторону самого дьявола — не только в знак его бессилия, но и в знак того, что он приносит вред самому себе.

Демон крайне редко бывает вооружен мечом. Если это и случается, то, как правило, на изображениях, которые никак нельзя считать типичными. Такова, например, миниатюра из «Speculum virginis» (видимо, на темы мученичества Перпетуи; см. с. 59), где демон с лестницы кидает мечи в нижестоящих дев, не попадая в цель; то обстоятельство, что «Перпетуя» сидит у него на плече, делает всю сцену довольно необычной.

На мозаике в Торчелло меч висит у пояса одного из демонов (вклейка, с. 16). На иллюстрации к «Странствованию человеческой жизни» Гильома де Дегильвиля демоны в аду орудуют мечами, протыкая ими грешников.

Это, однако, нетипично: даже и в аду демон, желая пустить в ход нечто колющее, использует скорее копье, нож или кинжал — как у Таддео ди Бартоло.

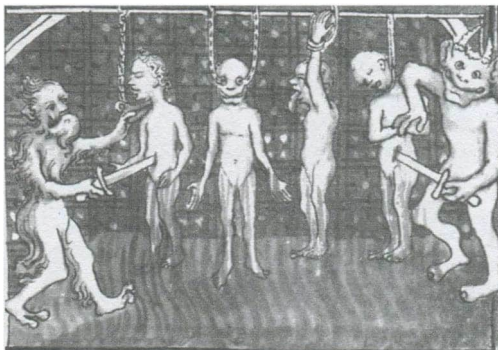
Вероятно, меч в средневековом воображении был зарезервирован для высших сил и не допускал тесной ассоциации с плееем-дьяволом, которому сподручней орудовать дубиной, крюками и т. п. С одной стороны, это было обусловлено новозаветной символикой меча — атрибута Сына Человеческого в час Страшного



Инноченцо да Имола. «Мадонна с младенцем во славе и архангелом Михаилом...». 1517/1522. Национальная пинакотекка, Болонья.



Таддео ди Бартоло. «Ад». 1396. Коллегиальная церковь в Сан-Джиминьяно.



Мастер часослова Жоанеты Равенель. «Душа созерцает адские муки». Миниатюра из книги «Странствование человеческой жизни» Гильома де Дегильвиля. Ок. 1400. Национальная библиотека, Париж (MS fr. 377).

Суда («из уст Его выходил острый с обеих сторон меч» — Откр. 1:16), визуальной фигуры Божественного слова («меч духовный, который есть Слово Божие» — Ефес. 6:17)⁴⁵⁹. С другой стороны, в символическом языке средневекового права меч — символ власти; это его значение восходит к античному понятию «*potestas gladii*» как авторитета, имевшей право решать вопросы жизни и смерти⁴⁶⁰. Таким правом и властью обладает только Бог; дьявол карает лишь по его попущению.

Не удивительно, что и в аду мечом вершит суд ангел, а не демоны, которые осмеливаются лишь на то, чтобы подталкивать грешника на простертый к нему меч. В «Страшном суде» Джованни да Паоло двое демонов наталкивают грешника на ангельский меч руками (если не сказать — передними лапами), а на фреске в Помпозе белый демон толкает на меч толстого священника ногой, пинком под зад.

Противопоставление меча как человеческого и/или Божественного оружия и низменного оружия дьявола читается на некоторых изображениях — в том числе, возможно, на инициале из французского манускрипта XI в., где изображена схватка человека и сатириподобного демона (или демоноподобного сатира?); при этом человек вооружен мечом и щитом, а демон-сатир — неким подобием дубины.



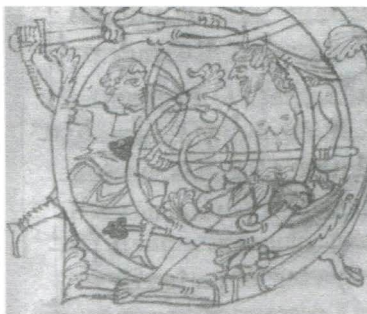
Джованни ди Паоло. «Страшный суд». Сер. XV в., Сиена. Национальная пинакотекa, Сиена.

Как по части облика дьяволу подобают черты безобразного простолыдина, так и по части вооружения ему подобают плебейские орудия; напомним, что шерстистый лесной человек, черты которого, видимо, отчасти транслировались на демона, вооружен дубиной. Эти черты соединяет, в частности, демон Луки Синьорелли (см. с. 118).

Не к оружию в тесном смысле слова, но к ору-



«Страшный суд». Фреска в храме аббатства Помпоза. XIV в.



Инициал из манускрипта трактата Беды Достопочтенного "Комментарий к Евангелиям Марка и Луки". XI в., Франция. Музей манускриптов аббатства Мон-Сен-Мишель, Авранш (MS 107).

диям пытки относятся всевозможные технические приспособления, которым оснащены inferнальные демоны: крутящийся вертел; черпак, из которого демон заливает в глотку грешника что-то очень горячее (это есть уже у Джотто: см. с. 167), щипцы (у Джованни да Модены: см. с. 99); пила, и т. п.

В заключение стоит упомянуть об одном орудии, которое является устойчивым атрибутом демона: это — мехи, которыми он раздувает адское пламя. Впрочем, он таскает их с собой и в ситуациях, где ему просто негде их применить: искушая св. Антония (см. вклейку, с. 32), или же летя с ними по воздуху вслед за св. Женевьевой и пытаясь на этот раз не разжечь, а затушить мехами пламя ее мистически воспламененной свечи.



Таддео ди Бартоло. «Ад». 1396. Коллегиальная церковь в Сан-Джиминьяно.



«Портал Страшного суда» Амьенского собора. 1220-1230.

Мехи — не только напоминание об аде или о мучениях святых, сожженных заживо, но и намек на одно из «имен» дьявола, выводимых из Библии экзегетами. Дьявол — кузнец, ибо в книге пророка Исаии сказано: «Вот я сотворил кузнеца (*fabrum*), который раздувает угли в огне и производит орудие для своего дела; и я творю губителя для истребления» (Ис. 54:16)⁴⁶¹. Мехи — атрибут дьявола-кузнеца, который кует свое оружие.

Создавать помехи

176

Помимо подчинения, овладения, нанесения увечий или смерти демоны могут заниматься и мелким вредительством — т. е., попросту, чинить святым и праведным людям всевозможные помехи и препятствия. Действие дьявола направлено не на человека, но на тот или иной предмет, который он похищает, портит и т. п. Так, демон, появляющийся в иконографии Иоанна Богослова на Патмосе, всячески мешает ему записывать Откровение, похищая у него чернильницу или выливая из нее чернила (вклейка, с. 24).

Демоны пытаются навредить св. Марфе в ночь ее смерти. Согласно «Золотой легенде», святая, почувствовав приближение смерти, попросила ближних зажечь огни и бодрствовать вместе с ней. «В середине же ночи перед днем ее кончины все оберегавшие ее заснули, и поднялся неистовый ветер, который погасил все светильники. Она же, распознав толпу злых духов, начала молиться: “Отче мой, мой дорогой гость, собрались вокруг меня мои соблазнитель, чтобы меня пожрать, и держат записи злых дел, которые я совершила...”»⁴⁶². Но тут Марфа видит свою сестру Марию, незадолго до этого почившую: она держит факел, которым вновь зажигает погасшие лампы. И тогда является Христос, который говорит Марфе: «Приди, моя возлюбленная хозяйка; там, где я теперь, там и ты будешь со мной».

Сцену смерти Марфы в соответствии с «Золотой легендой» изобразил в середине XIV в. неизвестный южнонемецкий художник (вклейка, с. 23). Не имея возможности представить визуально «неистовый ветер», о котором говорит Яков Ворагинский, мастер прибег к замене: правую свечу гасит ладонью парящий в воздухе демон, в то время как подоспевшая Мария, сестра Марфы, зажигает другую, левую свечу, которую демон, видимо, уже успел погасить.

Житие Св. Бенедикта Нурсийского в изложении Якова Ворагинского содержит несколько эпизодов вредительства дьявола, нашедших отражение в средневековой иконографии. Бенедикт живет в пещере, куда ему спускают хлеб на веревке, — о приходе монаха с хлебом святой узнает по звону колокольчика, привязанного к веревке. Дьявол этот колокольчик обрезает.

Другой эпизод относится к строительству храма в Монте-Кассино. «Однажды монахи хотели поднять на постройку некий камень, лежащий на земле, но никак не могли это сделать. Когда собралось множество людей, которым также не удалось его поднять, появился Божий муж, дал благословение и тут камень поднялся с величайшей быстротой; из этого стало ясно, что на нем сидел дьявол (*dyabolus illi insidebat*), не давая ему двинуться»⁴⁶³.

История визуализирована Спинелло Аретино в росписях сакристии храма Сан-Миньято-аль-Монте: если, согласно тексту «Золотой легенды», дьявол, удерживающий камень, невидим, то здесь он во всей красе восседает на камне, не давая монахам оторвать его от земли. Злобный взгляд демона направлен на пальцы святого, образующие типичный жест экзорциста, который в следующий миг заставит демона улететь — что и показано в левом верхнем углу фрески.



Таддео Гадди. «Св. Бенедикт в пещере». 1333. Рефекторий храма Санта-Кроче во Флоренции.



Спинелло Аретино. «Сцены из жизни св. Бенедикта». 1388. Храм Сан-Миньято-аль-Монте во Флоренции, сакристия.

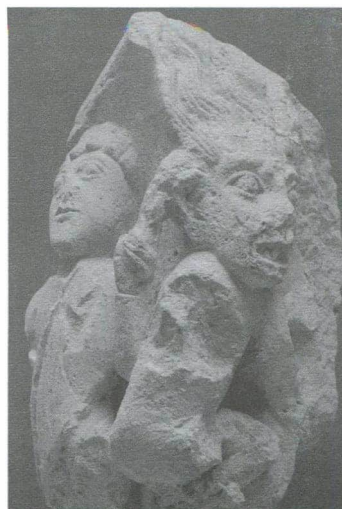
Последний из примеров вредительства дьявола, на котором мы остановимся, содержит легенда о художнике и Деве Марии, имевшая хождение в Европе по крайней мере с XII в. (в частности, ее излагает Винсент из Бове⁴⁶⁴). Дьявол, недовольный тем, что художник изобразил его слишком безобразным, рушит леса, на которых тот стоит; к счастью, в этот момент художник работал над образом Святой Девы, которая с фрески протягивает ему руку и удерживает от падения.

Фреска в финской Лохья (вклейка, с. 24) изображает всех трех персонажей (собственно, четырех, с младенцем Иисусом), объединяя их в тесную компактную группу: торжествующий дьявол стоит внизу, среди обломков лесов, которые еще продолжают сыпаться сверху; художник изображен падающим, но не достигшим земли. Он, похоже, схватился за край одежды Богоматери — впрочем, она, кажется, протягивает ему травую руку, так что живописец будет спасен.

Побежденный

В конечном итоге дьявол побежден Иисусом Христом, а с его помощью — и ангелами, святыми, праведниками и т. п. Визуальные фигуры победы над дьяволом, доминирования над ним во многом симметричны вышеописанным фигурам доминирования дьявола над грешником. Так, ангел может тянуть демона за волосы точно так же, как демон тянет за волосы грешников.

«Ангел тянет демона за волосы». Фрагмент капители. XII в., Реймс. Музей Сен-Реми, Реймс.



Пронзание

Молитвы, благие поступки и т. п. в текстах нередко фигурально описываются как раны, наносимые человеком дьяволу. «Если мы встаем, они [демоны] падают; если мы усиливаемся, они ослабевают. Наши лекарства — для них источник страданий, ибо лечение наших ран наносит раны им» (Лев Великий)⁴⁶⁵. На языке визуальной демонологии эта фигура поражения дьявола передается соответствующим образом: ангелы и святые пронзают дьявола стрелами и копьями — точно так же, как дьявол пронзает ими же грешников. Между ангелами и демонами ведется некое подобие перестрелки, которую однажды в экстатическом видении узрел Петр, приор женского монастыря в Жюлли-ле-Нонне: «он говорил, что увидел двух ангелов, держащий в руках знамя креста..., затем — демонов, посылавших в них огненные стрелы; святые же ангелы выпускали в них стрелы света, гася дьявольские стрелы» («Житие св. Петра...», между 1160 и 1185)⁴⁶⁶.

178

ЧАСТЬ I. ТЕОЛОГИЯ ОБРАЗА



«Св. Михаил, монах Гелдуин (Gelduin) и дьявол». Из манускрипта с текстом «Воспоминаний» Псевдо-Климента. X в., Франция. Музей манускриптов аббатства Мон-Сен-Мишель, Авранш (MS 50).



Йорг Арц. «Св. Маргарита». Раскрашенное дерево. 1517, из храма св. Юлианы в Виго да Фасса. Музей замка Буонконсильо, Тренто (Италия).

О пронзателях демонов (обычно в виде змея-дракона) мужского пола — святых (Георгий) и архангелах (Михаил) — мы уже говорили в разделе о демонологическом bestiarii. Следует лишь отметить, что уже на весьма ранних изображениях пронзаемый Михаилом демон порой изображается антропоморфным. К женщинам-пронзателям демона принадлежит св. Маргарита, которая может изображаться поражающей демона-дракона острием креста.

Попрание

Другое симметричное действие-жест — поппание, *calcatio*: дьявол поппает грешника — Христос, а за ним и все праведники, поппают дьявола. Экзегетически такое поппание выводилось из уже упоминавшейся нами строки псалма: «На аспиде и василиске наступишь; поппать будешь льва и дракона» (Пс. 90:13). Как момент личного визионерского опыта оно дважды описано в «Страстях святых мучениц Перпетуи и Фелицитаты» (III в.), в двух видениях Перпетуи. В первом видении она начинает восходить по лестнице, ведущей в Небесный Град, и поппает лежащего под ней дракона: «И тот, что был под лестницей, словно робея меня, медленно поднял главу; и когда я наступила на первую ступень, поппала его главу»⁴⁶⁷. Перпетуя поппает главу дракона в соответствии с 90 псалмом, но также и — по наблюдению Виктора Саксера — в соответствии с книгой Бытия, где разгневанный Бог предрекает змею «поражение в голову» (Быт. 3:15)⁴⁶⁸.

Во втором видении Перпетуя наблюдает свою грядущую победу над дьяволом. Ее выводят на арену, где ей надлежит сразиться с «египтянином отвратительного вида» (разумеется, это дьявол). Перпетуя раздевают и натирают маслом, «как полагается при схватке», при этом она «становится мужчиной (*facta sum masculus*)». Начинается бой, «египтянин» пытается схватить Перпетую за ноги; «я же его пятами била по лицу, и поднялась в воздух, и начала его так бить, словно бы топтала землю»⁴⁶⁹.

Другой ранний текст, где появляется мотив *calcatio*, — поэма Пруденция «Психомехия» (IV в.). Аллегорическая битва, которую добродетели и пороки ведут за человеческую душу, обставлена у Пруденция массой натуралистических деталей: так, Вера (*Fides*), одерживая победу над персонажем под именем Поклонение Старым Богам (*Veterrum Cultura Deorum*), «поппает ногой выдвинутые в момент смерти глаза»⁴⁷⁰. Заметим, что и здесь, как в видениях Перпетуи, *calcatio* подвергается голова или по крайней мере нечто относящееся к голове.

Мотив поппания и позже постоянно возникает в текстах, описывающих победу над демоном. Так, монах Герард, герой повествования «О чудесах» Петра Ключийского, «прижал к земле этого эфиопа [т. е. дьявола — А. М.] и мужественно надавил ногой на его нечестивую глотку»; обездвиженный демон «бороздил землю пламенеющим языком, как плугом, сжигая все вокруг»⁴⁷¹.

В конечном итоге, поппанность Христом и святыми закрепляется за дьяволом как некое постоянное свойство, как устойчивый атрибут. Осознав тщету всех своих усилий, дьявол видит самого себя

179

ВИЗУАЛЬНЫЕ ФИГУРЫ ПРОТИВСТОЯНИЯ



Маэстро Никколо. «Св. Зенон поппает дьявола». XII в. Люнет портала собора Сан-Дзено в Вероне.

«простертым под ногами святых, связанным путами их добродетелей»⁴⁷².

Визуальные сцены попираия дьявола бесчисленны. Мы встречаем их, например, на фасадах соборов, где врага попирает святой, в честь которого собор освящен.

Когда святой попирает грехи (персонифицированные в виде человеческих фигур), то под его стопы могут попасть сразу несколько грехов. Так, св. Франциск попирает одним движением Гордыню, Скупость и Разнузданность (*Superbia, Avaritia, Luxuria*).

В сцене поражения дьявола-дракона Архангелом Михаилом попираием может вытесняться более традиционное пронзание: художнику важнее символически показать доминирование, чем изобразить «смерть» дьявола от копья.

Впрочем, попираие и пронзание могут сочетаться в одном изобра-



«Св. Михаил». Декор фасада храма Сан-Микеле в Павии, Северная Италия. XII в.

жении как равнозначные метафоры, усиливающие общий смысл изображения (см. вклейку, с. 6).

Попирая, архангел (или иной христианский герой) иногда явно стремится охватить ногами все тело дьявола, ставя одну ногу куда-нибудь на колено или голень, а другую — на грудь или на шею. Попираие переходит в охватывание; герой этим действием как бы желает сказать «Он весь



Таддео ди Бартоло. «Полиптие св. Франциска». Ок. 1400. Пинакотекка, Перуджа.



«Архангел Михаил с весами и дьявол». Фреска в соборе св. Николая в Тревизо (Северная Италия). XIV в.

мой!» — совершенно симметрично жесту дьявола, который также порой стремится охватить всего грешника (например, в вышеприведенной сцене с Иовом — с. 158).

На фреске XV в. в Коллегиальной церкви Сант-Орсо в Аосте (Северная Италия) архангел, вооруженный весами и мечом, попирает лежащего дьявола, ставя левую ногу прямо на его причинное место (вклейка, с. 24).

Своеобразный вариант попирания дает иконография нисхождения Христа в лимб. Здесь сокрушенная Христом дверь ада часто придавливает неловко попавшего под нее демона; для усиления эффекта на дверь наступает либо сам Христос, либо выводимый им из лимба патриарх, либо сразу оба (как в работе, вышедшей из мастерской Мартина Шонгауэра — вклейка, с. 15). Чтобы подчеркнуть тяжесть двери, умножаемую наступившей на нее пятой, художник порой проявляет натурализм, заставляя дьявола блевать.

Оседлание

В этом пункте симметрия между демоническими и Божественными действиями-жестами доминирования явно нарушается: если восседание на грешнике в знак овладения им (как и сажание грешника на себя, имеющее тот же смысл владения грешником) встречается довольно часто, то обратная картина — святой или ангел восседает на демоне в знак доминирования над ним — видимо, редка: возможно, в силу того, что такое оседлание, как визуальная фигура победы над злом, все-таки слегка комично. Легенды, подобные истории о путешествии Иоанна Новгородского на бесе или приведенному нами выше рассказу Цезария Гейстербахского о полете звонаря на дьяволе-быке, стоят особняком, развивая мотив демона как «транспортного средства»⁴⁷³.

Редкий случай, когда ангел в самом деле восседает на демоне, явно намереваясь «добить» его мечом, дает нам миниатюра из миссала Штаммгейма (вклейка, с. 1).

Избиение

Переходя к этому действию, мы обнаруживаем полную симметрию между визуальными фигурами Божественного и демонического насилия: как демоны бьют грешников и святых (наиболее типичная жертва — Антоний Великий), так святые, а порой и простые, но праведные христиане бьют демонов⁴⁷⁴. Пример, относящийся к последнему случаю, дает нам Цезарий Гейстербахский. Монашку монастыря Ховен по имени Елизавета «часто тревожил дьявол. Однажды, увидев его в dormitorio, она, понимая кто перед ней, дала ему оплеуху. Он же сказал ей: “Зачем ты так сурово колотишь меня?”. Она же ответила: “Потому что ты часто меня тревожишь”. На что дьявол сказал: “Вчера я тревожил сестру твою, регентшу, еще больше, но она не ударила меня”»⁴⁷⁵. Последняя реплика, без сомнения, — скрытый упрек в том, что монашка не обладает такой важнейшей добродетелью, как терпение.

«Золотая легенда» не без смакования описывает, как нещадно побивает демона св. Юлиана: она «связала ему руки за спиной и, повергнув на землю, жестоко избила его той самой веревкой, которой ее саму связали»⁴⁷⁶; избивание столь немилосердно, что заставляет дьявола взмолиться о пощаде.

Текстуально мотив избивания появляется уже в апофтегмах египетских отцов. Так, об авве Иосифе из Панефа сообщается следующее: «когда он умирал, окруженный сидящими отцами, он увидел, взглянув на дверь, сидящего там дьявола. Подозвав ученика, авва сказал: “Принеси-ка палку: этот ведь думает, что я уже стар и не справлюсь с ним”. Как только он взял в руку палку, старцы увидели, что дьявол, словно пес, проскользнул через дверь и больше не появлялся»⁴⁷⁷. Иосиф не бьет демона, но лишь берет палку в руку — однако эта палка, похоже, настолько знакома нечистому, что одного ее вида достаточно, чтобы он убрался.

В визуальной демонологии избивание демона встречается не так часто, как его изгнание посредством многократно упоминаемого нами жеста экзорциста — направленных к демону двух пальцев, указательного и среднего. Приведем несколько примеров. Капитель в крипте собора Сен-Дени в Париже (XII в.) изображает, как некий святой бьет демона по спине или шее — причем показан сам момент соприкосновения палки с телом демона, который даже присел от удара и открыл рот. Следует отметить, что более надежным оружием для святого служит, конечно, крест, который он держит в другой руке.

Св. Маргарита, ухватив демона за рога, бьет его молотком: показан момент замахивания.



Пределла алтаря «Мистический брак св. Екатерины Александрийской». Сер. XIV в., Сиена. Музей изящных искусств. Бостон.

На инициале буквы «Т» (приведенном и проанализированном в монографии Ф. Гарнье⁴⁷⁸) к «Книге Товита» показано, как архангел Рафаил держит за руки демона Асмодея, в то время как Товия избивает его дубиной (о чем в книге Товита ничего не говорится). Демон притянут архангелом к ножке буквы «Т», как к столбу, и композиция в целом напоминает сцены бичевания Христа, на которых он привязан к столбу.

Наконец, избивать дьявола может Богоматерь — в частности, в уже упоминавшемся нами иконографическом типе «Madonna del soccorso», возникшем в центральной Италии и популярном в эпоху Чинквеченто. Изображения «Мадонны приходящей на помощь» мы уже приводили выше; приведем еще один пример (вклейка,

с. 25). Во всех случаях Богоматерь вооружена палкой и изображена в момент замахивания ею на демона.

Богоматерь, замахивающуюся палкой на дьявола, мы видим и в изображениях на тему легенды о Теофиле, а также в иллюстрациях некоторых других легенд, в которых Мария выступает заступницей грешников. На фреске в финской Лохья Мария отгоняет палкой дьявола от постели умирающего монаха.

Обжигание

Все благое не только ранит дьявола, но и жжет его. Так, издувание (*insufflatio*, *exsufflatio*), которое святые практиковали при экзорцизме, уподобляется нестерпимо жгучему огню: «Издувания святых и призывание Божьего имени, как свирепейшее пламя, жжет и обращает в бегство демонов» (Кирилл Иерусалимский)⁴⁷⁹. Демо-

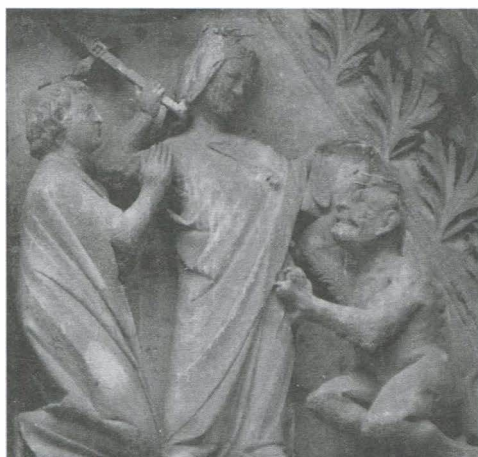


Инициал «Т» из «Книги Товита». «Библия Сен-Бенинь». 1-я четверть XII в. Муниципальная библиотека, Дижон (MS 2).

ны нередко жалуются, что святые и праведники их жгут, обжигают. Так, в истории из «Речений старцев», люди, сочувствующие аскетическим трудам некоего старца, «принесли ему немного вина»; в то же время к нему привели и «некоего человека, имеющего демона. Демон этот начал поносить старца, говоря: “К кому привели меня — к этому пьянице?” Старец, вследствие своего смирения, сначала не захотел его изгонять; однако, услышав эти его упреки, сказал: “Верую во Христа, что ты выйдешь из этого человека прежде, чем я допью этот кубок”. И ког-

да старец начал пить, демон возопил, говоря: “Ты обжигаешь меня”. И прежде чем допил старец, демон вышел по милости Христа»⁴⁸⁰.

Эта метафора визуализирована в позднем образце иконографического типа «Madonna del soccorso». Мадонна держит не палку, но факел, обращенный вниз, к уже поверженному демону: пламя с факела «капает» на его тело, образуя огненные островки; демон, судя по его открытому рту, кричит от боли, однако спасенный Мадонной ребенок спокойно наступает на его горящее плечо, видимо, не чувствуя никакого жара (вклейка, с. 25).



«Богоматерь спасает Теофила». Скульптурная группа северного портала собора Нотр-Дам в Париже. XIV в.



«Богоматерь, дьявол и умирающий монах». Нач. XVI в. Лохья (Финляндия).

Оковывание. Прирученный и полезный дьявол

Оковывание/связывание — едва ли не главная фигура, выражающая бессилие дьявола перед Божественным началом. «...Бог ангелов согрешивших не пощадил, но, связав узами адского мрака, предал блюсти на суд для наказания» (2 Пет. 2:4); Бог «блюдет» согрешивших ангелов «в вечных узах, под мраком, на суд великого дня» (Иуд. 1:6). Фигура связанного дьявола вычитывалась и из евангельского речения Христа: «Никто не может войти в дом сильного и забрать его вещи, если прежде не свяжет сильного» (Мтф. 12:29). «Сильный», которого связал Христос, — конечно же, дьявол. Фигура оковывания/связывания, наряду с другими фигурами победы над дьяволом, присутствует в греческой «Молитве за одержимых» из «Апостольских установлений» (IV в.): «Ты, Кто связал сильного и расхитил все вещи его; Кто дал нам власть попирать змей и скорпионов, и всю вражескую силу; Кто отдал нам связанного змея-человекоубийцу, как воробья — детям ... едиnorodный Боже, Сын великого Отца ... освободи творение Рук Твоих от страданий, причиняемых чужим духом»⁴⁸¹.

Узы, цепи или веревки, которыми повязан/окован дьявол, — фигуры его преступления, поражения и бессилия — упомянуты в многочисленных богословских и иных текстах. Дьявол «навекы связан узами своего нечестия» (Амвросий Медиоланский)⁴⁸². «Дьявол в начале уговорил человека преступить заповедь Творца и получил его в свою власть, которая есть преступление и отступничество, и тем повязал человека; но суждено было, чтобы в другой раз его победил сам человек и повязал теми же путами, какими он [дьявол] связал человека, дабы человек, освобожденный от пут, вернулся к своему Господу, оставив дьяволу путы, которыми сам был повязан, то есть преступление» (Ирэнэй Лионский)⁴⁸³. Цезарий Гейстербахский проецирует метафору цепи на речение апостола Петра о диаволе, которой «ходит, как рыкающий лев, ища, кого поглотить» (1 Пет. 5:8): оказывается, лев при этом посажен на цепь. «Дьявол подобен медведю или льву, привязанному к столбу, который хотя и ходит с рычанием по кругу в своих цепях, но может повредить лишь тому, кого затащил в свой круг...»⁴⁸⁴.

Как видим, для экзегетов путы, цепи — не столько inferнальная реалья (упомянутая, в частности, в апостольских посланиях), сколько фигура поражения и подчиненности дьявола. Любопытно, что и Цезарий Гейстербахский, вопреки своей склонности к «реалистической» материализации и визуализации явлений inferнального мира, касательно цепей Люцифера рассказывает историю, которая свидетельствует скорее об их фигуративном или, по крайней мере, сверхматериальном понимании. В аббатство Сигеберг пришла некая женщина, чтобы излечиться от одержимости. Монахи, пользуясь случаем, расспрашивают скрытого в ней демона «о различных вещах, и когда был упомянут Люцифер, скованный в аду, дьявол ответил ее устами: “Глупцы, как вы думаете, какими узами скован мой господин в аду? Железными? Никоим образом. Он скован тремя словами, которые скрыты в мессе”. Когда же один из братьев спросил ее [т. е. одержимую, устами которой говорит демон], что это за слова, она не захотела или, вернее, не отважилась их назвать, но сказала: “Принесите мне книгу, и я их вам покажу”. Ей принесли закрытый миссал; открыв его, она сразу же нашла нужный канон и, указав пальцем на слова: “через Него, с Ним и в Нем”, в которых заключена память о Превышней Троице, сказала: “Вот те три слова, которыми связан мой господин”». Монахи изумились: ведь им было известно, что одержимая не знала грамоты»⁴⁸⁵.

Однако то, что в экзегетике было фигурой смысла, в текстах визионерского характера нередко оказывается чувственно воспринимаемой реальей. Так произошло и с оковами/цепями: экзегеты их толковали, визионеры — видели (разумеется, внутренним зрением) и даже использовали в своих целях. Приведем лишь один пример

«реальных» цепей демона, которых присутствующие, правда, не видят, но слышат о них от самого демона. После смерти папы Льва IX (1054 г.) некая женщина из Тосканы «пришла к церкви Святых Апостолов, и когда она начала подниматься по лестнице, ее стал терзать демон и кричать ее устами: “О, святой Лев, зачем ты тащишь меня, побежденного, на огненных цепях? Я же никогда тебе не вредил”»⁴⁸⁶. Святой тащит побежденного демона на «огненных цепях», видимо, в ад — точно так же как демон-победитель тащит на цепях в ад грешников.

Как «реалия» огненные цепи не раз упоминаются в «Золотой легенде» — например, в разделе об Иакове Старшем, где демоны, явившиеся к апостолу по приказу мага Гермогена, жалуются, что «горят раньше времени», ибо «ангел связал их огненными цепями»⁴⁸⁷. Особенно тяжелы и губительны для демонов цепи, в которых прежде были заключены святые, — например, цепи св. Петра, которые (если верить «Золотой легенде») папа Иоанн XIII в 969 г. возложил на шею одержимого дьяволом придворного из свиты императора Оттона I: «дьявол не смог выдержать тяжесть такой добродетели и вскоре, восклицая, бежал на глазах у всех»⁴⁸⁸.

Для одного из отцов-пустынников — аввы Феодора — связывание демонов стало, можно сказать, обычным повседневным занятием. Сидя у входа в свою келью, он «повязывает» всех подряд демонов, которые пытаются в нее войти. «Явился к нему демон и пожелал войти в келью, но старец повязал его снаружи у входа в келью. Тут является другой демон, чтобы войти; и его старец повязал. И является третий демон, и видит, что двое первых повязаны, и говорит им: “Почему стоите здесь снаружи?” И отвечают они: “Тот, что сидит у кельи, не позволяет нам войти”. Тут третий попробовал войти силой, а старец и его повязал. Опасаясь молитв старца, демоны попросили: “Отпусти нас”. И старец им сказал: “Идите”. И опозоренные, они пошли прочь» (Речения старцев, греческий вариант)⁴⁸⁹.

В изобразительной демонологии узы/путы, сковывающие демонов, разумеется, визуализированы. Верховный демон в аду нередко изображается скованным (см., например, вклейку, с. 20). Окованный демон — частый атрибут святых-демоноборцев, а также и ангелов: напомним о вышеупомянутом цикле падуанца Гварьенто, на котором изображен ангел, водящий на цепочке демона в разнообразных позах.

На картине Франческо Бонсиньори демон, которого держит на цепи св. Юлиана, проявляет признаки недовольства и явно пытается улететь; святая, однако, держит цепь крепко, вследствие чего демон висит, как воздушный шарик или бумажный змей.

Франческо Бонсиньори. «Мадонна с младенцем во славе со святыми». 1514. Храм св. Назара и Цельса, Верона.





Йорг Арцц. «Св. Юлиана». Раскрашенное дерево. 1517, из храма св. Юлианы в Вигода Фасса. Музей замка Буонконсильо, Тренто (Италия).

Рафаэллино дель Гарбо. «Мадонна с младенцем и святыми». 1505. Храм Санто-Спирито (Флоренция), капелла Сеньи.

В другой визуальной разработке этого мотива демон, наоборот, изо всех сил тянет цепь вниз, видимо, стремясь пригнуть к себе Юлиану. Однако святая, похоже, вообще не замечает его усилий, продолжая спокойно читать книгу.

Сходная комбинация — в изображении св. Бернара Клервоского на работе Рафаэллино дель Гарбо: сидя у ног Мадонны, он держит в одной и той же руке книгу (в которую не смотрит) и кончик цепи, на которую посажен дьявол, безуспешно пытающийся эту цепь тянуть.

Тонкий прием, подчеркивающий ничтожность мнимой силы дьявола в сравнении с духовной силой святой, использован в изображении одной из драконобориц — св. Марфы: согласно «Золотой легенде», она укрощает дракона, «именуемого местными жителями Тараскон», побрызгав на него святой водой и показав ему крест. «Побежденный дракон стал как овца, Марфа связала его собственным поясом, и народ тут же умертвил его копьями и камнями»⁴⁹⁰. Немецкий мастер «Алтаря св. Марфы» (1517; вклейка, с. 26), следуя средневековой традиции пространственно сопологать одновременные события, решил, однако, эту задачу не условно, а «реалистически». Сцены свирепства дракона и его же поверженности совмещены в одной пространственной перспективе и в одном моменте: дракон еще доедает очередную добычу (человека, ноги которого торчат у него из пасти), а пояс Марфы уже повязан на его шею. Тонкая веревочка, на которой святая держит чудовище, кажется совсем не подходящим средством его обуздания; однако весь смысл этой почти что нити именно в том, чтобы показать внутреннюю силу святой.

Изображения, на которых мотив внешнего сковывания и связывания ослаблен, вплоть до полного отсутствия веревки или цепи (на некоторых изображениях св. Маргариты демон-дракон просто мирно лежит у ее ног, свернувшись в клубок), указывают нам на предел, к которому движется развитие идеи скованного демона: этот предел — демон прирученный, чья злая воля как бы сломлена, поставлена на службу добру. Каталонец Олива, епископ Вика (Авсонии), описывает случай, когда

святой (в данном случае св. Наркисс) хитростью заставляет демона служить людям. Демон получает от святого обещание отдать ему душу того, кого он (демон) убьет; святой в свою очередь берет с демона обещание убить того, на кого он (святой) укажет. Далее он посылает демона к источнику, зараженному живущим в нем драконом, и приказывает: «Иди, убей этого дракона, а душу его получи в свою власть». Тогда демон воскликнул: «О лживый епископ, клятва требует, чтобы я убил моего друга, ибо если не убью его, то отправлюсь в ад». И ушел демон и убил дракона, а освобожденным источником и поныне пользуются люди»⁴⁹¹.

Подобного рода истории восходят к богословскому представлению о конфликте в дьяволе злой воли и праведной силы: все, что дьявол делает, он делает по Божественному попущению и в конечном итоге на благо людям (так, праведники и мученики без козней и искушений дьявола не снискали бы короны, и т. п.)⁴⁹². Все эти соображения суммированы в формуле Гонория Августодунского: «Дьявол служит Богу (servit diabolus Deo)»⁴⁹³.

В визуальной демонологии эта идея воплощается в образах своеобразного сотрудничества ангелов и демонов: мы уже видели изображения ада, на которых демоны сзади подталкивают грешника к ангелу с обнаженным мечом, которым тот и протыкает несчастного. В данном случае демоны как бы инициируют наказание, а ангел его осуществляет. Иная ситуация — на фреске в римском храме Сан-Пьетро-ин-Винколи, где изображены события чумы 1476. Помимо покаянной процессии здесь изображены ангел и демон, работающие сообща. Они ходят по домам, выбирая жертв; при этом ангел указывает на обреченный дом, а демон распахивает его дверь ударом копья, как бы открывая путь чуме (вклейка, с. 24).

РИТОРИКА ОБРАЗА

Рассмотрев демонологические образы как фигуры тех или иных теологических смыслов, мы обращаемся теперь от теологии образа к его риторике — то есть к тому украшенно сплетенному «покрову», который накинута над смыслами. Наличие такого «покрова» в визуальной образности, как и в поэзии, обусловлено характером речи (в данном случае визуальной речи) — риторически украшенной (*ornatus*), исполненной фигур и тропов. Термин «фигура» мы применяем к обоим аспектам образа — и к теологическому, и риторическому; однако в первом случае мы понимаем фигуру герменевтически, как иносказательное выражение некоего смысла, а во втором — риторически, как комбинаторную операцию, превращающую «простую естественную» речь в украшенную. Мы исходим из того, что не все странности визуального образа можно интерпретировать как фигуры смыслов⁴⁹⁴: некоторые из них представляют собой чисто комбинаторные операции (перестановки, добавления, убавления, замены), направленные на создание украшенного, т. е. отступающего от естественной простоты (и какая естественная простота в дьяволе!) визуального высказывания. Итак, от герменевтической аллегористики мы обращаемся к риторической комбинаторике.

Однако прежде всего нам следует предупредить вопрос, который едва ли может не возникнуть у читателя этой книги. Как можно говорить об украшении применительно к дьяволу, если он, без всякого сомнения, безобразен? Типичные эпитеты дьявола, встречаемые у многих авторов, — «teter», «отвратительный»; «turpissimus», «безобразнейший».

Как безобразнейшее из всех существ мира может служить украшением или содержать в себе украшенность? Мы готовы с порога отвергнуть связь украшенности и безобразия; однако стоит вспомнить о парадоксальном высказывании св. Бонавентуры, цитированном нами в предисловии: «зло умножает украшенность (*desog*) мира». *Desog* — практически синоним риторического понятия *ornamentum*: не столько красота как таковая, сколько именно украшенность в том смысле, в каком украшенной может быть речь, когда она удаляется от естественной простоты в сторону изобливания фигурами, нарушениями естественного порядка повествования (искусственный порядок вместо естественного — *ordo artificialis* вместо *ordo naturalis*) и прочими элементами украшения в риторическом понимании этого слова.

Итак, «зло» участвует в украшении мира, является частью его украшенности; но каким образом? Чтобы понять, почему средневековое воображение не находило странной эту «эстетическую» (а вернее, риторическую) функцию зла, нам следует вспомнить цитированное в предисловии рассуждение Августина об антитезе. Бог, по мнению Августина, никогда не сотворил бы будущих грешников (а их греховность он, несомненно, предвидел), если бы не знал, как применить их для пользы праведных (*nisi pariter nosset quibus eos bonorum usibus commodaret*); он, таким об-

разом, «украсил порядок времен, как прекраснейшую песнь, как бы некими антитезами (*ordinem saeculorum tamquam pulcherrimum carmen etiam ex quibusdam quasi antithetis honestaret*). Антитезы, о которых говорим, — наидостойнейшие из украшений речи (*in ornamentis elocutionis sunt decentissima*)...». Красота мира (*saeculi pulchritudo*) мыслится Августином как риторическая категория: она возникает из «красноречия вещей (*rerum eloquentia*)» посредством противопоставления противоположностей (*contrariorum oppositione*)»⁴⁹⁵, из антитезы добра и зла. Без зла нет полноценной антитезы, а без антитезы — «наидостойнейшей из фигур» — нет полноценной красоты. Теперь нам понятно, каким образом зло умножает украшенность мира⁴⁹⁶.

Августинианская идея добра и зла как антитезы, лежащей в основе украшенности мира, была усвоена Средневековьем: в частности, она развивается в популярнейшем «Светильнике» Гонория Августодунского (ок. 1100). «Антитезу блаженных и проклятых (*antitheses beatorum et damnatorum*)», которую он находит в мире, вызывает у него реакцию едва ли не восхищения: «О чудная противоположность! (О *mirabilis contrarietas!*)»⁴⁹⁷.

Заметим попутно, что Бернар Клервоский в своем знаменитом осуждении фантастического декора романских храмов не пользуется этической антитезой добра и зла, но сопрягает «эстетические» понятия красоты (*formositas*) и безобразия (*deformitas*). Поразительно, что он не противопоставляет их, но сливает в двойной оксюморон, образующий риторическую фигуру *commutatio* (конструкцию из симметричных групп слов, в которых однокоренные слова как бы обмениваются синтаксическими функциями): «В монастырях, перед глазами читающих братьев, что делает вся эта смешная чудовищность, эта удивительная безобразная красота, или прекрасное безобразие (*mira quaedam deformis formositas, ac formosa deformitas*)? Что делают здесь эти нечистые обезьяны? Эти дикие львы? Эти уродливые кентавры? Эти полулюди-полузвери? Эти пятнистые тигры? Эти сражающиеся воины? Эти охотники, что трубят в свои охотничьи роги?»⁴⁹⁸ и т. д. Безобразие и красота дважды слиты Бернаром воедино, и уж не скрывается ли за его осуждением изумление (обратим внимание на слово *mira* — удивительная, дивная, странная), граничащее с восхищением?

Дьявол во всем его безобразии (или «прекрасном безобразии», по Бернару Клервоскому) занимает немаловажное место в сакральном пространстве (будь то пространство храма или книги — Священного писания), что повергает в смущение тех, кто не может или не хочет воспринять демоническое как полюс антитезы, необходимой для красоты в ее средневековом понимании. Однако дьявол в храме или книге — не диссонанс сакральному, но элемент общей гармонии, в которую включено и сакральное, и (в подчиненной, второстепенной роли) демоническое. О том, что безобразие обличий зла в общем сакральном контексте как бы нейтрализовалось, так что сам демонический образ редуцировался до элемента украшения, свидетельствует рассуждение Иоанна Скота Эригены о мистически понимаемом «Доме Господа» (который одновременно и рай, Небесный Иерусалим, и храм, и «человеческая и ангельская природа», в которой обитает Бог): «Ничто не может испортить его красоту, обезобразить его благородство, уменьшить или увеличить его величину... В нем безобразие не безобразно, зло не вредит, заблуждение не заблуждается; и злобность нечистых духов или неразумные устремления нечестивых людей не только не оскверняют его красоту, но поистине ее преумножают. Красота возникает лишь из соединения сходного и несходного, противоположного и противопоставленного; и благу не будет настоящей хвалы, если не дать ему сравнения посредством порицания зла. Поэтому то, что называется злом, взятое само по себе порицается; когда же посредством сравнения с ним восхваляется благо, то зло вовсе не нуждается в порицании»⁴⁹⁹.

Если спроецировать рассуждение Эригены на наш материал, то вся конструкция средневековой демонологии, визуальной и словесной, представится нам в двух аспектах: «взятой самой по себе», в своей смысловой значимости, и существующей «для сравнения с благом». Первый аспект мы рассмотрели в первой части

ФИГУРАТИВНОСТЬ КАК КОМБИНАТОРИКА

Средневековую визуальную конструкцию отличает высокая значимость «синтаксиса» — переключки мотивов в контексте изображения. Появление того или иного мотива не всегда обусловлено семантикой образа — его соотносительностью с реальностью или его символической значимостью, но нередко связано со стремлением автора усилить переключку, взаимосоотнесенность мотивов, их комбинаторную игру; т. е. усложнить синтаксис изображения.

Применяемые здесь комбинаторные процедуры сильно напоминают операции, которые применял оратор или поэт для создания украшенной речи. Созданию украшенности в первую очередь служили риторические фигуры. Но что такое — эти фигуры? В системе античной и средневековой риторики они понимались как операции, превращающую простую, «естественную» речь в украшенную. Фигуры — некие изменения, модификации естественной речи (само понятие естественной речи, разумеется, весьма условно, но античные авторы не подвергали его анализу). В метафорике риторических трактатов естественная речь уподоблялась человеческому телу в его спокойном, естественном состоянии (такова, например, поза архаической статуи), в то время как фигуративная, украшенная речь сравнивалась с телом жестикулирующим. Фигура, пишет Квинтилиан (здесь и далее мы цитируем его «Воспитание оратора»), — это «отход в мыслях или в речи от обычной и простой манеры, подобно тому как мы садимся, ложимся, направляем взгляд (*sicut nos sedemus, incumbimus, respicimus*)» (9:1:11); имеется в виду, что фигуративная речь подобна не покоящемуся, но движущемуся, жестикулирующему телу.

В контексте нашей работы очень важно подчеркнуть, что фигуры понимаются как отклонения от некоего гипотетического «естественного» порядка слов. Характерно, что «Риторика к Гереннию» об одной из фигур — гиперbate (по-латыни *transgressio*) — говорит, что она «нарушает порядок слов (*verborum perturbat ordinem*)» (IV:44). Фигура, таким образом, — некое нарушение естественного порядка; однако это нарушение принимается риторикой за украшение, если фигура уместна и ее использование не приводит к тому или иному из «пороков» речи, теория которых также была детально разработана.

Здесь же следует отметить, что и в учении о повествовании средневековая поэтика, выбирая между повествованием в естественном порядке (*ordo naturalis* — порядок, в каком события происходили в реальности) и в порядке искусственном (*ordo artificialis* — повествование, при котором события излагаются не в том порядке, в каком они происходили), решительно отдавала предпочтение второму. Выше (в предисловии) мы говорили о том, что уже каролингская «Венская схолия» к Горацию предписывает поэту «любить искусственный порядок и презирать естественный». Не только на уровне украшения, но и на уровне организации повествования в целом красота, украшенность виделась там, где естественность нарушалась, а ее элементы подвергались всевозможным перегруппировкам.

Нельзя не заметить, что и христианская демонология использует идею «нарушения порядка (*turbatio ordinis*)» — но не в риторическом, а в моральном и богословском смысле, для выражения абсолютной чуждости дьяволу порядку мира: дьявол своим преступлением (*transgressio*) попытался перевернуть, пошатнуть, нарушить порядок мира и стал чужим этому порядку. Сатана «перевернул порядок» (Иоанн Златоуст)⁵⁰¹; демоны «переворачивают всё (*turbent omnia*)» (Лактанций)⁵⁰²; дьявол «утратил порядок в себе (*in se ordinem perderet*)» (Фульгенций)⁵⁰³. Риторическое понимание фигуры как «формы речи, отдаленной от общего и обычного порядка (*ratio*)» (Квинтилиан)⁵⁰⁴, знаменательным образом основывается на той же идее нарушения порядка, из которой исходит богословское понимание дьявольского первореха.

В самом деле: тело дьявола в средневековых визуальных интерпретациях, как мы уже видели, исполнено всевозможных нарушений порядка. В герменевтическом плане эта многократная и многообразная, как бы все время повторяющаяся и с вариациями воспроизводящая саму себя нарушенность порядка фигурально обозначает первогрех, падение, внеположность порядку бытийному; о более частных смыслах, которые можно извлечь из этих многочисленных фигур нарушения, мы подробно говорили выше.

В тех же случаях, когда детали дьявольского облика обнаруживают не несоотнесенность с богословскими смыслами, но скорее взаимосотнесенность — переключку по сходству или контрасту, игру вариаций, повторов, усилений или ослаблений, и т. п. — короче говоря, когда они скорее синтаксически связаны между собой, нежели семантически отнесены к внележащим смыслам, — мы имеем сплетение визуальных мотивов, образующих покров, накинутый на смысл. Этот покров-украшение организован риторически.

Но можно ли провести параллель между словесными приемами риторики и приемами организации визуального образа? Такая параллель представится вполне оправданной, если мы не будем, конечно, переносить риторический инструментарий в сферу построения изображения с избыточной детальностью. (Впрочем, нелишне будет вспомнить, что музыкальная риторика эпохи барокко преуспела в таком перенесении и, более того, разработала более детальную номенклатуру музыкальных фигур, нежели номенклатура словесной риторики⁵⁰⁵). Напомним, что вся система фигур и тропов — т. е. приемов, превращавших естественную речь в украшенную, — сводилась уже античными теоретиками (например, Квинтилианом) к четырем базовым операциям: добавление, убавление, перестановка, замена (у Квинтилиана — *adiectio, detractio, transmutatio, immutatio*⁵⁰⁶). Эти операции (первые три из которых охватывают фигуры во всем их разнообразии, а четвертая — тропы) сами по себе настолько всеобщы, что их легко перенести и на область визуальных текстов.

Фигуры добавления

Операция посредством добавления (*per adiectionem*) в античной и средневековой риторике состояла в том, что к гипотетической «простой» речи добавлялись элементы, которые нарушали ее простоту и приводили к украшенности. Чтобы убедиться в том, что те или иные элементы действительно «добавлены» к естественному порядку, а не принадлежат ему изначально, можно было мысленно убрать эти элементы и посмотреть, что произойдет со смыслом текста: если смысл в общем и целом не изменится, то обсуждаемые элементы относятся к украшению. Так, высказывание «мудрость Сципиона разрушила силу Карфагена» можно свести к фразе: «Сципион разрушил Карфаген».

Мысленно такую же операцию можно проделать со многими изображениями дьявола, на которых та или иная часть тела, удвоена, утроена и т. д.: от нашей мысленной редукции в смысле изображения ничего не изменится — дьявол не перестанет быть дьяволом.

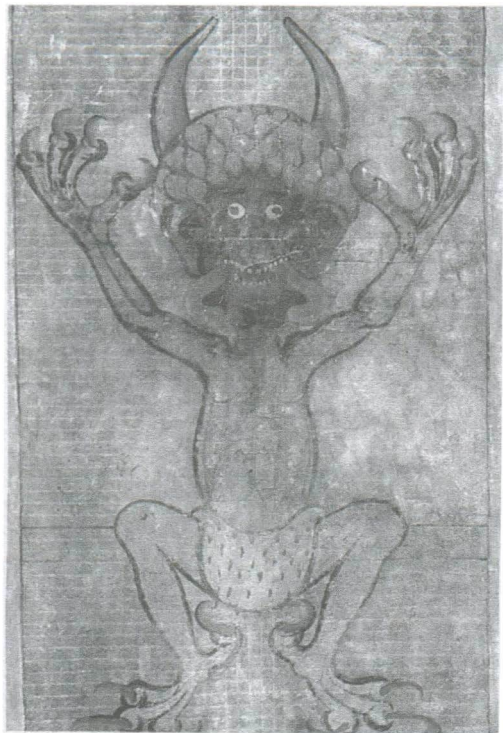
Самая простая риторическая операция прибавления — контактное удвоение (*geminatio*), при котором удвоенные элементы поставлены рядом (литературный пример: «Ветер, ветер, на всем белом свете...»). Такому удвоению нередко подвергаются по крайней мере три части дьяволова тела. Так, Таддео ди Бартоло в «Страшном суде» по крайней мере дважды прибегает к приемы контактного удвоения рогов, которых в «естественном» изображении должно быть два (с. 67; вклейка, с. 29).

Так же, контактно, может удваиваться, утраиваться или даже учетверяться язык (вклейка, с. 20 и 27). К такому удвоению прибегает и художник, нарисовавший знаменитый «портрет дьявола» в «Кодексе Гигас».

Гораздо чаще, однако, встречается удвоение, которое можно назвать дистанционным⁵⁰⁷: часть тела дублируется в удалении от своего «нормального» места. Так, лицо может появляться на животе (видимо, наиболее типичная позиция для удвоенного лица), на коленях, на груди, на затылке — в общем, в тех местах, где лицо выглядит наиболее странно и противоестественно. Число лиц может доходить до шести-семи (один пример мы приводили выше — с. 25; ниже приводим еще и изображение «Двора Сатаны», заимствованное нами из «Фантастического средневековья» Ю. Балтрушайтиса), но чаще всего оно удваивается на животе.

Выше мы уже видели, что и львиная пасть ада может удваиваться (с. 70).

Другой излюбленный мотив дублирования — волосы головы, изломанная «полоса» которых дублируется ниже, обычно на поясе, иногда на икрах. В волосах покрове одного из демонов в сцене падения Симона-мага (см. с. 161) игра мотивов усложнена тем, что волосы головы и пояса разнонаправленны, создавая эффект зеркальной симметрии.



Страница из «Кодекса Гигас». Ок. 1204-1230, Чехия. Королевская библиотека, Стокгольм.



«Двор Сатаны». Миниатюра из «Истории святого Грааля». XV в. Национальная библиотека, Париж (MS fr. 96).

Комбинаторной игре добавления подвергаются и крылья. На витраже из церкви Сен-Пьер в Труа (вклейка, с. 16) крылья демона, искушающего Христа, не только смещены вниз, на поясницу (фигура перестановки, о которой мы будем говорить ниже), но и продублированы на ногах. Аналогичное дублирование крыльев, но без смещения «основных» крыльев вниз, мы видим на мозаике Страшного суда в Торчелло (см. вклейку, с. 16).

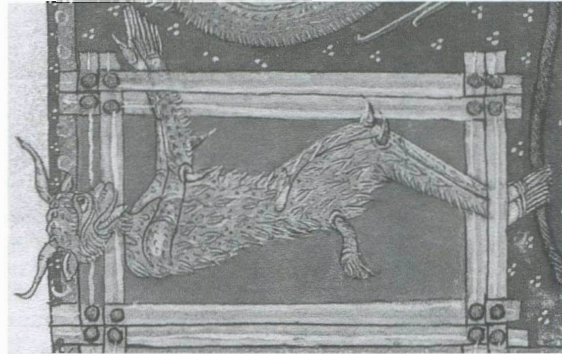
Переноситься на «несобственные» места, дублируясь при этом, могут и другие части тела — например, когти. У демонов из английского Апокалипсиса XII в. (см. с. 37) когти ног продублированы на локтях и коленях. Аналогичное «украшение» мы видим и на скованном дьяволе из рукописи «Комментария на Апокалипсис» Беата де Лиебаны.

Операция добавления в словесной риторике, разумеется, не сводится к простому повтору мотива (двукратному или многократному), но может принимать весьма разнообразные формы. К операции добавления относится, в частности, фигура синонимии. Так, во второй речи против Катилины Цицерон, вместо того чтобы сказать «Катилина бежал из города» (что было бы простым, неукрашенным высказыванием), выражает эту мысль украшенно, цепью синонимов: «Он ушел, удалился, бежал, вырвался».

В визуальной риторике аналогом этой фигуры могло бы служить соединение в одной визуальной группе (состоящей, например, из дьявола и грешника, и т. п.) повествовательных мотивов со сходным, если не идентичным смыслом. Так, чтобы выразить идею доминирования и/или обладания достаточно мотива оседлания или поправления. Но в Страшном суде Джованни ди Паоло (вклейка, с. 19) мы видим, что один и тот же дьявол, восседая на одной грешнице, попирает ногами другую. Нагромождение «синонимичных» мотивов дает эффект риторического добавления. На том же изображении мы видим и другую пару синонимичных мотивов обладания: оседлания и ташения за волосы. На фреске (к сожалению, плохо сохранившейся) в Помпозе inferнальный демон одновременно тащит одного грешника на спине и попирает другого (поскольку шагает прямо по лежащей женщине, наступая одной ногой в нижнюю часть ее живота).



«Страшный суд». Фреска в храме аббатства Помпоза. XIV в.



Миниатюра из рукописи «Комментария на Апокалипсис» Беата де Лиебаны. Нач. XIII в., Испания. Археологический музей, Мадрид (MS MS 2).

Другая типичная фигура синонимии — соединение мотивов «нести» и «тащить», в равной мере выражающих идею обладания. В швабском «Страшном суде» дьявол, проявляя чудеса выносливости, несет одного грешника на закорках, а другого тащит за ноги (вклейка, с. 25).



«Св. Георгий и дракон». XIII-XIV вв. Фреска в соборе Сан-Дзено, Верона.



Гварьенто. «Ангел, держащий дьявола на поводке». Сер. XIV в. Городские музеи альи Эремитани, Падуя.

Герардо Старнина изобретательно соединяет в фигуре синонимии равнозначные по смыслу ташение за волосы и несение на спине (вклейка, с. 26).

Попрание дьявола (архангелом Михаилом, например) может сопровождаться пронзанием (одинаковые по смыслу мотивы, которые в иконографии Михаила могут взаимозаменяться, но и комбинироваться в фигуре синонимии), а также и позицией приручения: в цикле Гварьенто, изображающем, как ангел в разных позах «забавляется» с демоном, упомянутый ангел в двух случаях одновременно и попирает демона, и держит его на веревочке.

К особой группе следует отнести фигуры, которые можно назвать мнимыми удвоениями. В этих фигурах создаются визуальное сходство и/или отношения симметрии между разными частями тела, вследствие чего они воспринимаются как своего рода визуальные повторения друг друга.

Так, на картинке «Дьявольское искушение тщеславием (Temptatio diaboli de vana gloria)» из трактата «Ars moriendi» симметричны и сходны висящий язык и ухо демона; на фреске из монастыря Сант-Орсо в Аосте демон, поражаемый архангелом Михаилом, обнаруживает неожиданную и непредусмотренную природой симметрию уха и носа, между которыми «торчит» визуальное единственный глаз; на

миниатюре из «Большого часослова Роана», изображающей борьбу архангела Михаила и демона за душу умершего, борода демона уподоблена его волосам, за которые тянет архангел, так что голова оказывается организована протivoестественной горизонтальной осью симметрии.



Миниатюра из трактата «Искусство умирать». Ок. 1490-1491. Национальная библиотека, Париж (MS RES-D-6320bis)



«Мадонна с архангелом Михаилом». Фреска в Коллегиальной церкви Сан-Орсо в Аосте (Северная Италия). XV в.



«Борьба за душу между архангелом Михаилом и дьяволом». Миниатюра из «Большого часослова Роана». 1415-1416. Национальная библиотека, Париж (MS Lat. 9471).

Торчащие пряди волос могут вступать в отношении зеркальной симметрии с висющими доскутами «набедренной повязки», что мы наблюдаем на англосаксонской миниатюре XI в. (с. 164).

Такие визуальные фигуры можно сопоставить со словесной фигурой исколона, образующей внутри периода симметричные синтаксические конструкции (ведь симметрия — отход от естественности и усиление украшенности). Мы увидели, что подобие визуальных исколонов возникает в изображениях, где в фигуре появляются сверхнормальные оси симметрии: вследствие этого члены тела, которые сами по себе не должны быть сходны, уподобляются друг другу. Подобная игра симметрий и уподоблений может быть довольно сложной. На фреске из Субьяко (вклейка, с. 18), изображающей, как демон тащит невнимательного монаха из моленной, довольно простая фигура демона организована двумя параллелями: между рогом и хвостом и между волосами головы и живота; при этом рог и хвост — разнонаправленны, а свисающие волосы головы и живота — однонаправленны. Зеркальная симметрия (рог — хвост) сосуществует с прямой симметрией (волосы головы — волосы живота).

На изображении падения Симона-мага нос левого демона явно сопоставлен с его же рогами, так что в перекличку вступают три элемента. Демон, ломающий мачту на корабле (шпалера с чудесами Св. Зебальда), нарисован в профиль, однако два его рога вступают в перекличку с двумя клыками и подбородком (который воспринимается то ли как перевернутый рог, то ли как перевернутый клык), — в итоге профиль воспринимается как диковинный одноглазый фас. (Аналогичную перекличку



Ковер с изображением чудес св. Зебальда. Ок. 1425. Немецкий музей, Нюрнберг.

«Падение Симона-мага». Ок. 1170, Хильдесхайм. Музей Гетти, Лос-Анджелес.

курогов и клыков мы видим у демона на фреске капеллы Корпорале в Орвьето (вклейка, с. 13).

Сходную игру с дополнительной осью симметрии мы наблюдаем на финской фреске из Лохья, изображающей пир грешника (с. 33). Голова лежащего демона, развернутая почти горизонтально, похожа на пятиконечную звезду, — правда, довольно причудливой формы. Подбородок вступает в переключку с загнутым рогом, а нос «симметризован» с одним из двух ушей. Голова получает дополнительную горизонтальную ось симметрии, которая проходит через единственный глаз. Впрочем, симметризация рога и подбородка встречается и в гораздо более ранних памятниках — например, в т. н. Апокалипсисе Гетти.

На фреске из Орвьето, где изображен демон, пораженный стрелой всадника-Христа (вклейка, с. 22), в переключке элементов участвует цвет. У темного демона — одинаковые красные когти на руках и ногах; одинаковые струи пламени (или крови?) извергаются из его уха, рта и зада; к тому же перепонки его крыльев имеют красные завершения, переключаются цветом и с когтями, и с выбросами из отверстий его тела.

У демона, оседлавшего Симона-мага в «Алтаре апостола Петра» (вклейка, с. 26), в игру симметрии вовлечена голова и спина. Зубчатый гребень, украшающий спину, продолжен на голове: вздыбленные волосы имеют такую же зубчатую форму, как и зубцы на спине. Общий зубчатообразный симметричный рисунок объединяет спину и голову, которая воспринимается как продолжение спины.

И наконец, чтобы завершить тему удвоений (истинных и мнимых), — бросим взгляд на гравюру из «Книги Добродетели» Ганса Финтлера. Демон, который держит барышню за ручку, имеет странный хвост — с четырьмя концами, похожими на пальцы, которые собираются сжаться. Этот хвост переключается и с пальцами руки демона, цепко впившимися в руку красотки, и с четырехпалой ступней среднего демона.

Композиция заставляет нас вспомнить шартрскую аллегория распутства (с. 156): демон нежно берет красавицу за руку, в то время как его хвост, имеющий голову змеи, подбирается к ее юбке, наверное, чтобы ужалить в самое нежное мес-



«Четвертый всадник». «Апокалипсис Гетти». 1260-е гг., Англия (Лондон?). Музей Гетти, Лос-Анджелес. (MS Ludwig III).



Гравюра из «Книги добродетели (Buch der Tugend)» Ганса Финтлера. 1486, Аугсбург.

то... Гравюра из книги Финтлера варьирует эту тему коварного хвоста (фаллическая импликация здесь несомненна), — однако теперь хвост завершается не змеиным жалом, но хваткими пальцами.

Фигуры убавления

Все прибавленное точно так же может быть убавлено. В риторике фигурам добавления противостоят фигуры убавления, которые, как и первые, представляют собой отступления от «естественного» порядка и, будучи уместно и правильно примененными, способствуют украшению. Различие состоит, пожалуй, в том, что фигурам убавления средневековые уделяет меньше внимания. И риторика, и поэтика этой эпохи стремилась скорее к расширению, чем к краткости; фигуры откровенно трактовались как способ «расширить произведение (ut dilatet opus)», по выражению Джеффри Винсофского из его трактата «Новая поэзия». Джеффри даже дает небольшую апологию обширности как залога красоты, основанную на паронимической игре: описание, «если будет обширно, то будет и прекрасно (cum sit lata, sit ipsa laeta)»; «благодаря одной и той же форме оно будет и великолепно, и пространно (pari forma speciosa sit et spatiosa)». Дальше у него следует много объясняющее сравнение описания с пищей: краткость, «если она хочет быть пищей и полным отдохновением ума (si cibus esse velit et plena refectio mentis)», не должна быть чрезмерной; «разнообразные примеры да будут снабжены новыми фигурами, чтобы глаз и слух находили простор в различных вещах»⁵⁰⁸.

Впрочем, в визуальной демонологии фигуры убавления не так уж редки: ведь они очень подходят для того, чтобы подчеркнуть умаленность дьявола. Чтобы составить о них полное представление, мы должны учитывать не только реальное убавление тех или иных частей тела (например, пальцев — о том, что их количество может редуцироваться до одного, мы уже говорили выше), но и убавление иллюзорное, визуальное. Так, профильное изображение демонов нередко подчеркнуто со-

поставляется с изображением людей в фас: демон в итоге визуально представлен как одноглазый, и это его визуальное поражение в числе членов подчеркивается другими, уже не визуальными отклонениями от естественности. О том, что профильный ракурс в данных случаях действительно мог быть выбран не случайно, свидетельствуют многофигурные изображения, где этот принцип проведен последовательно. Так, на миниатюре из «Золотого кодекса» (ок. 1030), иллюстрирующей притчу о богаче и Лазаре, все десять демонов изображены в профиль, а все ангелы и люди (даже и грешники, горящие в аду!) — в фас (вклейка, с. 20).

Подобное иллюзорное умаление, достигнутое поворотом фигуры демона в фас, может подкрепляться фигурами реального убавления. На капители из романской церкви в Сожоне (с. 77), изображающей ангелов с весами для взвешивания душ и демона, который безуспешно пытается к ним присоединиться, одноглазость демона (достигнутая и поворотом в профиль, и жестом одного из ангелов, который рукой закрывает демону второй глаз) подкреплена убавлением числа пальцев на ноге (трехпалая нога демона подчеркнута сопоставлена с нормальной ногой ангела).

Если буйно разросшиеся, поднимающиеся к небу, как языки пламени или рога, волосы можно трактовать как фигуру прибавления, то противоположная ей фигура убавления — полное отсутствие волос. И та, и другая фигуры представляют собой, как и подобает риторическим фигурам, отступление от естественного порядка вещей. Конечно, с лысым демоном мы встречаемся не так часто, как с демоном лохматым. Рогатого, но, по-видимому, лысого (насколько позволяет судить сохранность скульптуры) демона бьет палкой Богоматерь, заступаясь за Теофила, в скульптурной группе собора Нотр-Дам в Париже (см. с. 183). Рогатый, но лысый демон хватается за капюшон св. Антония на фреске Андреа ди Каньо (1430-е гг.; см. с. 169). Однако настоящую канонизацию этого мотива произвел Лука Синьорелли в знаменитой фреске «Страшный суд» и других фресках Капеллы Нуова (Собор в Орвьето, 1500-1504), где в роли демонов выступают мужчины атлетического телосложения, обнаженные, рогатые, крылатые и чаще всего лысые.

Вероятно, под влиянием Синьорелли лысые атлеты в роли демонов появляются у более поздних мастеров: мы уже видели их на картине анконского художника Андреа Лилли, где они избивают палками св. Николая Толентинского (см. с. 169).

В качестве фигуры убавления может выступать и редукция гениталий, полностью устранившихся и на фреске в капелле Корпорале в соборе Орвьето (вклейка, с. 13), и на миниатюрах XV в. (см. с. 95, 134).

Можно, конечно, предположить, что устранение гениталий выражает идею бесполости демона. Но не важнее ли здесь визуальная логика образа, которая стремится отдалить тело демона от естественности двумя путями — либо сделав его проще человеческого тела (что и достигается редукцией тех или иных его частей — и прежде всего особенно заметных), либо сложнее? Фигуры добавления способствуют достижению неестественной сложности, фигуры убавления — неестественной простоты. В качестве подтверждения можно лишь привести изображения, где эти тенденции выражены особенно ясно, а отклонившееся от естественности тело демона откровенно сопоставлено с нормальным человеческим телом.



Лука Синьорелли. «Страшный Суд». Фреска Капеллы Нуова (собор в Орвьето). 1499-1504

Так, на вышеупомянутой финской фреске тела демонов явно упрощены в сравнении с человеческими телами: демоны одноцветны, их члены подчеркнуты гомогенны (руки левого демона ничем не отличаются от ног), симметризованы. Рисунок хвоста повторяет форму рога: в итоге и хвост, и рог воспринимаются не как усложнения и добавления, но как часть простой, симметричной и гомогенной структуры.

Обратный случай — миниатюра «Ангелы и демоны борются за душу умершего» из французского манускрипта «Жизнь и чудеса Богоматери» (с. 25). Конечно же, фигура обнаженного человека не случайно помещена рядом с предельно усложненным, напряженно изукрашенным телом демона. В визуальной риторике этого изображения «простое» тело человека соотносится с фигурой дьявола так же, как в риторике словесной простая речь соотносится с украшенной.



Иероним Босх. «Фрагмент Страшного Суда». Рубеж XV — XVI вв. Старая Пинакотекка, Мюнхен.

зато ног, вполне человеческих, — две пары.

Риторические фигуры не всегда позволяют определить себя однозначно: порой атрибуция словесной фигуры зависит от того, как мы поймем волю, интенцию оратора или поэта. Подобная ситуация имеет место и в области визуальных фигур. Посмотрим на скульптурную группу с западного портала парижского собора Нотр-Дам (XIII в.), где один демон восседает сразу на трех «сильных мира сего».

Ситуация не вполне «естественная» даже для противоестественного мира демонологии, и мы вправе усмотреть в этой сцене некую визуальную фигуру.

Но вот вопрос: какую именно? Если мы в качестве точки отсчета возьмем ситуацию «один демон сидит на одном князе мира», то обнаружим здесь фигуру прибавления — визуальную синонимию, наподобие рассмотренных выше изображений, где демон совмещает сразу несколько функций, — попирает и тащит, и т. п. Но если предположить в качестве простой ситуации следующую: «три демона сидят на трех князьях мира»? В таком случае перед нами — фигура убавления (ведь два демона из трех устранены!), визуальная зевгма. Напомним, что в зевгме, при предполагаемых двух (или нескольких) сходных по синтаксической функции слова, оставлено лишь одно слово, которое и берет на себя синтаксическую функцию устраненного слова (слов). Такова фраза из «Анналов» Тацита (2:29): «они простирали к Тиберию руки и мольбы». В полном «естественном» виде эта фраза должна выглядеть так: «они простирали к Тиберию руки и обращали мольбы»; однако глагол «обращали» опущен, а аналогичный ему по синтаксической функции глагол «простирали» берет на себя его управляющую функцию (что приводит к некоторой стилистической напряженности). Нашу скульптурную группу можно трактовать в этом духе: два демона отсутствуют, а третий берет на себя их функцию — восседать на подчиненных им грешниках.

Итак, синонимия или зевгма? Ответить на этот едва ли не схоластический вопрос можно лишь попытавшись проникнуть в интенцию художника и понять, хотел ли он создать эффект концентрации и сжатости (зевгма) — или, напротив, некой избыточности (синонимия).

Разумеется, фигуры убавления и прибавления могут сочетаться в одном образе. Демон из собора Сан-Дзено, изгоняемый экзорцистом (см. с. 24), имеет всего лишь два пальца на ногах (которые как бы пародируют экзорцистский жест святого, дублируя его двоеперстие в зеркальном отображении, сверху вниз), но зато утроенную бороду.

У человекообразного демона из мюнхенского «Страшного суда» Босха отсутствуют руки (убавление),



Фигуры перестановки

200

Важным моментом риторической теории было представление о том, что слово в высказывании может занимать собственное или несобственное место. В естественной речи все слова стоят на собственных местах. При операциях перестановки или замены (которой соответствуют тропы — метафора, метонимия и т. д.) слово оказывается на несобственном месте — т. е. занимает место слова, которая могло бы стоять здесь в естественной простой речи. Квинтилиан определяет троп как «выражение (dictio), перенесенное с его собственного, естественного места, в то место, которое для него — не свое» (9:1:4).

Итак, при перестановке элемент перемещается на несобственное, несвойственное ему место; при этом он меняется местом с другим элементом. Перестановка может быть контактной — в том случае, если меняются местами рядом стоящие элементы (фигура анастрофы: «Для берегов **отчизны** **дальной**...» вместо естественного «для берегов **дальной отчизны**») либо дистанционной — когда элементы, которые в естественной речи должны стоять рядом, оказываются разделены другим элементом или элементами (фигура гипербата: «Когда **городская** выходит на стогны **луна**...» вместо естественного «когда **городская луна** выходит на стогны...»).

В нашей визуальной риторике — в силу того, что в изображении перестановки не ограничены требованием сохранения смысла, — инверсии могут принимать гораздо более свободный характер. Если словесная риторика в целом нацелена на описание перестановки смежных элементов (как то и имеет место в случаях анастрофы и гипербата, когда изначально смежные элементы либо, в первом случае, сохраняют смежность, либо, во втором случае, удаляются друг от друга), то в визуальной демонологии мы скорее прослеживаем тенденцию к пере-



Питер Брейгель Старший. «Св. Иаков Старший и маг Гермоген». Гравировано Иеронимом Коком. 1565. Национальная библиотека, Париж.



Капитель храма св. Марии Магдалины в Везле. XII в. Капитель храма св. Петра в Ольне. XII в.

становке изначально удаленных элементов — например, рук и ног, как это произошло с одним из причудливых демонов на работе Питера Брейгеля старшего.

Не менее причудливой инверсии подвергнуты члены демона на «Алтаре архангела Михаила» Герарда Давида (вклейка, с. 27): стоя на задних лапах, он угрожающе, по-боксерски, поднимает передние конечности (собственно, копыта) в сторону Архангела, однако вместо головы у него — хвост. Чту находится на месте хвоста мы не видим, но есть основания предположить, что эту позицию заняла голова.

У демона из свиты Симона-мага руки (вернее лапы), похоже, растут прямо из нахмуренного лба, насколько позволяет судить плохая сохранность фрески в Кельнском соборе (вклейка, с. 27). Лапы в данном случае, безусловно, находятся на несобственном месте — а именно, на месте рогов.

Иногда инверсия проявляет себя при сравнении изображений. Так, некоторые демоны в скульптурном декоре французских соборов XII в. (например, в Отене — см. с. 73; в Везле) имеют пышную шапку волос, напоминающую языки пламени. В фигуре демона из Ольне (Aulnay), относящейся к тому же периоду, точно такая же шапка пламенеющих волос превращена в бороду, что позволяет говорить о зеркально-симметричной инверсии мотива.

В визуальной риторике перестановка не всегда сопровождается меной мест, т. е., собственно, инверсией: очень часто элемент просто передвигается, переставляется на иное, несобственное место, однако не вытесняет с этого места какой-либо другой элемент. Объясняется это тем, что визуальное тело, в отличие от языкового высказывания, полно незаполненных, пустых позиций: здесь есть пустое пространство для перестановки-перемещения элементов, элементы могут свободно «блуждать», не вытесняя со своих мест другие элементы.

Многие части тела дьявола вовлечены в подобное блуждание: элементы, чье истинное место внизу, склонны перемещаться вверх, а верхние члены, напротив, обнаруживают тенденцию перемещаться вниз.

О дублировании головы на нижних, в том числе и «срамных» местах, мы уже говорили достаточно. Но сдвигаются вниз и уши — так, странно, по-собачьи, висят уши у вполне человекообразного демона на витраже Шартрского собора (вклейка, с. 17).

О дублировании крыльев ниже «положенного» им места шла речь выше. Демоны нередко имеют крылья на ногах, как, скажем, на портале собора в Бамберге, где демон тащит на цепи в ад только что воскресших грешников.

Однако если эти крылья и в самом деле восходят к крылышкам Меркурия, как полагают некоторые исследователи демонической иконографии⁵⁰⁹, то необходимо отметить, что в средневековой демонологии этот конкретный мотив вовлечен в более широкую комбинаторную игру: крылья имеются не только на ногах, но и на поясе, и порой — и там и там. В целом же перемещение крыльев вниз (или их дублирование внизу) служит не только фигурой украшения, но и смысловой фигурой умаленности дьявола, его приближения к низменно-материальному. Такой сдвиг вполне ангельских крыльев вниз, на поясицу, мы наблюдаем у демона-лучника с «Портала Страшного Суда» Амьенского собора (см. с. 172) или у дьявола, искушающего Христа на витраже



«Страшный суд». Тимпан «княжеского портала» собора в Бамберге. Ок. 1230.



«Искушение Христа». Витраж Шартрского собора. Нач. XIII в.

женным смежно частям тела, инверсия может породить зеркальную симметрию, о которой нам уже не раз приходилось говорить. Приведем еще два примера. Зеркальную симметрию жестов мы видим в изображении ада из Уинчестерской псалтыри: большой демон тянет маленького демона за рог, тот же, в свою очередь, тянет за волосы грешника. Расположение их рук — зеркально симметричное.



«Ангел запирает двери ада». Уинчестерская псалтырь. Британская библиотека, Лондон (otton MS. Nero C.iv). Ок. 1161.

Шартрского собора.

Возможно, как мы уже видели, и перемещение элементов снизу вверх. В сцене падения на нюрнбергском «Алтаре св. Петра» Симона-мага женская грудь одного из демонов буквально подвешена к его подбородку (вклейка, с. 26).

Наконец, и дьявольские рога обладают способностью не только принимать разные формы и уменьшаться или увеличиваться в количестве, но и поворачиваться в разные стороны. Эту подвижность рогов можно рассматривать как форму визуальной инверсии. Типичным приемом становится развертывание рогов в обратную сторону: бараньи, козлиные и другие рога повернуты острым концом вперед, а не назад, как следовало бы (вклейка, с. 15, 27).

Бараноподобные рога на нижеприведенном изображении дьявола завернуты назад, но положены горизонтально, в плоскости, пересекающей вертикаль тела: они «растут» не вверх, но вбок и в стороны от головы.

Примененная к сходным и расположенным смежно частям тела, инверсия может породить зеркальную симметрию, о которой нам уже не раз приходилось говорить. Приведем еще два примера. Зеркальную симметрию жестов мы видим в изображении ада из Уинчестерской псалтыри: большой демон тянет маленького демона за рог, тот же, в свою очередь, тянет за волосы грешника. Расположение их рук — зеркально симметричное.

На основе зеркальной симметрии выстроена и загадочная по смыслу композиция, которая часто появляется в инфернальных и иных сценах. Два грешника (демон и грешник), обращенные друг к другу лицами, соединены общим длинным предметом, концы которого они держат во ртах (см. также вклейку, с. 23, 27).

Эти мотив находят применение и вне демонологической сферы: например, в декоре собора Сан-Джеминьяно в Модене (XII в.), где общий предмет держат во ртах человек и птица.

На фасаде храма Сан-Франческо в Болонье (XIII в.) общий предмет соединяет рты двух драконов, венчающих арку бокового портала.

Тонкая вариация на его тему — вышеприведенный инициал из манускрипта (с. 86), где друг к другу обращены человек и медведь, а «общим предметом»



Андреа да Фиренце. «Нисхождение Христа в ад». 1365. Храм Санта-Мария-Новелла во Флоренции, Испанская капелла.



Питер Брейгель Старший.
«Распутство». Гравюра. 1568.
Национальная библиотека, Париж.



Декор собора Сан-Джеминьяно в
Модене. XII в.

203



Декор храма Сан-Франческо
в Болонье. XIII в.

Рекламный постер циркового
номера в Фоли-Бержер.
Ок. 1900.
Музей рекламы, Париж.



служат буквы, которым человек, видимо, обучает зверя.

Этот мотив переходит и в культуру нового времени в качестве визуального топоса, изначальный демонологический контекст которого уже совершенно забыт. Мы находим его, например, на французском рекламном постере рубежа XIX-XX вв.

«Фигуры мысли»: сравнение, *concordatio*, антитеза, гипербола

Если фигуры речи, согласно риторической теории, украшают уже готовую мысль и, таким образом, являются чисто комбинаторными операциями, не поро-

дающими новых смыслов, то фигуры мысли — такие комбинаторные операции, которые порождают новые смыслы.

Впрочем, провести четкую границу между этими типами фигур риторам никогда не удавалось. Ведь крайне трудно сказать, где кончается чистая комбинаторика и начинается смыслопорождение; да и возможна ли абсолютно чистая, не связанная с модификациями смысла комбинаторика? В данном разделе нам хотелось лишь показать, что комбинаторные сдвиги порой не могут не порождать и смысловые эффекты.

Так, во многих демонологических изображениях прочитывается стремление художника к сравнению, которое, конечно, является смысловой фигурой. Эффект сравнения может быть достигнут по крайней мере тремя способами: сопоставлением тела дьявола и иных тел; приданием элементу дьявольского тела сходства с неким внетелесным предметом; «неестественным» совмещением в пределах дьявольского тела разнородных элементов (помещая рядом элементы, которые никогда не встречаются рядом в естественном теле, мастер *volens nolens* осуществляет операцию их сравнения).

На уровне фигур мысли эти визуальные сравнения приводит либо к порождению антитезы — той фигуры, которую Августин считал прекраснейшей, — либо так называемого *conciliatio* — «примирения». Обе фигуры сопоставляют разное: но антитеза это разное противопоставляет, а *conciliatio* отождествляет. Если антитеза вошла в арсенал и современной стилистики, то фигура *conciliatio* оказалась забытой. Напомним, что она, по учению античных и средневековых риториков, представляет собой сопоставление двух разных вещей с целью показать, что они, при внешнем различии, представляют собой одно и то же. «*Conciliatio* возникает, где сближам различное (*diversa ubi conciliamus*)», — учит анонимная позднеантичная (IV-V вв.) «Песнь о фигурах» и тут же дает ставший популярным пример о скупом и расточителе, которые, при всем различии, ничем друг от друга не отличаются. «Расточитель и скупой — одно и то же (*prodigus et parcus idem*): оба не умеют пользоваться богатствами, оба грешат (*peccant*), обоих позорит то, что они делают (*res dedecet ambos*)»⁵¹⁰.

Подобное сближение противоположных признаков, не сопровождающееся их противопоставлением, мы нередко наблюдаем в иконографии дьявола: он сочета-

ет в своем облике черты животных, которые едва ли бы мирно ужились в природе. Когда Беноццо Гоццолли наделяет своего демона чертами льва и тельца (см. с. 73), он не противопоставляет этих животных (которые в природе по многим признакам противопоставлены), но сближает их и даже отождествляет, показывая, что они разным образом обозначают одно и то же — дьявола (телец — своей гордыней, лев — своей агрессивней).

Так же, без противопоставления, порой сочетаются у демонов противоположные половые признаки; например, у одного из бесов в работе Сандро Боттичелли — женские груди и мощный фаллос (см. с. 32). «Примирительно» сравниваются верх и низ — поглощающее и извергающее отверстие; их тождество в дьявольском теле подчеркнуто тем, что извергающее отверстие (аналог ануса) изобраа-



«Моисей готов разбить скрижали при виде золотого тельца». Капитель в базилике св. Марии Магдалины, Везле (Франция). XII в.

жено как рот второго, расположенного на животе, лица (см. с. 162).

Общая цель этих визуальных фигур мысли — показать, что различия и границы, на которых основан Божественный миропорядок⁵¹¹, теряются, исчезают в хаотическом теле дьявола. К сближающим (а не противопоставляющим) сравнениям относится и прием придания элементу тела сходства с иными предметами. Типичный случай — явное, не раз отмечавшееся исследователями⁵¹² сходство торчащих волос с языками пламени (видимо, адского) — как на капители из Везле.

Однако сопоставление может перерасти в антитезу. В этом случае противоположность, враждебность сопоставленных элементов не исчезает, не сглаживается в общем хаосе inferнального мира, но каким-либо образом подчеркивается. Антиномичность визуальной демонологии, конечно, яснее всего ощутима в сопоставлении демонических и иных персонажей. Демоны почти всегда визуально противопоставлены людям, ангелам, Иисусу Христу; средства, создающие эффект антиномии, многообразны и уже не раз назывались нами выше. Фигура демонов беспокойна (он прыгает, жестикулирует, стоит в неустойчивой позе и т. п.) — негрешные персонажи спокойны; у демона открыт рот, высунут язык — рты прочих персонажей закрыты; демон обнажен или полуобнажен — прочие одеты; демон имеет взъерошенные волосы или же он, напротив, лыс — прочие имеют нормальную прическу, и т. д. Несть числа иным различиям: в цвете, размере, количестве пальцев — не говоря уже о всех bestiарных уродствах, которые демону так присущи.

Но иногда антитеза может обнаруживать себя и в пределах фигуры демона. Словесная антитеза рельефнее всего проявляется в сходных по строению, симметричных конструкциях, к которым была склонна раннехристианская и средневековая словесность. Приведем из Августина пример двух симметричных конструкций, составляющих исколон, где каждое слово первого колона антитетично соответствует слову второго колона: «Как дьявол гордый человека гордящегося совратил к смерти, так Христос смиренный человека послушного возвратил к жизни»⁵¹³. Точно так же и визуальная антитеза становится ощутимой именно на фоне сходных, симметричных визуальных конструкций.

Так, дьявол может иметь несколько лиц, которые чаще всего воспринимаются как фигура добавления. Однако лица могут и вступать в отношения антитезы. Подобное происходит, когда лица, например, воспроизводят черты различных животных, воспринимаемых как противоположные по каким-либо признакам, — птицы и какого-то жвачного (в работе Михаэля Пахера), и т. д.

Подчеркнем: само по себе сочетание элементов различных животных в дьявольском теле не представляется антитезой — это нагромождение, а не противопоставление. Эффект антитезы возникает на фоне тождества, симметрии: видя два лица на теле дьявола, мы ожидаем их тождества, но констатируем их противопоставленность. Пожалуй, еще яснее этот эффект антитезы проявляется в случаях, когда лица противопоставлены по своему выражению. Одно — гневное, другое, странным образом, доброжелательное (см. с. 97); одно выражает гнев, другое скорее ужас (у Ливена ван Латема); одному свойственны черты возбуждения (раскрытая, оскабленная пасть), другое спокойно (на миниатюре из «Золотой легенды»).

Заключая этот раздел, упомянем и такую общеизвестную фигуру мысли, как



Михаэль Пахер. «Нисхождение Христа в ад». 2-я пол. XV в. Музей изящных искусств, Будапешт.



Ливен ван Латем. «Архангел Михаил сражается с демонами». Миниатюра из Молитвослова Карла Смелого. 2-я пол. XV в. Музей Гетти, Лос-Анджелес.



«Явление дьявола св. Антонию Падуанскому». Миниатюра из «Золотой легенды» Якова Ворагинского (издание Г. Цайнера, Аугсбург, 1472).

гипербола, определяемая античными теоретиками как «высказывание, превышающее истину, ради преувеличения или преуменьшения» (Трифон, «О тропах». 1 в. до н. э.); «превышение истины в пределах подобающего (*decens veri superiectio*)» (Квинтилиан, 8:6:67). Ее употребление можно усмотреть, пожалуй, в непомерном преувеличении или уменьшении размеров некоторых частей дьяволова тела — например, ступней (см. с. 25), рта. В своем стремлении увести инфернальный образ как можно дальше от естественности средневековые мастера едва ли солидарны с советом неизвестного им Квинтилиана: «Хотя всякая гипербола может выйти за пределы истины, но она не должна выйти за пределы меры»⁵¹⁴.

Операция замены: метафора

Операция замены (троп) представлялась теоретикам риторики следующим образом: из высказывания изымалось некое слово (выражение), а на его место вставлялось другое, взятое извне — из некоего гипотетического хранилища слов (*sortia verborum*, по выражению Квинтилиана — 12:10:64 и др.). Так, если из фразы «он настоящий храбрец» изъять слово «храбрец» и заменить его на извне взятое слово «лев», то получится высказывание «он настоящий лев», содержащее метафору — главный из тропов. Метафора рассматривается античными теоретиками как сжатое сравнение: «Метафора короче сравнения, и различие между ними то, что метафора [т. е., собственно, вводимая метафорой вещь — А. М.] не сравнивается с вещью, о которой мы говорим, но называется вместо этой вещи (*pro ipsa re dicitur*). Сравнение — когда я говорю, что некий человек стал “как лев”; метафора (*translatio*) — когда говорю о человеке: “он лев”» (8:6:8).

Квинтилиан, как видим, выводит обсуждение метафоры со словесного в вещный план: метафора — подставление другой вещи на место вещи подразумеваемой («льва» на место «храбреца»). Эта другая вещь, вследствие перемещения, оказывается на несобственном месте и выражает тем самым непрямой, несобственный смысл: лев обозначает уже не животное, но человека-храбреца.

Такое понимание облегчает нам применение идеи метафоры к изображению. В самом деле: метафора появляется там, где вместо элемента, стоявшего на собственном месте, появляется внедренный извне элемент. Разумеется, визуальная демонология полна таких метафор. Если у антропоморфного в целом демона одна лишь голова «заменена» на козлиную или баранью, то мы вправе видеть здесь метафору, которая ведь и в буквальном смысле означает «перенос», «перемещение» (так по-латыни метафора называется *translatio*). Цель подобного рода животных вставок в антропоморфное тело — уподобление дьявола животному, подчеркивающее его низменность. Таким заменам могут подвергаться самые различные части тела. Так, у человекоподобного демона, оседлавшего Симона-мага (нюрнбергский «Алтарь апостола Петра»), руки заменены на копыта (вклейка, с. 26).

В функции взятого извне вставного элемента часто фигурирует змея (или змеи), которая может замещать рога, язык, хвост (об этом пойдет речь ниже, в главе «Игра со змеем»).

Метафорической замене подвергаются не только элементы тела, но и предметы. Мы уже видели, как в аду Таддео ди Бартоло демон испражняется в рот ростовщика золотыми монетами (см. с. 162). Понятно, что этот визуальный образ содержит метафору «деньги — экскременты». В более изощренной форме та же метафоризация денег проведена в немецком раскрашенном деревянном барельефе, изображающем Страшный суд (вклейка, с. 28). Демон высыпает золотые монеты из кувшина в рот грешнице, которая, в свою очередь, испражняется этими же монетами в рот лежащему, прикованному к доске толстому грешнику (наверно, ростовщику): так он получает то, чего хотел всю жизнь. При высыпании из кувшина монеты выступают в буквальном смысле и на «собственном» месте — в них еще нет ничего метафорического, хотя они используются как орудие наказания. При испражнении же монеты уже помещены «на место» экскрементов и выступают их метафорой.

ОСОБЕННОСТИ СРЕДНЕВЕКОВОГО ФИГУРАТИВНОГО ОБРАЗА

Итак, визуальный образ «украшен» посредством комбинаторных операций, которые поддаются описанию в тех же терминах, в каких риторы описывали словесные фигуры и тропы. Но это вовсе не значит, что такой образ построен в соответствии с античным риторическим идеалом: он имеет свою специфику, которая обусловлена, с одной стороны, особенностями средневекового художественного вкуса, а, с другой стороны, — особенностями собственно визуального языка.

Амфиболия

Для античных раторов двусмысленность (*ambiguitas*, *amphibolia*) — порок, недостаток речи; «темнота в духе актеров ателланы» (Квинтилиан, 6:3:46). По Квинтилиану, некоторые высказывания из-за омонимии или неясности синтаксической конструкции в самом деле обладают двойным смыслом, однако намерение оратора всегда одно, и поэтому необходимо посредством правильного предположения о намерении (*conjectura de voluntate*) находить единственный истинный смысл высказывания: «двусмысленности всегда следует объяснять посредством предположения

... , ибо, когда очевидно, что слово имеет два смысла, нужно вопрошать о едином намерении» (3:6:43).

Античная поэтика разделяет отношение риторов к двусмысленности: рисуемый Горацием справедливый друг поэтов, «мудрый и добродетельный муж» (прообраз современного критика), заставляет поэта «прояснить неясные места (*parum claris lucem dare coget*)», «порицает двусмысленно сказанное (*ambigue dictum*)» («Искусство поэзии», 448-449). Осуждение двусмысленности у Горация созвучно осуждению им же непоследовательности при построении образа, нарушающей его единство и приводящей к смехотворному итогу. Напомним словесную карикатуру, открывающую «Поэтическое искусство»:

Если художник решит приписать к голове человеческой
Шею коня, а потом облечет в разноцветные перья
Тело, которое он соберет по куску отовсюду —
Лик от красавицы девы, а хвост от чешуйчатой рыбы, —
Кто бы, по-вашему, мог, поглядев, удержаться от смеха?
Верьте, Пизоны: точь-в-точь на такую похожа картину
Книга, где образы все бессвязны, как бред у больного,
И от макушки до пят ничто не сливается в цельный
Облик.

(1-9; перевод М. Л. Гаспарова).

Средневековые авторы, усиленно занимавшиеся толкованием этого послания и выведившие из него собственную поэтику, не воспринимали юмора Горация. Из выражения «измышляются ложные обличья (*vanae fingentur species*)» (7-8), описывающего плохую, бессвязную поэзию, выводятся позитивные определения поэтического творчества: поэзия — искусство вымысла, измышления (*ars fingendi*) (каролингская «Венская схолия») ⁵¹⁵.

И гротескная образность романской скульптуры, — как, впрочем, и всё, по выражению Ю. Балтрушайтиса, «фантастическое средневековье», — словно бы намеренно действует вопреки завету Горация: «лик от красавицы девы, а хвост от чешуйчатой рыбы» — один из типичных мотивов романского декора, причем далеко не самый фантастический и бессвязный.

То, что для античности было плохим искусством, теперь воспринимается как позитивная программа и художественный идеал. Не удивительно, что и амфиболия, которую античная риторика и поэтика изгоняли как ошибку, теперь становится типичным приемом. Античному идеалу точно, без амфиболий, выраженного смысла средневековье противопоставило культивирование двусмысленности и многозначности (что нашло выражение и в учении о многосмысленном толковании). И комбинаторика, применяемая в визуальной демонологии, нередко бывает откровенно направлена на то, чтобы создать возможность двусмысленного толкования того или иного элемента.

Наиболее типичный случай такой визуальной демонологической амфиболии — двусмысленность языка, читаемого и как фаллос (и наоборот — фаллоса, читаемого и как язык). При помещении второго лица на животе дьявола его высунутый язык легко читается именно так, что мы уже наблюдали на миниатюре «Явление дьявола св. Антонию Падуанскому» из раннего издания «Золотой легенды» Якова Ворагинского (с. 206). Приведем еще один пример — из швабского «Страшного суда».

Сходная амфиболия возникает при размещении лица на заду демона: хвост в этом случае читается и как нос. В работе мастерской Мартина Шонгауэра (вклейка, с. 15) такое чтение поддерживается симметрией носа-хвоста с симметричным и сходным по форме (загнутым) носом демона, сидящего (или лежащего) сзади.

Как видим, амфиболия представляет собой усложненный вариант операции замены, т. е. тропы. Можно, например, на заду вместо хвоста изобразить нос — и

это будет простая замена. Однако если «пририсовать» к этому хвосту лицо, то возникает амфиболия: в контексте одного лишь этого дополнительного лица нос-хвост читается как нос, в контексте всего тела он читается как хвост. Эффект амфиболии возникает из-за конфликта локального и общего контекстов.

Такого же рода амфиболия возникает и в изображении чудовища, пожирающего грешника, в соборе св. Петра в Шовиньи (XI–XII вв.). В данном случае обыгрывается возможность прочесть голову грешника как язык чудовища.

В локальном контексте тела самого грешника его голова, несомненно, читается лишь буквально, как голова. Однако в общем контексте эту голову можно прочесть и как язык чудовища: ведь голова имеет ясно выраженную языкообразную форму и кажется подвешенной к небу чудовища, в точности как бывает подвешен язык. При этом прочтении мы видим на изображении двойное проведение мотива языка: языку чудовища (он же голова грешника) вторит высунутый язык грешника — проведение мотива в уменьшении. С точки зрения смысла, скульптор запечатлел сам момент слияния грешника с дьяволом — момент, когда голова грешника буквально становится языком дьявола. Возможность подобного прочтения подтверждается существованием текстовой метафоры «грешник — язык дьявола». Мы встречаем ее, например, в «Золотой легенде», когда св. Винсент называет своего мучителя Дасиана «языком дьявола»: «О, ядовитый язык дьявола, я не боюсь твоих мучений...»⁵¹⁶.

В игру двусмысленностей могут быть вовлечены и визуальные сравнения, в которых тот или иной элемент тела сопоставляется с реальным предметом — например, со змеей. И рог, и хвост, могут завершаться змеиной головой, что позволяет эти члены тела и как змею — как у демона из храма Санто-Спирито (с. 216; вклейка, с. 25).



В завершение темы амфиболии приведем еще два примера, стоящие особняком. У изгоняемого веронского демона (см. с. 24) борода имеет три длинных ответвления, которые обвиваются вокруг его тела, так что «отросток», который торчит из-за ноги, слева, можно читать как завершение бороды. Но, может быть, это хвост, а не борода?

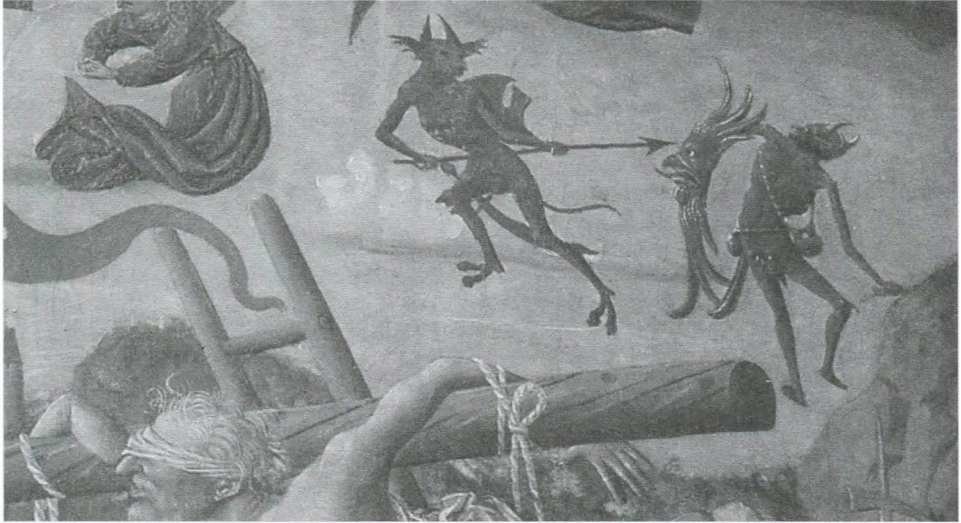


«Страшный суд». Ок. 1480, Швабия. Немецкий музей, Нюрнберг.

В игру двусмысленностей могут быть вовлечены и визуальные сравнения, в которых тот или иной элемент тела сопоставляется с реальным предметом — например, со змеей. И рог, и хвост, могут завершаться змеиной головой, что позволяет эти члены тела и как змею — как у демона из храма Санто-Спирито (с. 216; вклейка, с. 25).

В завершение темы амфиболии приведем еще два примера, стоящие особняком. У изгоняемого веронского демона (см. с. 24) борода имеет три длинных ответвления, которые обвиваются вокруг его тела, так что «отросток», который торчит из-за ноги, слева, можно читать как завершение бороды. Но, может быть, это хвост, а не борода?

И, наконец, — весьма оригинальную визуальную конструкцию дает нам Распятие немецкого мастера (Meister der Benediktbeurer Kreuzigung) XV в., где в правом верхнем углу, над распятием Безумного разбойника, два демона, паря в воздухе, забавляются имитацией воинского боя. Левый демон пытается уязвить правого копьём — тот же выставил вперед «щит», который представляет собой голову, дразнящую оппонента высунутым языком. Так щит это или дополнительная живая голова демона, помещенная у него на руке?



«Распятие». Ок. 1440/50, Германия. Старая пинакотека, Мюнхен.

Орнаментализация тела

В одной из проповедей Августин описывает воскресение из мертвых в следующих выражениях: «Плоть воскреснет нетленной, без греха, без безобразия, без бремени, без тяжести. Что здесь тебе причиняло мучение, потом станет тебе украшение»⁵¹⁷. В этом риторическом пассаже он использует фигуру гомеотелевта — на низывания слов с одинаковыми окончаниями: прием, который нам напоминает рифму. Мучение, tormentum, «рифмуется» с украшением, ornamentum, — и эта «рифма» имеет богословский смысл: тело, наш мучитель в земной жизни, не исчезает, но переходит в свою противоположность, становится украшением, источником услады.

Но разве не ту же цель преследует и украшенность фигуры дьявола, которую мы наблюдали в различных ее проявлениях? Победить, обезвредить дьявола — значит превратить источник зла в источник услады, в украшение: tormentum превращается в ornamentum.

Такое превращение дьявола — из страшного «древнего врага» человечества в нечто декоративное — особенно заметно на тех изображениях, где фигура демона, целиком или, что чаще, в отдельных частях, в самом деле приобретает орнаментальные черты: хвост, а иногда рога изящно завиваются, образуя откровенно декоративную игру линий (как на хвостах демонов — см. вклейку, с. 2, 22).

Эта игра линий переносится и на тело — как на фигуре Сатаны, сидящего на Бегемоте.



«Сатана, воплотившийся в Антихриста, сидит на Бегемоте». Нач. XII в., Северная Франция. Библиотека герцога Августа, Вольфенбюттель.

Тиберио д'Ассизи. «Мадонна приходящая на помощь». 1510. Пинакотека при храме Сан-Франческо, Монтефалько.

Декоративным полукружиям хвоста и рогов вторят аналогичные изгибы линий на животе и бедрах; а уж фигура Бегемота, с ее хвостом-цветком, откровенно декоративна.

В целом совсем не украшенный (и вообще плохо сохранившийся) демон в композиции «Madonna del soccorso» также, однако, отличается исключительно причудливой линией хвоста.

Пламенеющие торчащие пряди волос и аналогичные пряди бороды могут сливаться в единое «орнаментальное» обрамление лица — как на изображении «дьявола» с декоративной консоли из Реймса.

Пляшущий на грешниках дьявол, созданный в мастерской Ханса Мемлинга (см. с. 19), при всем устрашающем виде имеет весьма декоративный рисунок ушей. Превращение ушей в некий диковинный цветок еще яснее читается в работе мастерской Мартина Шонгауэра (вклейка, с. 15), а также у Джованни да Модены (с. 166).

На швабском изображении Страшного суда демон дует в трубу, раструб которой перекликается своей формой с ушами нечистого, напоминающими в то же время какой-то широко раскрытый цветок.

Из демонических животных орнаментализации в наибольшей степени подвержен дракон. Так, на воротах Сан-Дзено (см. с. 61) дра-



Декоративная консоль с изображением «дьявола и Бога». XII в., Реймс. Музей Сен-Реми, Реймс.



«Человек и дракон борются за обладание рыбой».
Ок. 1125. Британская библиотека, Лондон (MS Cotton Claudius E.V.).

«Лев». Инициал из манускрипта посланий Ап. Павла. Ок. 1140, Париж. Медиатека Труа (MS 512).



«Страшный суд». Ок. 1480, Швабия. Немецкий музей, Нюрнберг.

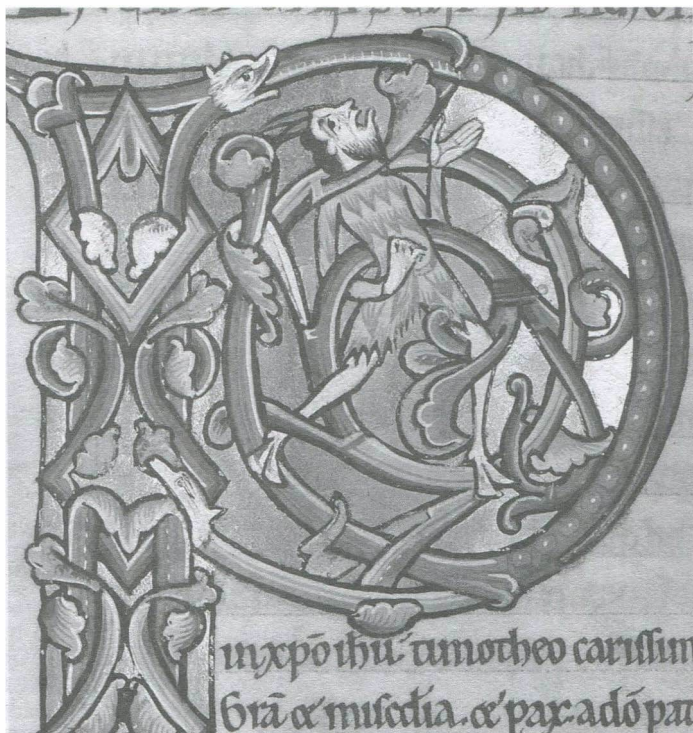


кон и попирающий его ангел имеют одинаково декорированные крылья, а хвост дракона прорастает причудливым цветком, который покрыт тем же орнаментом, что и крылья антагонистов.

Хвост дракона бывает причудливо закручен; из пасти может прорасти растительность. Ту же орнаментализацию нередко претерпевает и фигура льва.

Особое направление орнаментализации — включение фигуры дьявола (или иных демонических фигур — дракона, например) посредством визуальных переключек и повторов в декоративный фон изображения. Редкий эффект двусмысленной трактовки фона, на котором помещена фигура дьявола, наблюдаем в инициале из французского манускрипта XII в. Дьявол — собственно, человекообразная фигура с красными рогами, с копытами вместо пальцев ног, с открытым, как бы вопящим ртом, в зеленой одежде (напоминающей «одеяние» дикаря, «лесного человека») — дан на фоне вегетативного орнамента, сплетения ветвей. Впрочем, не со-

Инициал из Второго послания Тимофею. «Библия графов Шампанских». Ок. 1140-1150, Франция. Медиатека Труа (MS 2391).



всем «на фоне»: «ветви» орнамента переплетают тело дьявола так, что он не может двигаться — из-за этого он, видимо, и вопит.

Орнамент здесь, таким образом, — не совсем орнамент: мы наблюдаем визуальную амфиболию «оковы — декоративные ветви»: то ли оковы превратились (но не совсем) в ветви орнамента, то ли ветви орнамента — в оковы.

Сходное, хотя и менее динамичное взаимопроникновение фигуры и фона видим на инициале к книге Иова из другой французской Библии (вклейка, с. 27). Основная композиция — больной Иов и трое его друзей — заключена внутри буквы V, которую и воспроизводит инициал. Букве придана предметность и объемность за счет того, что одна нога Иова лежит «под буквой», а другая — на ней. Демон, который пытается вытащить Иова крюком «из буквы», находится вне ее; однако он одет в «юбочку» того же фиолетового цвета, какой имеет буква, а оборки юбки вторят плавным разрывам на поверхности буквы, которая трактована как объемное тело. Таким образом, орнаментальная буква отчасти опредмечена, а демон отчасти включен в игру ее орнамента.

Декоративное соотношение фигуры с другими фигурами или фоном мы многократно наблюдаем на примере демонических зверей — дракона, змея. Так, дракон, мирно лежащий у ног св. Маргариты на работе Сано ди Пьетро (вклейка, с. 28), включен в цветовое решение пола, поскольку раскрашен в те же цвета.

На ковре из собора в Хальберштадте (XII в.; вклейка, с. 28) дракон окрашен в те же цвета, что и поражающий его архангел (белый, синий, светло-коричневый); декоративный эффект усилен узорчатым завершением хвоста.

О традиции решать дракона (змея) и поражающего его ангела в одной цветовой гамме свидетельствуют и иллюстрации к манускрипту толкования на Апокалипсис Беата из Лиебаны, где оба, архангел и змей, облечены в сходные тона — зеленые, коричневые, бежевые (см. с. 193).

Нет ли определенного соответствия между степенью «прирученности» дракона и его декоративностью? На этот вопрос наводят изображения св. Маргариты, где дракон обычно мирно покоится у ее ног, и при этом обильно «украшен», как на немецкой работе XV в. (вклейка, с. 28).

У этого дракона и уши выросли в диковинный цветок, и язык превратился в декоративную стрелку, — лишнее подтверждение того, что орнаментализация дьявола никогда не бывает лишена и богословского смысла: прирученный дьявол включен в порядок мира в качестве элемента его украшенности.

Пример разработки визуального мотива: игра со змеем

214

Комбинаторная игра, столь типичная для визуальной риторики, приводит к тому, что определенные предметные мотивы демонологии в «синтаксисе» изображения могут помещаться в самых различных позициях. Предмет, погруженный в комбинаторную стихию, как бы блуждает с места на место.

Продemonстрируем это на примере змея, который в визуальной демонологии находит исключительно разнообразное применение, далеко выходящее за пределы его традиционной (и текстуально обусловленной) роли искуителя Адама и Евы.

Как фигура добавления змей может включаться в тело дьявола, служить элементом его «одежды» или даже мебели (будучи частью сидения), а также просто его атрибутом. В первом случае змей торчит из отверстий тела, чаще всего — из ушей. В изображении главного дьявола на мозаике Флорентийского баптистерия мотив змеи как фигуры добавления проведен двукратно, на разных уровнях тела: змеи торчат из ушей Сатаны, а ниже, на уровне пояса, — образуют его сидение (с. 56).

Змеи, вылезавшие из отверстий тела (или же их затыкающие), в визуальном плане образуют горизонтальную линию (линии), как бы рассекающую вертикаль тела. На сцене избиения св. Антония демонами (работы Сассетты; вклейка, с. 19) две симметричные змеи пронзают голову демона, видимо, войдя через одно ухо, а выходя через другое (к сожалению, лицо демона изуродовано чрезмерно благочестивым зрителем и не позволяет судить с полной достоверностью о деталях).

Редкий случай, когда змеи сходным образом визуально «пронзают» рот, выходя из него с разных сторон, — на капители кюстро в Аосте (вклейка, с. 11).

Использование змеи в качестве элемента «одежды» (вся прочая одежда при этом обычно отсутствует) можно разделить на несколько типов. Змея образует головной убор (будучи свернута клубком — так у Джованни да Модены на inferнальной фреске в болонском храме Сан-Петроньо) или некое украшение головы, как в барельефах Орвьето.



Лоренцо Майтани с мастерской. «Страшный суд». Рельеф на фасаде собора в Орвьето. 1320-е гг.

Грешнику такая «шапка» дается скорее в наказание: во всяком случае, красивая грешница на «Страшном суде» Фра Анджелико явно выражает ужас от того, что змея оплела ей голову (с. 31).

Пресмыкающееся используется демоном в качестве пояса (см. с. 118). Фрески в Сан-Джиминьяно на тему книги Иова изображают Сатану, представшего пред Богом, завернутым в змею как в длинный шарф (вклейка, с. 29).



Хуан де ла Абадиа.
«Архангел Михаил с
весами
справедливости».
Ок. 1490. Музей
каталонского
искусства,
Барселона.

Бартоломео ди
Фруозино. «Минос».
Иллюстрация к
«Аду» Данте.
Ок. 1420-30.
Национальная
библиотека, Париж
(MS it. 74).

Змей может использоваться вместо браслета: демон словно бы завязывает его у себя на руке, как в композиции «Madonna del Soccorso» из флорентийского храма Санто-Спирито (вклейка, с. 25).

Наконец, демон может просто держать змея в руке, как свой атрибут.



215

ОСОБЕННОСТИ ФИГУРАТИВНОГО ОБРАЗА



Обратимся теперь к случаям, когда змей выступает в фигуре замещения. Заменяться на змею могут рога (вклейка, с. 16), язык (у Фра Анджелико — вклейка, с. 29) и хвост.

Демон, заключающий договор с Теофилом на портале храма в Суйяке, имеет один рог, который, если приглядеться, заканчивается головкой с двумя глазками и ртом: это то ли рог, то ли заменяющая его змейка. Изображение явно тяготеет к амфиболии; то же можно сказать о случаях, когда змея замещает хвост (см. с. 156, 217; вклейку, с. 25). Перед нами — то ли висящая (или торчащая) за спиной демона змея, то ли хвост, завершённый змеиной головкой.

«Человек между ангелом и демоном».
Капитель храма Сен-Фуа в аббатстве Конк
(Франция). XII в.

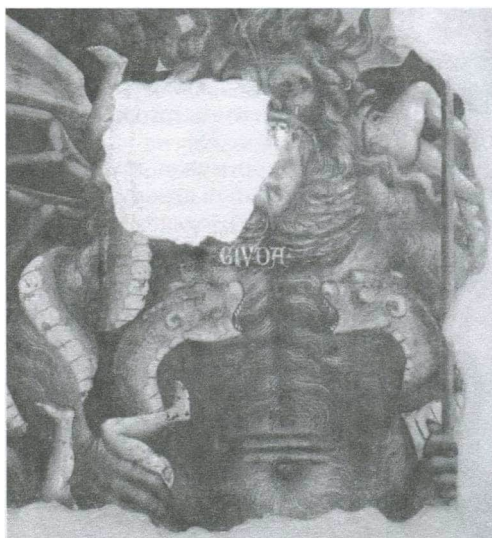


«Дьявол заключает договор с Теофилом». Портал храма Св. Марии в Суйаке. Ок. 1140.

Наконец, змея весьма изобретательно используется как орудие наказания, которое не ограничивается в этом случае кусанием и удушением. Мощные змеи используются также как путы, сковывающие самого Сатану и даже кусающие его, на барельефах Орвьето (с. 147), а также на поврежденной фреске во флорентийском храме Санта-Кроче, где змеи, опутавшие Люцифера, кусают его в грудь.

Во фресках Кампосанто змеями завязаны глаза грешников (с. 49).

Особую изобретательность проявляет в преобразовании мотива наказующей змеи Таддео ди Бартоло (вклейка, с. 29). В его аду демон тащит грешницу за волосы — но тащит, оплетя их своим хвостом, который, в свою очередь, представляет собой змею!



«Люцифер, пожирающий Иуду, Брута и Кассия». Андреа Орканья (?). «Триумф смерти». Сер. XIV в. Санта-Кроче, Флоренция.

МНОГОЦВЕТНОСТЬ

Дьявол, казалось бы, должен изображаться черным или по крайней мере темным: ведь символическое значение черного как цвета зла глубоко укоренено в иудео-христианской культуре. На это указывает, в частности, Дэвид Брэкк в статье о демоне-эфиопе, неизменном спутнике египетских отцов-пустынников: «Черная кожа эфиопа символизирует зло, что, по-видимому, очевидным образом вытекает из исполь-



Таддео ди Бартоло. «Ад». 1396. Коллегиальная церковь в Сан-Джиминьяно.

зования света или белизны как символа добра»⁵¹⁸. Символическая противопоставленность света и тьмы, заданная уже в первых строках Библии («И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы», Быт. 1:4), переходит в новозаветные тексты («Ибо все вы — сыны света и сыны дня: мы — не [сыны] ночи, ни тьмы», 1 Фес. 5:5) и в раннехристианскую словесность. Чернота дьявола едва ли не впервые напрямую упомянута в т. н. Послании Варнавы — тексте II века, где говорится буквально следующего: «Но путь черного крив и исполнен проклятия» (20:1). Нет никаких оснований сомневаться, что «черный» здесь — антономасия, именующая дьявола. В виде черного эфиопа (а порой мальчика-эфиопа) дьявол часто является отцам-пустынникам, в том числе и Антонию Великому: упоминаемый в его житии дьявол в облики черного мальчика — первое, по мнению

217

Д. Брэкка, упоминание черного демона в монашеской словесности (ок. 357)⁵¹⁹.

Визуальная демонология на первых порах в целом следует этой цветовой традиции: дьявол черен, темен, во всяком случае однотонен. Таков, например, византийский демон — т. н. эйдолон (греч. *eidōlon* — видение, призрак, подобие, образ): маленькая черная (изредка красная) и как правило крылатая фигурка. Традиция однотонного дьявола никогда не исчезала; однако параллельно с ней все сильнее ощущается тенденция придавать демонам многоцветность. Она в полной мере проявляется в миниатюре из миссала Штаммгейма (XII в.), где каждый из пяти демонов имеет свой цвет (вклейка, с. 1), а впрочем, и в других миниатюрах этой эпохи (на миниатюре «Падение Симона-мага» XII в. один демон темно-, а другой светло-коричневый).

Многоцветность демонов типична для витражного искусства, в котором цвет был главным выразительным средством (вклейка, с. 30-31). Витражи собора св. Стефана в Осере (Бургундия) дают нам возможность проследить, как демоны, от композиции к композиции, облачаются во все новые цвета. В композиции «Демоны перед магом-Гермогеном» лица слабо различимы, но мы отчетливо видим, что два демона, в одинаково багряных набедренных повязках, имеют разный цвет кожи: один — зеленый, другой — желтый. В сцене «демоны душ супружескую пару во время купания в бане» использован тот же прием — цвет тел разный, цвет одежды одинаковый; но цвета уже другие. И на позднем (XV в.) витраже из парижской Сен-Шапель, повествующем о похищении двумя демонами стада у Иова, мы видим, как разный раскрас лиц (одно красное, другое — желтое) контрастирует с тождественным цветом белых (как ни странно) одежд. Впрочем, иногда и цвета одежд, и цвет кожи могут быть разными — как у двух демонов в композиции «Договор Теофила с дьяволом» из Варенн-Жарси (вклейка, с. 21).

В композиции «Мальчик, упавший в кипящее масло, спасен св. Николаем» (вклейка, с. 31) несчастный случай трактован как мученичество: мальчик, сохраняя полное спокойствие, пребывает в чане с кипящим маслом, огонь под которым разводят при помощи мехов два демона. Цвета своих тел они словно бы по принципу метонимии заимствовали у близлежащих «вещей»: желтый демон — цвета чана, в котором кипит мальчик; красный (и бородатый) — цвета огня, который он же раздувает. Наконец, в композиции «Смерть св. Мартина» (вклейка, с. 31) представлен лишь один демон — но он многоцветен: голова — зеленая, тело — синее.

Многоцветность демонов типична для флорентийских изображений XIV-XV вв., на что обратил внимание Лоренцо Лоренци, отметивший использование трех цветов в демонической иконографии баптистерия (зеленый, голубой, коричневый), разноцветность уже упомянутых нами демонов Андреа да Фиренце из росписи Испанской капеллы в Санта-Мария-Новелла, а также желтого и голубого демонов Фра Анджелико (фреска в келье 31 в монастыре Сан-Марко)⁵²⁰. Идею многоцветности демонов флорентийским художникам мог подать Данте, у которого разноцветны три лица Люцифера («Ад». XXXIV:37-45).

Оба поджидающих душу грешницы демона на пределле Паоло Учелло (с. 18) имеют свой цвет — голубой и бежевый; как и демоны на завесе хора с изображениями сцен из жизни св. Стефана (ок. 1500; вклейка, с. 2). Пять «подземных» демонов Жана Фуке (вклейка, с. 7), демоны, изгоняемые Франциском из Арреццо, на фреске Беноццо Гоццолли (с. 36) также имеют каждый свой цветовой тон.

Разумеется, и отдельно взятый демон может быть раскрашен в разные тона. Его гамма может быть выдержана в двух цветах (контраст черного тела и ярких красных когтей на фреске из капеллы Корпорале в Орвьето), в трех цветах (витраж из храма Сен-Пьер в Труа — вклейка, с. 16), но порой и отличаться чрезвычайной пестротой, заставляющей вспомнить о раскрасе диковинных животных, о которых мы скажем ниже. Порой изображены несколько многоцветных демонов, каждый из которых имеет собственную цветовую гамму — как в «Искушении св. Антония» «Мастера 1445 года» (вклейка, с. 32).

Изысканной игрой цвета и формы отмечена пара демонов в южнонемецкой композиции «Падение Симона-мага» (1480/90 — вклейка, с. 26). Многоцветные демоны облечены в примерно одинаковые цвета, но эти цвета по-разному распределены: красный цвет лица левого демона у второго переходит на туловище, а зеленый тон туловища, напротив, переходит на лицо правого демона.

Почему же иконография дьявола отступает от столь естественной черноты и темноты, развивая интенсивную многоцветность? В первом приближении ответ на этот вопрос мы сформулируем так: поскольку дьявол включен в общую украшенность мира, то на него переносится и столь типичная для Средних веков хромофилия — по выражению Моника Шаустен, «одержимость цветом». М. Шаустен убедительно показала что «удовольствие, получаемое от многоцветности», — неременная часть средневекового эстетического опыта. Не только изображения, но и словесные картины в средневековых текстах отмечены не просто цветовой насыщенностью, но многообразием типов окраски. Так, Вольфрам фон Эшенбах, у которого, кстати, фиксируется одно из первых появлений в немецком языке прилагательного *bunt* — «пестрый»⁵²¹, разворачивает в «Парцифале» настоящую комбинаторную игру с цветом, используя едва ли не все мыслимые возможности цветового «дизайна»: монохромность («красный рыцарь» Итер), *contrarietas* двух цветов (многократно возникающий в романе мотив контраста черного и белого — «цветов сороки», 1:6, символизирующий смешанность в мире противоположных начал; контраст белого и алого в знаменитой сцене с каплями крови на снегу, напоминающими Парцифало лицо его супруги), трехцветность (трехцветный шатер Ешуты — 129:21), и т. д., вплоть до описания постели Анфортаса (791), украшенной 58 видами камней (видимо, разноцветных), которые перечислены поименно!

Радость от соединения цветов проявляется и в быту — в средневековой куртуазной одежде с ее приемом разделения красок (т. н. *mi-parti*): «в моде было верти-

кальное, горизонтальное или диагональное разделение одежды на отдельные цветочные зоны» (М. Шаустен)⁵²². Удовольствие от перечисления цветов и красок ощутимо и в словесных описаниях одежд: так меховая мантия Эрека, предназначенная для его коронации, сшита из фантастически многоцветного зверя. По уверению Кретьена де Труа, его голова «совсем белая, тело черное, как тутовая ягода, спина сверху алая, живот черный, хвост — голубой»; называют его барбиолета, он живет в Индии, питается лишь рыбой, корицей и гвоздикой⁵²³.

Однако многокрасочность не только прекрасна; в ней есть и мистическая сила. Так, аббат Сугерий, созерцая «многокрасочную красоту драгоценных камней (*multicolor gemmarum speciositas*)», украшающих главный алтарь перестроенного им храма в аббатстве Сен-Дени, духовно, анагогическим способом (*anagogico more*), переносится от материального к нематериальному (*de materialibus ad immaterialia*) и от низшего к высшему (*ab hac etiam inferiori ad illam superiorem*)⁵²⁴.

Пример из совершенно иной сферы — магическая привлекательность многокрасочных животных. В «Тристане» Готфрида Страсбургского такова волшебная собачка Птикрю, дар некоей феи; она так прекрасна, что ее красоту (*schoene*) никто не смог бы описать. Между тем эта красота заключается прежде всего в многокрасочности: шерсть собачки являла смесь столь многих цветов, что никто не мог сказать, какого собственно цвета она была⁵²⁵. Колокольчик, висящий на собачке, обладает магической силой: слыша его, никто не мог оставаться печальным.

На символическом уровне многокрасочность понимается как чувственное выражение тонких и чудесных различий, которые Господь заложил в само устройство мира. Многообразие, *diversitas*, воспринимается как чудо и, следовательно, как красота. Об этом свидетельствует, в частности, эпизод из жития св. Андрея в «Золотой Легенде» Якова Воррагинского. Св. Андрей на вопрос о величайшем чуде, сотворенном Господом («в малом (*in parva re*)»), отвечает: такое чудо — «многообразие и великолепие лиц (*diversitas et excellentia facierum*)»; ведь среди всех живущих и живших людей нельзя найти двух одинаковых лиц; и на каждом лице, сколь ни мало оно, Господь смог сосредоточить все органы телесных чувств⁵²⁶.

Несходства, различия передаются многокрасочностью. Так, различие красок символически передает разнообразие, несходство (*diversitas*) добродетелей: как пишет Храбан Мавр в главе «О цветах» (из трактата «О мироздании»), «различные (*diversi*) цвета обозначают различные виды добродетелей, которыми украшается творение Божие по образу своего Творца»⁵²⁷. В полном соответствии с этим представлением Небесный Иерусалим у Гонория Августодунского украшен «разноцветными прозрачными камнями» (эти «*discolores gemmae translucidae*») не могут не напомнить о «*multicolor gemmarum speciositas*» Сугерия), «сияющими различными добродетелями души (*diversis virtutibus animae splendidae*)»⁵²⁸. Идея многоцветности, выражающей многообразие добродетелей, находит эсхатологическое преломление в описании Гонорием воскресения мертвых: их тела останутся обнаженными, но получат разные цвета в зависимости от достоинства человека. «Как есть различные виды цветков, так что лилии отличаются белизной, а розы — краснотой; так и различная благодать (*diversa gratia*) красок обнаружится в телах праведных: один цвет будут иметь мученики, другой — девственницы; и это сочтется им за одежды»⁵²⁹.

Но если многообразие цветов способно символически передавать многообразие добродетелей, то оно же может передавать и многообразие негативных начал — пороков, грехов, страданий и т. п. Об этом свидетельствует формула, которую мы находим во многих bestiарных текстах о змеях — например, у Исидора Севильского: змеи «причиняют столько страданий, сколько имеют цветов (*tot dolores, quot colores habentur*)»⁵³⁰. Храбан Мавр, повторяя эту формулу, тут же переходит к демонологической семиотике змеи: «змея обозначает дьявола»⁵³¹ и т. д. Так же поступает и Руперт из Дойтца: «У змей сколько видов, столько и ядов; сколько разновидностей, столько и опасностей; сколько цветов, столько и мучительств. Ибо зверь этот проклят, и потому своей же хитростью сделался подручным дьяволу в служении

смерти...»⁵³². Источником формулы является, видимо, трактат Тертуллиана «Скорпиак» («Противоядие против гностиков») (ок. 209), где она применена не к змее, а к скорпионам⁵³³.

Итак, многоцветность змеи символична, поскольку выражает множественность страданий, которые она, как и дьявол, может причинить. Такая же многоцветность приписывается Храбаном другому демоническому зверю — волку, хотя в его описании наша формула отсутствует: «В Эфиопии львы рождаются с гривой на голове и такие пестрые, что, как говорят, нет такого цвета, которого бы у них не было. Волк редко имеет доброе значение, но чаще обратное. Ибо означает либо дьявола ... , либо еретиков или коварных людей»⁵³⁴. Любопытно, что Эфиопия, давшая рождение черному дьяволу, на этот раз выступает родиной демонической многоцветности.

Было бы наивно искать конкретной символики для тех или иных цветов: средневековым мастерам важно передать в цвете саму идею многообразия мучений или грехов. Так, на миниатюре из французской «Книги семи смертных грехов» (XV в.; 151, вклейка, с. 22) грешника атакуют семь демонов, каждый из которых, конечно, воплощает определенный грех. При этом каждый демон окрашен в свой цвет; однако изображение не дает никакой возможности привязать конкретный цвет к конкретному греху.

А поскольку пороки при искушении могут подделываться под добродетели, то и цвета пороков и добродетелей оказываются трудно различимыми. Как пишет Св. Катарина Сиенская, «нечестивый дьявол, видя, что он [грешник] ослеплен чувственной любовью к самому себе, предлагает ему различные пороки, которые окрашены в цвета той или иной пользы или блага...»⁵³⁵.

Оставив нам огромный мир изображений, Средневековье далеко не всегда сопровождало их толкованием и «инструкцией по применению». Средневековые мастера не давали комментариев своим творениям — и если уже их современник, Бернар Клервоский, недоумевал, что делает здесь, в монастыре, «вся эта смешная чудовищность, эта странная безобразная красота, или прекрасное безобразие», то что говорить о нас?

Нам остается лишь догадываться, «что делает» в данном контексте то или иное изображение, что значат те или иные его черты (и значат ли они вообще что-либо). Выстраивая цепь таких догадок, мы исходили из гипотезы, что средневековый образ аналогичен поэтическому повествованию (*pagatio poetica*), которое, в свою очередь — в соответствии со средневековыми представлениями — распадается на теологическую и риторическую составляющие. Изображение — это богословский смысл под хитросплетенным риторическим покровом.

Соотнося элементы изображений с отдельными мотивами христианского мифа о падшем ангеле в его средневековом понимании, мы реконструировали в общих чертах визуальную версию этого мифа. Именно она и составляет то, что можно назвать теологией образа. Однако не все компоненты визуального образа можно истолковать как фигуры смыслов. Образ дьявола украшен (в средневековом понимании этого слова) и сам служит украшением, и потому часть его составляющих являются фигурами не в богословском, а в риторическом смысле: они служат не цели теологического иносказания, но целям риторической комбинаторики, включаясь в игру изобразительных мотивов (добавлений, убавлений, перестановок, замен), которая и создает украшенность изображения.

Некоторые элементы изображения включены и в теологический, и в риторический план. Так, торчащие дыбом волосы на теологическом уровне являются фигурой гнева (или ужаса); но они могут включаться и в комбинаторную игру, приобретая на риторическом уровне характер фигуры добавления или перестановки (если, например, рисунок этих волос зеркально-симметрично повторен в бороде или на-бедренной повязке демона).

Для средневекового человека красота возникает лишь из «соединения противоположного» (Иоанн Скот Эригена), и потому демонические изображения — ее естественная и необходимая часть. Последующие эпохи этого уже не понимали, уничтожая, вымарывая, исчеркивая изображения демонов в храмах и рукописях, казавшиеся им избыточными: многие из приводимых нами изображений повреждены благочестивыми потомками, которые уже не могли разделить убеждение Эригены, что «злобность нечистых духов» не оскверняет красоту храма, «но поистине ее преумножает».

И все же не будем забывать и о том, что выбранный нами пласт средневековой образности не мыслился как самостоятельный: он получает смысл лишь как часть общей гармонии мира. Нет случайности в том, что многоголосная музыка как согласие разных голосов была изобретена именно в эпоху Средневековья, которая называла полифонию диафонией, разногласием. Визуальная культура Средневековья — это тоже многоголосие, и нам удалось проследить лишь за одним из голосов, составляющих эту зримую музыку.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Schmitt J.-Cl. *Le corps des Images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. P., 2002. P. 101.
- ² «Aliud est enim picturam adorare, aliud per picturae historiam quid sit adorandum addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa etiam ignorantes vident quid sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt». — Gregorius Magnus. *Epistola XIII. Ad Serenum Massiliensem episcopum* // *Patrologia Latina* (далее — PL). Vol. 77. Col. 1128.
- ³ Из послания папы Григория к Секундину (PL. Vol. 77. Col. 991); данное место в послании является интерполяцией VIII в. (см. Schmitt J.-Cl. *Le corps des Images...* P., 2002. P. 104), однако на протяжении всех Средних Веков текст воспринимался как подлинный.
- ⁴ Walafridus Strabo. *De rebus ecclesiasticis* // PL. Vol. 114. Col. 929.
- ⁵ *Synodus Atrabatensis* (Гл. XIV: Об образе Спасителя на кресте) // PL. Vol. 142. Col. 1306.
- ⁶ Bernardus Claraevallensis. *Apologia ad Guillelmum*. Cap. XII // PL. Vol. 182. Col. 916.
- ⁷ См.: Mehtonen P. *Old concepts and new poetics. Historia, argumentum, and fabula in the twelfth- and early thirteenth-century latin poetics of fiction* (dissertation). Societas Scientiarum Fennica, 1996 (=Commentationes Humanarum Litterarum 108). P. 33
- ⁸ «Sacrarum rerum notio sub pio figmentorum velamine honestis et tecta rebus et vestita nominibus enuntiatur». — Macrobius. *Commentarii in Somnium Scipionis*. 1:2:11 // Электронная публ.: http://la.wikisource.org/wiki/Commentariorum_in_Somnium_Scipionis.
- ⁹ «veritas per quaedam composita et ficta profertur». — Ibid. 1:2:9.
- ¹⁰ «Et modo Pompeium, modo te, Donate, legebam, / Et modo Virgilium, te modo, Naso loquax. / In quorum dictis quamquam sint frivola multa, / Plurima sub falso tegmine vera latent». — Theodulphus Aurelianensis. *De libris quos legere solebam* // PL. Vol. 105. Col. 332.
- ¹¹ Alanus de Insulis. *De planctu naturae* // PL. Vol. 210. Col. 451.
- ¹² «Virgilii musa mendacia multa colorat, / Et facie veri contexit pallia falso». — Alanus de Insulis. *Anticlaudianus*. Lib. I, cap. 4 // PL. Vol. 210. Col. 491.
- ¹³ Augustinus. *De doctrina Christiana*. Lib. IV. Cap. 6. // PL. Vol. 34. Col. 93.
- ¹⁴ Цит. по: Brinkmann H. *Mittelalterliche Hermeneutik*. Tübingen, 1980. S. 169.
- ¹⁵ Об идее языка вещей как языка Бога см.: Brinkmann H. *Mittelalterliche Hermeneutik*; Махов А. Е. *Много-смысленное толкование // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения*. М., 2010. С. 345-348.
- ¹⁶ «Proinde pulchritudo totius universitatis conditae, similibus et dissimilibus, mirabili quadam harmonia constituta est, ex diversis generibus variisque formis, differentibus quoque substantiarum et accidentium ordinibus, in unitatem quandam ineffabilem compacta. Ut enim organicum melos ex diversis vocum qualitibus et quantitibus conficitur, dum viritim separatimque sentiuntur, longe a se discrepantibus ... proportionibus segregatae, dum vero sibi invicem coaptantur secundum certas rationabilesque artis musicae regulas .., naturalem quamdam dulcedinem reddentibus: ita universitatis concordia, ex diversis naturae unius subdivisionibus a se invicem, dum singulariter inspiciuntur, dissonantibus, juxta conditoris uniformem voluntatem coadunata est». — Joannes Scotus Erigena. *De divisione naturae*. Lib. III, cap. 6 // PL. Vol. 122. Col. 638
- ¹⁷ Jacobus a Voragine. *Legenda aurea* / ed. Th. Graesse. Lipsiae, 1850. P. 20.
- ¹⁸ Alanus de Insulis. *De planctu naturae* // PL. Vol. 210. Col. 451.
- ¹⁹ Robertson D. W. *Some Medieval Literary Terminology, with Special Reference to Chrétien de Troyes* // Idem. *Essays in Medieval Culture*. Princeton, 1980. P. 65.
- ²⁰ «...diversa simul compilantes, quasi de multis coloribus et formis, unam picturam facere». — Hugo de Sancto-Victore. *Eruditio didascalica*. Lib. III, cap. IV // PL. Vol. 176. Col. 768-769.
- ²¹ «Poetae apposite loquuntur non ad persuasionem ut velint fabulis suis credi sed ad delectationem». — Из манускрипта «In primis». Цит. по: Mehtonen P. *Old concepts and new poetics...* Societas Scientiarum Fennica, 1996. P. 128.
- ²² Чтобы открыться человеку, высший смысл должен сначала скрыться, облечься в покров — эту диалектику открытости-сокрытости выразил Гуго Сен-Викторский (в «Разъяснении “Небесной иерархии”»): «Священные покровы, из которых нам светит Божественный свет, — это мистические описания (descriptions) в священной речи, которые придают невидимому для его обнаружения видимые формы и подобия. Этими самими покровами Божественный луч облачается анагогически. Анагогия же — восхож-

дене или поднятие (elevatio) души к созерцанию высшего. Душ облекается аналогически, чтобы стать сокровенным, сиять еще ярче: он для того сокрыт, чтобы еще больше открыться (ob hoc tegitur ut magis appareat). Итак, его затенение — наше просветление (ejus igitur obumbratio nostri est illuminatio), и его открытость — наше поднятие (ejus circumvelatio nostri elevatio). Подобно тому как слабые глаза свободно глядят на солнце, покрытое тучами, но не могут вынести его сияния, так и очи слабой души могут созерцать Божественной свет лишь когда он сокрыт разнообразием священных покровов (varietate sacrorum velaminum circumvelatum)» (Hugo de Sancto-Victore. Expositio in hierarchiam caelestem // PL. Vol. 175. Col. 946).

²³ «Templi sculpturaa morum dic esse figuras». — Johannes de Garlandia. Carmen de misteriis ecclesie. Vers 60. Цит. по интернет-публикации в Bibliotheca Augustana: http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost13/IohannesGarlandia/loh_myst.html.

²⁴ Sulpice Sévère. Vie de Saint Martin. P., 1967. Т. 1. P. 298-300 (21:1-2).

²⁵ См., например, ряд статей, посвященных теме «visual rhetoric», в сб.: Reading Medieval Images / Ed. By E. Sears and Th. K. Thomas. University of Michigan Press, 2002.

²⁶ «Sicut ergo ista contraria contrariis opposita sermonis pulchritudinem reddunt: ita quadam non verborum, sed rerum eloquentia contrariorum oppositione saeculi pulchritudo componitur». — Augustinus. De civitate Dei. Lib. XI, cap. XVIII // PL. Vol. 41. Col. 332.

²⁷ Magistri Gregorii narratio de mirabilibus urbis Romae. Электронная публ.: <http://www.thelatinlibrary.com/mirabilia1.html>

²⁸ Gregorius Magnus. Epistola XIII. Ad Serenum Massiliensem episcopum // PL. Vol. 77. Col. 1129.

²⁹ «Et videmus aliquando simplices et idiotas qui verbis vix ad fidem gestorum possunt perducere, ex pictura passionis Dominicae, vel aliorum mirabilium ita compungi, ut lacrymis testentur exteriores figuras cordi suo quasi litteris impressas». «Ob commemorationem rerum gestarum, ut picturae historiarum, aut ob amorem eorum, quorum similitudines sunt animis videntium arctius imprimendae, ut imagines Domini et sanctorum ejus». — Walafridus Strabo. De rebus ecclesiasticis (Гл. VIII: Об образах и изображениях). // PL. Vol. 114. Col. 928-930.

³⁰ См.: Mitalaité K. La double controverse des «Libri Carolini» avec Rome et les Grecs // L'image dans la pensée at l'art au Moyen Age. Actes du Colloque organisé à l'Institut de France 2 dec. 2005 / Ed. M. Lemoine. Turnhout, 2006 (=Rencontres Médiévales Européennes. Vol. 6). P. 9-26.

³¹ «sanctorum imagines ob rerum gestarum memoriam et aedificiorum pulchritudines, a catholicis habitas fuisse in basilicis». — De imaginibus // PL. Vol. 98. Col. 1006, 1002, 1147, 1222.

³² «Ob tres autem causas fit pictura: primo, quia est laicorum litteratura; secundo, ut domus tali decore ornetur; tertio, ut priorum vita in memoriam revocetur». — Honorius Augustodunensis. Gemma animae. Lib. I, cap. 132 // PL. Vol. 172. Col. 586.

³³ Ibid. Col. 1070.

³⁴ «Picturae interea ars cum ob hoc inoleverit, ut rerum in veritate gestarum memoriam aspicientibus deferret, et ex mendacio ad veritatem recolendam mentes promoveret, versa vice interdum pro veritate ad mendacia cogitanda sensus promovet, et non solum illa quae aut sunt fuerunt aut fieri possunt, sed etiam ea quae nec sunt, fuerunt, nec fieri possunt visibus defert». — Ibid. Col. 1161-1162.

³⁵ «Quomodo ergo a pictoribus qui poetarum vanissimas fabulas plerumque sequuntur, sanctis Scripturis minime contrahitur? Finguntur enim per eos interdum res in veritate gestae in alias atque alias incredibiles naenias; finguntur etiam quae nec factae sunt nec fieri poterant, sed aut mystice a philosophis intelliguntur, aut inaniter a gentilibus venerantur, aut veraciter a catholicis respuuntur». — Ibid. Col. 1162.

³⁶ Scholia Vindobonensia ad Horatii Artem Poeticam / Ed. J. Zechmeister. Vienna, 1877. Цит. по: Mehtonen P. Old concepts and new poetics... Societas Scientiarum Fennica, 1996. P. 18.

³⁷ «...pictor duo capita in uno corpore, aut in duobus corporibus caput unum, aut alterius animantis caput, alterius caetera membra, ut Hippocentaureum toto corpore equino et capite humano, et Minotaurum semibovem semivirumque affectet pingere...». — De imaginibus // PL. Vol. 98. Col. 1164.

³⁸ «Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram trahens retro dimidiam; hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando». — Bernardus Claraevallensis. Apologia ad Guillelmum. Cap. XII // PL. Vol. 182. Col. 916.

³⁹ De imaginibus // PL. Vol. 98. Col. 1096.

⁴⁰ Согласно «Риторике к Гереннию», существует два вида (genera) расположения: «один основан на принципах искусства (ab institutione artis profectum), другой соответствует обстоятельствам (ad casum temporis accommodatum)» (III:9).

⁴¹ Scholia Vindobonensia ad Horatii Artem Poeticam. Цит. по: Махов А. Е. Средневековая латинская поэтика // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. М., 2010. С. 104.

⁴² Poetria Nova. 101-104. Цит. по: Gallo E. The Poetria Nova and its sources in early rhetorical doctrine. Hague, 1971. P. 18.

⁴³ «Malum auget decorem in universo». — S. Bonaventura. Commentaria in quatuor libros sententiarum Magistri Petri Lombardi. Lib. I, Distinct. XLVI, Art. I, Qu. V // S. Bonaventura. Opera Omnia. Ad Claras Aquas, 1882. Vol. 1. P. 830

⁴⁴ Подробнее см.: Махов А. Е. Hostis antiquus: Категории и образы средневековой христианской демонологии. М., 2006; Махов А. Е. Демонология святых отцов как метафорическая структура // Одиссей. Человечество в истории. 2007. История как игра метафор: метафоры истории, общества и политики. М., 2007.

⁴⁵ Fulgentius. Ad Monimum. Lib. I, cap. XVII // PL. Vol. 65. Col. 165.

⁴⁶ Origène. Commentaire sur saint Jean. T. 4. P., 1982 (Sources Chrétiennes, 290). XX, 20, § 181-183. P. 246-249.

⁴⁷ Fulgentius. Ad Monimum. Lib. I, cap. XVII // PL. Vol. 65. Col. 165.

⁴⁸ Gregorius Nazianzenus. Carmina. Poemata dogmatica. VII: De substantiis mente praeditis // Patrologia Graeca (далее — PG). Vol. 37. Col. 443-444.

⁴⁹ Fulgentius. Ad Monimum. Lib. I, cap. XVII // PL. Vol. 65. Col. 165.

⁵⁰ «Lucifer ergo erexit se contra Creatorem suum Deum aeternum / Et in ictu oculi de excelso coelorum projectus est in infernum». — Speculum humanae salvationis. Texte critique / Ed. J. Lutz, P. Perdrizet. Mulhouse, 1907-1909. Vol. I. P. 4.

⁵¹ Berengaudus (Ps. Ambrosius). Expositio super septem visiones libri Apocalypsis // PL. Vol. 17. Col. 878.

⁵² «... corrui tripliciter: corrui de coelo, corrui in mundo, corrui in inferno. Primo propter superbiam; secundo propter Christi victoriam; tertio cadit in gehennam». — Thomas Cisterciensis. Commentaria in Cantica Canticorum // PL. Vol. 206. Col. 104.

⁵³ Подробнее см.: Махов А. Е. Фигуры // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. М., 2010. С. 448-449.

⁵⁴ «Quodam enim die, praemissa prae se et circumjectus ipse luce purpurea ... , veste etiam regia indutus, diademate ex gemmis auroque redimitus, calceis auro inlitis, sereno ore, laeta facie, oranti in cellula adstitit». — Sulpice Sévère. Vie de Saint Martin. T. 1. P., 1967. P. 306 (24:6).

⁵⁵ Дьяволу, принявшему облик Спасителя, предшествуют «тысяча ангелов, несущих лампы». — Palladius. Historia Lausiaca. Cap. XXXI: De Valente // PL. Vol. 73. Col. 1132-1133.

⁵⁶ «Tunc invidus diabolus transformavit se in speciem angeli, fulgens in splendore cum equis igneis». — Antonius, discipulus Simeonis. Vita S. Simeonis Stylitae. Cap. VI-VII // PL, 73. Col. 328.

⁵⁷ Garnier F. Le langage de l'image au Moyen Age: Signification et symbolique. P., 1995. P. 129.

⁵⁸ «Non ingrediatur nec requiescat in domicilio meo, ubi tua debet esse mansio, pes superbiae, nec gula nec concupiscentia, nec fornicatio nec avaritia, invidia nec ira, tristitia nec vana gloria». — Paulinus Aquileiensis. Exhortatio. Cap. LXVI // PL. Vol. 99. Col. 279.

⁵⁹ Мы цитируем латинский перевод версии Септуагинты; в переводе еврейского текста окончание иное: ... «и не могут встать (non potuerunt surgere)». Этот нюанс существенен для богословской разработки темы, где важен именно мотив неспособности «стоять».

⁶⁰ «...sicut Adam de paradiso expulsus est; quia in ipso primum pes superbiae stare non potuit. Nescit stare superbia; et si ceciderit, non novit resurgere». — Ambrosius Mediolanensis. Enarrationes in XII psalmos Davidicos // PL. Vol. 14. Col. 966.

⁶¹ «Omnia enim ibi stant, ubi nihil transit. Vis et tu ibi stare et non transire? Illuc curre. Idipsum nemo habet ex se. Intendite, fratres. Quod corpus habet, non est idipsum; quia non in se stat. Mutatur per aetates, mutatur per mutationes locorum ac temporum, mutatur per morbos et defectus carnales: non ergo in se stat. Corpora coelestia non in se stant: habent quasdam mutationes suas, etsi occultas; certe de locis in loca mutantur, ascendunt ab oriente in occidentem, et rursus circumveant ad orientem: non ergo stant, non sunt idipsum. Anima humana nec ipsa stat. Quantis enim mutationibus et cogitationibus variatur! quantis voluptatibus immutatur! quantis cupiditatibus diverberatur atque discinditur! Mens ipsa hominis, quae dicitur rationalis, mutabilis est, non est idipsum. Modo vult, modo non vult; modo scit, modo nescit; modo meminit, modo obliviscitur: ergo idipsum nemo habet ex se. Qui voluit ex se habere idipsum, ut quasi ipse sibi esset idipsum, lapsus est: cecidit angelus, et factus est diabolus. Propinavit homini superbiam, dejecit secum invidentia eum qui stabat». — Augustinus. Enarrationes in psalmos // PL. Vol. 37. Col. 1623.

⁶² «...cui [человеку] utique stanti, quoniam ipse [дьявол] ceciderat, invadebat». — Augustinus. De civitate Dei. Lib. 14. cap. XI // PL. Vol. 41/ Col. 419-420.

⁶³ «...non stetit, quia pes ejus, pes superbiae motus est, et cecidit, et de angelo diabolus factus es». — Rupertus Tuitiensis. Commentaria in Johannem // PL. Vol. 169. Col. 571.

⁶⁴ «Vae tibi, superbiae spiritus, solitudinis et solitariae praesumptionis amator: non stetisti in veritate; expulsus es; pes superbiae stare non potuit». — Bernardus Claraevallensis. Sermo pro Dominica I Novembris // PL. Vol. 183. Col. 356.

- ⁶⁵ «Nec vacat quod pedem hic singulari numero posuit; certum est enim in uno nos pede continue stare non posse: qui convenienter superbiae datus est, quoniam elatum hominem diutius non praevallet continere. Pes autem pro affectu mentis est positus». — Cassiodorus. Expositio in psalterium // PL. Vol. 70. Col. 255.
- ⁶⁶ «Pes singulariter et non pluraliter dicit, quia qui stat in superbia, nunquam stat firmiter, sed semper est pronus ad ruinam, sicut ille qui stat uno pede». — Haymo Halberstatensis. Commentaria in Psalmos // PL. Vol. 116. Col. 317.
- ⁶⁷ «Unus pes est ille, non duo; ideo facilis ad dejectionem». — Remigius Antissiodorensis. Enarrationes in Psalmos // PL. Vol. 131. Col. 329.
- ⁶⁸ «Pes, inquit, non pedes: liquet enim quod nullus uno pede diu graditur». — Odo Cluniacensis. Collationes // PL. Vol. 133. Col. 587.
- ⁶⁹ «ûf'reth sol er gen, an zuein beinen sten, / daz er ze himele warte, merche der sternen geuerte...» — Wien Genesis (209ff) // Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Litteratur / Hrsg. von A. H. H. von Fallersleben. Breslau, 1837. Bd 2. S. 13.
- ⁷⁰ «Non superbia sit mihi pes, quia in hoc pede ceciderunt omnes qui operantur iniquitatem. Hoc pede portabatur diabolus, quando dicebat: "In coelum ascendam super astra Dei, et aedificabo solum meum, sedeo in monte testamenti, et similis ero Altissimo". Merito igitur de illa coelesti beatitudine expulsi sunt, nec poterunt stare, quia tam iniquas manus habebant, et tali pede portabantur». — Bruno Astensis. Expositio in Psalmos // PL. Vol. 164. Col. 820.
- ⁷¹ «Humilis solus secure potest ascendere: quia humilitas non habet unde cadat. Superbus, etsi ascendat, stare tamen diu non potest, tanquam qui non supra pedes suos stare voluit, sed alienum sibi assumpsit pedem, illum scilicet, quem propheta abhorrens, dicit: Non veniat mihi pes superbiae. Superbia enim non nisi unum pedem habet, propriae amorem excellentiae: et ideo superbus diu stare non potest, tanquam qui non nisi uni pedi innititur. (...) Ut ergo secure stare valeas, sta in humilitate; sta, non in uno pede superbiae, sed in pedibus humilitatis, ut non moveantur vestigia tua. Humilitas enim duos habet pedes; considerationem divinae potentiae, et propriae infirmitatis». — Bernardus Claraevallensis. Epistolae. Ep. CCCXCIII // PL. Vol. 182. Col. 602.
- ⁷² «...diabolum scurrae similimum coram equitantibus deprehendit saltantem, et quasi de futuro aliquo lucro gloriantem». — Osbernus Cantuariensis. Vita Dunstani // PL. Vol. 137. Col. 432.
- ⁷³ «Cum ergo hoc vidisset impius daemon, coepit insultando plaudere manibus, et dicere: "Ha, ha, he, modo bene facis; et hodie non fecisti opus..., et hodie consumpsisti diem, et nihil profecisti!"». — Vita S. Norberti // PL. Vol. 170. Col. 1289.
- ⁷⁴ «...per fluentia praetereuntis mortalitatis traducit gradientes pede humilitatis non saltantes pede superbiae». — Gerhohus Reicherspergensis. Expositio in Psalmos // PL. 194. Col. 129.
- ⁷⁵ Augustinus. De trinitate. Lib. XIII, cap. 13 // PL. Vol. 42. Col. 1027
- ⁷⁶ Augustinus. De civitate Dei. Lib. XIX, cap. 13 // PL. Vol. 41. Col. 640-641.
- ⁷⁷ «ab illo summo atque aeterno principatu numerorum et similitudinis et aequalitatis et ordinis» — Augustinus. De musica. Lib. VI, cap. XVII // PL. Vol. 32. Col. 1192.
- ⁷⁸ Французская морализованная Библия, 1220-1230. Австрийская национальная библиотека, Вена (Codex Vindobonensis, 2554).
- ⁷⁹ Augustinus. De civitate Dei. XIX, 13 // PL. Vol. 41. Col. 640-641.
- ⁸⁰ «Sic arithmetica disciplina magna laude dotata est, quando et rerum opifex Deus dispositiones suas sub numeri, ponderis et mensurae quantitate, constituit; sicut ait Salomon: "Omnia in numero, mensura et pondere fecisti". Creatura siquidem Dei sic in numero facta cognoscitur, quando ipse in Evangelio testatur: "vestri autem et capilli capitis omnes numerati sunt". Item creatura Dei constituta est in mensura, sicut ipse in Evangelio testatur: "Quis autem vestrum cogitans potest adicere ad statutam suam cubitum unum?". (...) Rursus creatura Dei probatur facta sub pondere; sicut ait in Proverbiis Salomon: "Et librabat fontes aquarum"... (...) mala opera diaboli nec pondere, nec mensura, nec numero contineri: quoniam quidquid agit iniquitas, iustitiae semper adversum est...». — Cassiodorus Vivariensis. Institutiones divinarum et saecularium litterarum. Lib II (De artibus et disciplinis liberalium litterarum) // PL. Vol. 70. Col. 1150-1151.
- ⁸¹ Baltrušaitis J. Il Medioevo fantastico. Milano, 2006. P. 62-77.
- ⁸² «Vidi quemdam, appropiante Martino, in aera raptum manibus extensis in sublime suspendi, ut nequaquam solum pedibus attingeret. Si quando autem exorcizandum daemonum Martinus operam recepisset, neminem manibus attractabat, neminem sermonibus increpabat, sicut plerumque per clericos rotatur turbo verborum; sed admotis energumenis caeteros jubebat abscedere, ac foribus obseratis in medio ecclesiae cilicio circumtectus, cinere respersus, solo stratus orabat. Tum vero cerneres miseros diverso exitu perurgeri: hos sublatis in sublime pedibus quasi de nube pendere, nec tamen vestes defluere in faciem, ne faceret verecundiam nudata pars corporum: at in parte alia videres sine interrogatione vexatos et sua crimina confitentes. Nomina etiam nullo interrogante probebant: ille se Jovem, iste Mercurium fatebatur». — Sulpicius Severus. Dialogi. III: 6 // PL. Vol. 20. Col. 215.
- ⁸³ «...suspensus homo, vix terram pedibus tangere coepit...» — Hieronymus. Vita S. Hilarionis. 22 // PL. Vol. 23. Col. 39.

⁸⁴ Palladius. *Historia Lusiaca*. Cap. XIX-XX // PL. Vol. 73. Col. 1117.

⁸⁵ Venantius Fortunatus. *Vita Germani*. LXXII // PL. Vol. 72. Col. 75.

⁸⁶ «Cum illa extensis manibus oraret, vidit eam quasi unius cubiti mensura elevari a terra. Tunc senex dubitari coepit, ne forte spiritus esset et fingendo orationem faceret». — Jacobus a Voragine. *Legenda aurea*. Lipsiae, 1850. P. 248.

⁸⁷ «Oculis tamen ac manibus in caelum semper intensis, invictum ab oratione spiritum non relaxabat; et cum a presbyteris, qui tunc ad eum convenerant, rogaretur ut corpusculum lateris mutatione relevaret: "Sinite, inquit, sinite me, fratres, caelum potius respicere quam terram, ut suo iam itinere iturus ad Dominum spiritus dirigatur". Haec locutus diabolus vidit propter adsistere. "Quid hic, inquit, astas, cruenta bestia? nihil in me, funeste, reperies: Abrahae me sinus recipit". Cum hac ergo voce spiritum caelo reddit». — Sulpicius Severus. *Epistula* 3. 15-17 // Sulpice Sévère. *Vie de Saint Martin*. P., 1967. T. 1. P. 342.

⁸⁸ Jacobus a Voragine. *Legenda aurea*. Lipsiae, 1850. P. 188, 538-539.

⁸⁹ «factus est autem homo ad contemplationem caeli rigidus et erectus». — Isidorus Hispalensis. *Differentiae* // Lib. XVII, cap. 50 // PL. Vol. 83. Col. 78.

⁹⁰ «Habebat autem in ore suo duos paratos [parasitos? — A. M.] gigantes versis capitibus valde incompositos: quorum unus habebat caput sursum ad superiores dentes praefatae bestiae, et pedes deorsum ad inferiores; alius e converso: et erant quasi columnae in ore ejus, qui os illud in similitudinem trium portarum dividebant...» — *De raptu animae Tundali et ejus visione* // *Antiche leggende e tradizioni che illustrano la Divina Commedia* / Ed. P. Villari. Pisa, 1865. Цит. по: *Edizione elettronica*, 2007. P. 53.

⁹¹ «Capita sunt eis deorsum mersa, dorsa ad invicem versa; pedes sursum erecti...». — Honorius Augustodunensis. *Elucidarus*. Lib. III, cap. 4 // PL. Vol. 172. Col. 1160.

⁹² Tertullian. *Adversus Marcionem*. Cap. 10 // PL. Vol. 2. Col. 297.

⁹³ «monstruosum et nigerrimum caput apparet... igneos oculos et aures ut aures asini, et nares et os ut nares et os leonis habens». — Hildegardis. *Scivias*. Pars III, visio xi. 14 // PL. Vol. 193. Col. 713.

⁹⁴ Baltrušaitis J. *Il Medioevo fantastico*. Milano, 2006. P. 187-189.

⁹⁵ Hilarius Pictaviensis. *Tractatus super psalmos* // PL. Vol. 9. Col. 662-663.

⁹⁶ «Peregrinus ergo, et ab omni civitate Dei profugus, imo et refuga, diabolus est...» — Rupertus Tuitiensis. *De Trinitate et operibus ejus* // PL. Vol. 167. Col. 834.

⁹⁷ Apophtegmata patrum. *De abbato Elia*. 7 // PG. Vol. 65. Col. 183-185.

⁹⁸ PG. Vol. 26. Col. 903-904 (глава 41).

⁹⁹ Sulpice Sévère. *Vie de Saint Martin*. T. 1. P., 1967. P. 264 (6:1-2).

¹⁰⁰ Gregorius Turonensis. *De miraculis sancti Martini*. Cap. XVIII: *De Landulfo lunatico* // PL. Vol. 71. Col. 948-949.

¹⁰¹ Antonius, discipulus Simeonis. *Vita S. Simeonis Stylitae* // PL. Vol. 73. Col. 328.

¹⁰² «Cumque in ea jam missarum solennia celebrarentur, et prae ejusdem loci angustia populi se turba comprimeret, quidam ex his qui extra sacrarium stabant porcum subito intra suos pedes huc illucque discurrere senserunt. Quem dum unusquisque sentiret, et juxta se stantibus indicaret, idem porcus ecclesiae januas petiit, et omnes per quos transiit in admirationem commovit; sed videri a nullo potuit, quamvis sentiret potuisset. Quod idcirco divina pietas ostendit, ut cunctis patesceret quia de loco eodem immundas habitator exiret». — Gregorius Magnus. *Dialogi*. Lib. III, cap. XXX // PL. Vol. 77. Col. 288.

¹⁰³ «...vidit supra civitatem exsultantes daemones ac perturbatos cives ad caedem mutuam succedentes. Ut autem seditiosas illas effugaret aereas potestates, fratrem Silvestrum, columbinae simplicitatis virum, quasi praeconem praemisit, dicens: "Vade ante portam civitatis et ex parte Dei omnipotentis daemonibus in virtute obedientiae praecipe, ut exeant festinanter". Accelerat verus obediens patris iussa perficere, et ..., ante portam civitatis coepit clamare valenter: "Ex parte omnipotentis Dei et iussu servi eius Francisci procul hinc discedite, daemones universi!". (...) Expulsa quippe daemonum furibunda superbia, quae civitatem illam velut obsidione vallaverat, superveniens sapientia pauperis, videlicet Francisci humilitas, pacem reddidit urbemque salvavit». — Bonaventura. *Legenda major*. Cap. VI. 9:2-6. Электронная гubl.: http://www.paxetbonum.net/biographies/major_legend_lat.html

¹⁰⁴ Интерпретацию и параллели см. в кн.: Sandgren E. *The Book of Hours of Johanne Ravenelle and the Parisian Book Illumination around 1400*. Uppsala, 2002.

¹⁰⁵ «Episcopo itaque cum suis ad mensam residente ac cum angelis de salute puellae gaudente, ecce supra tectum domus diabolus nudus apparuit, et magna voce querulus clamavit: O maledicte senex, quid mihi adversaris? Cur mihi spolia mea rapis? Non sufficit tibi quod quatuor millia Sarracenorum mihi abstulisti et Deo tuo per baptismum obtulisti, quin nunc mihi vas meum dilectum auferres, per quod innumeras hujus civitatis animas acquisivi? Ille dies est maledictus quo tu adversarius es natus. Nam lacrimae tuae domicilium meum ut torrens impingunt, et fundamenta domus meae ut tempestas subruunt» — Honorius Augustodunensis. *Speculum ecclesiae* // PL. Vol. 172. Col. 941.

- ¹⁰⁶ См.: Mancini E. «Le demoniache figurazioni»: Un itinerario in Umbria // In fondo al male: Contributi e iconografia sul male / a cura di M. B. Valsassina. Perugia, 2008. P. 139-140.
- ¹⁰⁷ «...mutata virili diabolus specie, sub duarum puellarum forma pudicissimo Dei servo insidiaturus advenit (...) Cumque ille unum nosset sub specie gemina monstrum... inquit...: “Quid te totiens mihi in diversis ingeris formis? Nempe, ostultissime, erubescis, cum me adiutum divinitus unum ac solum, nunquam videas alterum quam vidisti”». — Vita S. Romani. 54-55 // Vie des pères du Jura / Ed. F. Martine. P., 1968. (Sources Chrétiennes, 142) / P. 298-300.
- ¹⁰⁸ Vita Norberti // PL. Vol. 170. Col. 1263. Это противопоставление возникает в тексте из сравнения простой монашеской и богатой одежд.
- ¹⁰⁹ «...psallentique gladiatorum pugna spectaculum praebuit: et unus quasi interfectus, et ante pedes ejus corruens, sepulturam rogavit». — Hieronymus. Vita S. Hilarionis eremitae. 7 // PL. Vol. 23. Col. 32.
- ¹¹⁰ «Ecce enim quasi turba plurima cernitur advenisse; et velut trahentes invicem, cum clamoribus se mutuo cohortantur, ut homo Dei in foveam projiceretur». — Vita sancti Abrahae eremitae. XI, XVI // PL. Vol. 73. Col. 289-291.
- ¹¹¹ «Cunctis enim videntibus praecipitabitur, quia aeterno tunc iudice terribiliter apparente, astantibus legionibus angelorum, assistente cuncto ministerio coelestium potestatum, atque electis omnibus ad hoc spectaculum deductis, ista bellua crudelis et fortis in medium captiva deducitur... O quale erit illud spectaculum, quando haec immanissima bestia electorum oculis ostendetur, quae hoc belli tempore nimis illos terrere potuerat, si videretur!» — Gregorius Magnus. Moralia. Lib. XXXIII, cap. XX // PL. Vol. 75. Col. 697-698.
- ¹¹² PG. Vol. 25. Col. 539-542.
- ¹¹³ «...Cui daemon in similitudine catti apparuit, eumque unguibus est agressus discerpere. Quo monachus oratione repulso, indentem sopori se tradidit, cum subito daemon in similitudine cujusdam Aethiopsis lancea minando apparuit...». — Joannus Diaconus. Sancti Gregorii Magni Vita. Lib. IV, cap. 89 // PL. Vol. 75. Col. 234.
- ¹¹⁴ Gregorius Nazianzenus. Carmina. Lib. II. Historica. Sectio I. Poemata de seipso. LXXXIII: De daemone pugnis // PG. Vol. 37. Col. 1429-1430.
- ¹¹⁵ Recognitiones. Lib. IV, cap. XIX // PG. Vol. 1. Col. 1322.
- ¹¹⁶ Athanasius Magnus. Vita S. Antonii. 9 // PG. Vol. 26. Col. 857.
- ¹¹⁷ PG. Vol. 52. Col. 224.
- ¹¹⁸ Vita Hugonis // PL. Vol. 153. Col. 1057.
- ¹¹⁹ Стих Вергилия о фурии Алектро: «tibi nomina mille, mille nocendi artes» (“Энеида” 7:336) многократно цитируется в текстах святых отцов, будучи примененным к дьяволу. Примеры см. в комментариях Ж. Фонтена к «Житию Св. Мартина» Сульпиция Севера (Sulpice Sévère. Vie de Saint Martin. P., 1969. Т. 3), а также в статье: Deproost P. «Mille nocendi artes». Les préfigurations virgiliennes du mal dans la poésie des chrétiens latins // Imaginaires du Mal / Ed. M. Wathee-Delmotte et P.-A. Deproost. Louvain-la-Neuve-Paris, 2000.
- ¹²⁰ «Frequenter autem diabolus, dum mille nocendi artibus sanctum virum conabatur includere, visibilem se ei formis diversissimis ingerebat. Nam interdum in Jovis personam, plerumque Mercuri, saepe etiam se Veneris ac Minervae transfiguratum vultibus offerebat...». — Sulpice Sévère. Vie de Saint Martin. T. 1. P., 1967. P. 300-302 (22).
- ¹²¹ PG. Vol. 26. Col. 857.
- ¹²² Palladios. Historia lausiaca. Cap. XVIII: Vita abbatis Nathanael // PL. Vol. 73. Col. 1107-1108.
- ¹²³ «...transfiguratus daemon in habitu adolescentis, cellulam ejus ingreditur, ... et appropinquans, ... ore polluto ac fetido psalmos cantabat voce magna: Beati, inquiens, in via immaculati, qui ambulant in lege Domini (Ps. 116). Cumque ex eodem psalmo verba plurima cecidisset, nullum ei sermonem sanctus ille respondit, donec cibum solitum percipisset». — Vita sancti Abrahae eremitae. Cap. XV // PL. Vol. 73. Col. 290.
- ¹²⁴ «Non me, inquit, terres, diabole, tanta mole corporis: et in vulpecula, et in camelo unus atque idem es». — Hieronymus. Vita S. Hilarionis eremitae. 23 // PL. Vol. 23. Col. 40.
- ¹²⁵ «...non se, inquit, Jesus Dominus purpuratum nec diademate renidentem venturum esse praedixit; ego Christum, nisi in eo habitu formaque qua passus est, nisi crucis stigmata praeferentem, venisse non credam». — Sulpice Sévère. Vie de Saint Martin. T. 1. P., 1967. P. 306-308 (24:7).
- ¹²⁶ «...venerunt ad eum daemones in specie coelestis militiae, et habitu Angelorum, currus igneos agentes, plurimo apparatu...». — Historia monachorum. Cap. II // PL. Vol. 21. Col. 406.
- ¹²⁷ Sulpice Sévère. Vie de Saint Martin. T. 1. P., 1967. P. 264 (6:1-2).
- ¹²⁸ «Componens namque se in specie veterani venit ad eum, dicens: Ego sum Martinus, quem invocas; surge, et adore coram me, si vis recipere sanitatem. Cui ait ille: Si tu es dominus Martinus, fac super me signum crucis, et credam. At ille audito nomine signi sibi semper contrarii, tanquam fumus evanuit». — Gregorius Turonensis. De miraculis sancti Martini. Cap. XVIII: De Landulfo lunatico // PL. Vol. 71. Col. 948-949.
- ¹²⁹ «Refert enim Hugo de Sancto Victore, quod cuidam peregrino ad sanctum Iacobum pergenti diabolus in specie

sancti Iacobi apparuit, et de miseria huius vitae plura commemorans, asseruit felicem se esse, si ob honorem sui se ipsum occidit. Qui mox gladium arripuit et protinus se ipsum occidit. Et cum ille, in domo cuius hospitatus fuerat, suspectus haberetur et mori plurimum formidaret, continuo, qui mortuus fuerat, revixit asserens, quod dum daemon, qui mortem suaserat, ad supplicia ipsum duxisset, beatur Jacobus mox occurrit et ereptum ad thronum iudicis deduxit et accusantibus daemonibus, ut vitae restitueretur, obtinuit». — Jacobus a Voragine. *Legenda aurea*. Lipsiae, 1850. P. 427.

¹³⁰ Cap. VI // PG. Vol. 26. Col. 830-831.

¹³¹ «transfiguravit se in mulierem pulchram, splendidis vestibus adornatam». — Vita sancti Pachomii // PL. Vol. 73. Col. 234-235.

¹³² «Factum est autem, ut nocte quadam ingrediens, plenam ecclesiam daemonibus reperiret, ipsumque principem in modum ornatae mulieris, in throni illius cathedram residentem. Cui ait pontifex: O meretrix execranda, non sufficit tibi loca cuncta variis pollutionibus inficere, adhuc et cathedram a Domino consecratam foetida sessionis tuae accessione coinquinas? Abscede a domo Dei, ne a te amplius polluatur. Cui ait: Et quia mihi meretricis nomen imponis, multas tibi parabo insidias ob desideria mulierum. Et haec dicens, sicut fumus evanuit». — Gregorius Turonensis. *Historia francorum* Lib. II // PL. Vol. 71. Col. 217.

¹³³ Vita sancti Pachomii // PL. Vol. 73. Col. 267.

¹³⁴ Vintler H. *Die Pluemen der Tugent*. Innsbruck, 1874. S. 276-279. Анализ этой легенды см. у Ж. Вирта: Wirt J. *L'image médiévale. Naissance et développements (VI-XV siècle)*. P., 1989. P. 296-297.

¹³⁵ Эта тема рассмотрена в монографии Роланда Рехта: Recht R. *Le croire et le voir. L'art des cathédrales. XIIe-XVe siècle*. P., 1999. Потребность паствы видеть гостию привела к возникновению обряда вознесения гостии, «который не практиковался до конца XII в.: с середины же XIII в. он распространяется по всей Европе». Латеранский собор (1215) принимает формулу «претворение хлеба в тело и вина в плоть», «утверждая тем самым реальное присутствие Христа в храме». Ансельм Ляонский и Гильом де Шампо доказывали, что в таинстве Евхаристии присутствует не только кровь Христа, но весь Христос целиком; Гильом Овернский утверждал, что Господь внимает мольбам верующих, когда они созерцают его тело. Гостия выставлялась в монстранцах: в соборе Цюриха в 1333 можно было увидеть *cristallus Christi*. — Recht, P. 96-101.

¹³⁶ Schrader J. L. *A Medieval Bestiary (The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 44, N 1, Summer, 1986)*. P. 50.

¹³⁷ «Fr. Petre, qui usque nunc mihi fuisti contrarius, ego pietatis mater parata sum a filio meo tibi misericordiam impetrare, si Romanae Ecclesiae errore relicto, horum meorum fidelium volueris adhaerere consortio. Tunc S. Petrus pyxidem, in qua Christi posuerat corpus, quam sub cappa detulerat, protulit, et ipsam aperiens, dixit ei: si es vere mater Dei, adora hunc filium tuum. Ad hujus vocem et corporis Christi ostentationem omnis illa phantastica visio disparuit, cum strepitu terribili et faetore, pariesque ecclesiae malignantium a summo usque deorsum scissus est: nobilis autem ille, qui a diabolo seductus fuerat, cum pluribus aliis ad fidei veritatem et ad S. Petri rediit reverentiam». — Berengarius de Landora. *Miracula collecta de mandato Berengarii magistri ordinis*. 1318 г. (Городская библиотека Трира, MS 1168). Цит. по: Prudlo D. *The martyred Inquisitor: The life and the cult of Peter of Verona*. Aldershot, 2008. P. 109. Как здесь же показал Д. Прадло, эта легенда восходит к житийному сборнику «*Vitae Fratrum*», где ее героем выступает не Петр, но не названный по имени немецкий проповедник; событие отнесено к 1230 г.

¹³⁸ Jacobus a Voragine. *Legenda aurea*. Lipsiae, 1850. P. 636

¹³⁹ «Beatus Bernardus cum esset die quadam in cella sua cum paucis discipulis, et ungeret sandalia sua secundum consuetudinem suam, apparuit ei diabolus in similitudinem monachi nigri, dicens ei: "Abba, quomodo te habes? Ego de longinquis terris veni ut te viderem, et te calceos ungentem invenio. Non debuisses hoc facere, sed servi et ministri tui". Cui respondit Vir Dei: "Ego, inquit, servos non habeo, nec volui unquam habere. Filios habeo, quos genui Christo per evangelium, qui mihi ministrant cum magna charitate et mansuetudine..." Cui respondit diabolus: "Da mihi sandalia ut ungam". Et respiciens eum Vir beatus, cognovit Spiritu sancto revelante, quod esset diabolus; et ait ad eum, cum indignatione insultando illi: "Non est rectum ut ille qui ab initio in summa beatitudine et pulchritudine creatus fuit a Deo, ungat calceamenta mea, cum sim pulvis et cinis)". — Joannes Eremita. *Vita quarta sancti Bernardi abbatis duobus libris scripta* // PL. Vol. 185. Col. 549.

¹⁴⁰ См.: Махов А. Е. *Hostis antiquus: Категории и образы средневековой христианской демонологии*. М., 2006. С. 64-65.

¹⁴¹ Gregorius Magnus. *Moralia*. Lib. XXXIV, cap. XX // PL. Vol. 76. Col. 740.

¹⁴² Augustinus. *De divinatione daemonum*. Cap. 3 // PL. Vol. 40. Col. 585.

¹⁴³ См.: *Vita Sanctae Syncreticae*. 53// PG. Vol. 28. Col. 1519.

¹⁴⁴ «concupivit plus extra se, minus factus est in se». — Fulgentius. *Ad Monimum*. Lib. I, cap. XVII // PL. Vol. 65. Col. 165.

¹⁴⁵ Augustinus. *De divinatione daemonum*. Cap. 3 // PL. Vol. 40. Col. 585.

¹⁴⁶ Gregorius Magnus. *Moralia*. Lib. VII, cap. XXVIII // PL. Vol. 76. Col. 787.

- ¹⁴⁷ Origène. Contre Celse, livre I et II. P., 1968 (Sources chrétiennes, 132). P. 242 (I:61).
- ¹⁴⁸ Gregorius Magnus. Moralia. Ibid. Col. 98.
- ¹⁴⁹ Fulgentius. Ad Monimum. Lib. I, Cap. XVII // PL. Vol. 65. Col. 165.
- ¹⁵⁰ Augustinus. Contra adversarium legis et prophetarum. Lib. I, cap. XV // PL, Vol. 42. Col. 615.
- ¹⁵¹ Gregorius Nazianzenus. Oratio VI. De pace I. XIII // PG. Vol. 35. Col. 738-739.
- ¹⁵² Origenes. Commentaria in Evangelium Joannis. I:17 // PG. Vol. 14. Col. 51.
- ¹⁵³ Antonius Magnus. Epistolae. 7 // PG. Vol. 40. Col. 998.
- ¹⁵⁴ «...diabolus spiritus immundus est, et utique bonum quod spiritus, malum quod immundus; quoniam spiritus est natura, immundus est vitio: quorum duorum illud a Deo est, hoc ab ipso...» — Augustinus. De nuptiis et concupiscentia. Lib. I, cap. XXIII // PL. Vol. 44. Col. 429.
- ¹⁵⁵ Ricoeur P. The Symbolism of Evil / Transl. by E. Buchanan. Boston, 1969. P. 25.
- ¹⁵⁶ «...Если нечистота — это то, что не на своем месте, то к ней нужно подходить через понятие порядка». Этот принцип М. Дуглас проводит в анализе списка нечистых животных из библейской книги Левит: нечистыми оказываются «гибридные» твари, самим своим устройством или поведением нарушающие миропорядок с его четким разделением всех существ по классам. — Дуглас М. Чистота и опасность / Пер. Р. Г. Громовой. М., 2000. С. 71, 73-93.
- ¹⁵⁷ Missale gallicanum vetus // PL. Vol. 72. Col. 348.
- ¹⁵⁸ «Vide ubi Satanas sedem desiderat collocare. De sepulcris in porcos. Semel infectus putredine, habitacula fetida et immunda perquirat; sordibus delectatur et coeno, qui utique semper fetore criminum et squalore pascitur vitiorum. Sed sic est odor ejus tartareus et crudelis, ut eum nec porcorum natura sufficeret sustinere...» — Petrus Chrysologus. Sermo XVII: De daemoniaci // PL. Vol. 52. Col. 245-246.
- ¹⁵⁹ Gregorius Thaumaturgus (?). Sermo in omnes sanctos // PG. Vol. 10. Col. 1206.
- ¹⁶⁰ Procopius Gazaesus. Commentarium in Isaiam. Cap. 56, v. 9 // PG. Vol. 87-B. Col. 2569-2570.
- ¹⁶¹ Brinkmann H. Mittelalterliche Hermeneutik. Tübingen, 1980. S. 250.
- ¹⁶² См. О ней: Brinkmann H. Mittelalterliche Hermeneutik; Махов А. Е. Многомысленное толкование // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. М., 2010. С. 345-348.
- ¹⁶³ Richardus de Sancto Victore. Excertiones allegoricae // PL. Vol. 177. Col. 205-206.
- ¹⁶⁴ Allegoriae in universam sacram scripturam // PL. Vol. 112. Col. 850.
- ¹⁶⁵ Augustinus. De doctrina Christiana // PL. Vol. 34. Col. 42.
- ¹⁶⁶ См. о ней: Махов А. Е. Hostis antiquus: Категории и образы средневековой христианской демонологии. М., 2006. С. 169-173.
- ¹⁶⁷ «Animal est diabolus, dum per luxuriam tentat; serpens dum per malitiam; avis, dum per superbiam». — Hildebertus Cenomanensis. Sermones // PL. Vol. 171. Col. 711.
- ¹⁶⁸ «...diabolus, qui recte et leo et ursus et coluber appellatur». — Hieronymus. Commentaria in Amos. Lib. II, cap. 5 // PL. Vol. 25. Col. 1052.
- ¹⁶⁹ «diabolus ut lupus ululat, ut leo frendet, e contra, ut canis latrat». — Martinus Legionensis. Sermones. PL. Vol. 208. Col. 693.
- ¹⁷⁰ «Invidia diaboli mors intravit in orbem terrarum (Sap., II). Quid est invidia? Fortissimum et inexpugnabile iniquitatis praesidium omni artificio nocendi compositum, omni telo malignitatis armatum, dente minatur ut aper, lingua ut coluber, cornu ut taurus, fronte ut aries, pede ut equus, cauda ut scorpius, visu vocem tollit ut lupus, vitam ut regulus...». — Helinandus Frigidi Montis. Sermo IX // PL. Vol. 212. Col. 556.
- ¹⁷¹ «Colubrum ab eo dictum, quod colat umbras... Cerastes serpens dictus, eo quod in capite cornua habet similia arietum. Cerata graeci cornua dicunt. (...) Colubri enim et cerastae nomine diabolus vel Antichristus significatur... (...) Serpens autem nomen accepit, quia occultis accessibus serpit: non apertis passibus, sed squamarum minutissimis nisibus repit». — Rabanus Maurus. De universo. Lib. VIII, cap. 3 // PL. Vol. 111. Col. 228-229.
- ¹⁷² Слово serpens и draco нередко, в демонологическом контексте, воспринимались как синонимичные (не без влияния Откровения, где эти слова используются как равнозначные обозначения дьявола: «И низвержен был великий дракон, древний змий...» — Откр. 12:9), хотя в визуальном языке змей и дракон довольно четко различаются.
- ¹⁷³ «Et hujus deceptionis intuitu diabolus in Scripturis sanctis, non leo, sed serpens sive draco dicitur, quia videlicet non per vim, sed per calliditatem effectum nostrae mortis est adeptus...». — Rupertus Tuitiensis. De Trinitate et operibus ejus. Lib. II, cap. 3 // PL. Vol. 167. Col. 290.
- ¹⁷⁴ Развитие мотива змей с девичьим лицом в текстовых и визуальных источниках средневековья проследил Джон Боннелл: Bonnell J. K. The Serpent with a Human Head in Art and in Mystery Play // American Journal of Archaeology. Vol. 21, N 3 (Jul. - Sep., 1917).
- ¹⁷⁵ Эту ссылку не смог идентифицировать и Джон Боннелл в упомянутой статье: р. 261.

¹⁷⁶ «Et hoc per serpentem, quia tunc serpens erectus est ut homo, quia in maledictione prostratus est, et adhuc, ut tradunt, phareas erectus incedit. Elegit etiam quoddam genus serpentis, ut ait Beda, virgineum vultum habens, quia similia similibus applaudunt...». — Petrus Comestor. *Historica scholastica: Liber Genesis*. Cap. 21 // PL. Vol. 198. Col. 1072. Дж. Боннелл в вышеупомянутой статье показывает, что рассказ Петра Коместора с вариациями повторяют Винсент из Бове, «Зерцало человеческого спасения», мистерии и др. источники.

¹⁷⁷ Указ. статья, р. 264.

¹⁷⁸ Дж. Боннелл отмечает, что змей начинает «подниматься на кончике хвоста» с IX в., но не называет конкретных визуальных источников: указ. статья, р. 263-264.

¹⁷⁹ «...die duo dracones immensae magnitudinis ad eum ingressi... quorum unus, ut arbitror, ipse dux tentationis, validior altero erat, qui erecto pectore os suum contra os Beati quasi aliquid mussitaturus erexit. At ille timore perterritus, tanquam aeneus valde dirigit, nullumque penitus membrum movere potens, neque manum elevare ut signum beatae crucis opponeret». — Gregorius Turonensis. *Vitae patrum*. Cap. XI: De sancto Caluppane reclauso // PL. Vol. 71. Col. 1059-1060.

¹⁸⁰ В переводе Чарлза Кеннеди: «прыгает вокруг (sapered about)». — Genesis. Cambridge, Ontario, 2000. P. 15. Цитируется по электронной публикации: http://www.yorku.ca/inpar/Genesis_Kennedy.pdf

¹⁸¹ Комментарий на книгу Бытия. Cap. III, v. 15 // PG. Vol. 87-A. Col. 207.

¹⁸² «...id agat unumquodque membrum ad quod factum est, ut neque loquatur manus, neque os audiat, nec oculus linguae officium assumat». — Hugo de Sancto-Victore. *De institutione novitiorum*. Cap.: De disciplina servanda in gestu // PL. Vol. 176. Col. 941.

¹⁸³ «...ecce daemon, parvi et nigerrimi Aethiopsis specie assumpta, lecto ejus astabat. Qui portentosa deformitate terrorem conspicienti intentans, manuum formam per aurium foramina emittebat...». — Petrus Cluniacensis. *De miraculis*. Lib. I, cap. VIII // PL. 189. Col. 869.

¹⁸⁴ Цит. по: McCulloch Fl. *The Metamorphoses of the Asp in Latin and French Bestiaries* // *Studies in Philology*. Vol. 56, N 1 (Jan., 1959). P. 7.

¹⁸⁵ «Sicut enim dicuntur aspides, quando incantantur, ut non prorumpant et exeant de cavernis suis, premere unam aurem ad terram, et de cauda sibi alteram obturare, et tamen incantator producit illas: sic et isti adhuc in cavernis suis stridebant, quando in suis cordibus aestuabant. Nondum prorumpabant: obturaverunt aures suas. Jam prorumpant, appareant qui sint: ad lapides currant. Cucurrerunt, lapidaverunt». — Augustinus. *Sermo CCCXVI*. Cap. 2 // PL. Vol. 38. Col. 1432-1433.

¹⁸⁶ Langton E. *Essentials of Demonology. A Study of Jewish and Christian Doctrine Its Origin and Development*. L., 1949. P. 210.

¹⁸⁷ «Draco, major cunctorum serpentium sive omnium animantium super terram. (...). Qui saepe ab speluncis abstractus fertur in aerem, concitaturque propter eum aer. Est autem cristatus, ore parvo, et arctis fistulis, per quas trahit spiritum, et linguam exerit. Vim autem non in dentibus, sed in cauda habet, et verbere potius quam rictu nocet. Innoxius autem est a venenis: sed ideo huic ad mortem faciendam venena non esse necessaria, quia si quem hgarit occidit. A quo nec elephas tutus est sui corporis magnitudine. Nam circa semitas delitescens, per quas elephantis soliti gradiuntur, crura eorum nodis illigat, ac suffocatos perimit. Gignitur autem in Aethiopia et India in ipso incendio jugis aestus. Mystice draco aut diabolus significat, aut ministros ejus...». — Rabanus Maurus. *De universo*. Lib. VIII, cap. 3 // PL. Vol. 111. Col. 229-230.

¹⁸⁸ «Quia diabolus, qui eum post jejunium ut draco tentavit, hodie eum ut leo manifeste invasit». — Honorius Augustodunensis. *Gemma animae* // PL. Vol. 172. Col. 667. «Draco fuit cum Dominum occulte temptavit; leo exstitit, cum eum manifesta persecutione invasit». — Honorius Augustodunensis. *Speculum ecclesiae* // PL. Vol. 172. Col. 916.

¹⁸⁹ Rabanus Maurus. *De universo*. Lib. VIII, cap. 3 // PL. Vol. 111. Col. 229-230.

¹⁹⁰ Авторство трактата приписывалось Гуго Сен-Викторскому, Гуго из Фольето и др. Трактат существует во многих версиях; мы цитируем его по изданию Ж. П. Минья. О текстологии трактата в его отношении к латинскому физиологу см.: Carmody F. J. *De Bestiis et Aliis Rebus and the Latin Physiologus* // *Speculum*. Vol. 13, N 2 (Apr., 1938). P. 153-159.

¹⁹¹ «Circa semitas, per quas elephantis gradiuntur, delitescit, quia diabolus semper magnificos viros insequitur. Crura eorum caudae nodis illigat, et si potest illaqueat, quia iter eorum ad coelum nodis peccatorum illaqueat...». — *De bestiis et aliis rebus*. Lib. II, cap. 24 // PL. Vol. 177. Col. 72.

¹⁹² См.: Mendogni P. P. *The baptistery of Parma*. Art, history, iconography. 3th ed. Parma, 2005. P. 21.

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Аполог излагается по средневековому латинскому переводу: PL. Vol. 73. Col. 493-494.

¹⁹⁵ «Video scalam auream mirae magnitudinis pertingentem usque ad coelum et angustam, per quam non nisi singuli ascendere possent... Et erat sub ipsa scala draco cubans mirae magnitudinis, qui ascendentibus insidias parabat, et exterreat ne ascenderent...». — *Passio sanctarum martyrum Perpetuae et Felicitatis*. Cap. I, § III // PL. Vol. 3. Col. 27-29.

¹⁹⁶ Схематичное воспроизведение см. в кн.: Махов А. Е. *Hortus daemonum: словарь inferнальной мифо-*

логии Средневековья и Возрождения. М., 2007. С. 24.

¹⁹⁷ «Quod cum fecisset, sequebatur eam velut mansuetissima canis». — Jacobus a Voragine. *Legenda aurea*. Lipsiae, 1850. P. 261.

¹⁹⁸ Drewer L. Margaret of Antioch the Demon-Slayer, East and West: The Iconography of the Predella of the Boston Mystic Marriage of St. Catherine // *Gesta*. Vol. 32, N 1 (1993). P. 11.

¹⁹⁹ «draco ... qui dum eam devoraturus impeteret, ... os super caput ejus ponens et linguam super calcaneum porrigens eam protinus deglutivit, sed dum eam absorbere vellet, digno crucis se munivit et ideo draco virtute crucis crepuit et virgo illaesa exivit». — Jacobus a Voragine. *Legenda aurea*. Lipsiae, 1850. P. 401.

²⁰⁰ Так, за не имением лучшего обозначения, нам приходится называть изображения, не имеющие ясно выраженной семантики и иконографической приуроченности.

²⁰¹ См.: Camille M. «Seeing and Lecturing»: Disputation in a Twelfth-Century Tympanum from Reims // *Reading Medieval Images* / Ed. By E. Sears and Th. K. Thomas. University of Michigan Press, 2002. P. 81.

²⁰² «Деяния римлян» содержат историю рыцаря, который поселил в доме змею, принесшую ему богатство и удачу, но потом попытался ее убить по наущению жены («красивой, не не мудрой»), что лишь принесло ему несчастья. В заключительной части новеллы, излагающей ее моральный смысл, утверждается: «Кормящая змея в доме — это Христос в сердце твоём, заключенный там силой крещения; от него человек получает все блага...». — *Gesta romanorum* / Ed. H. Oesterley. Berlin, 1872. Cap. 141 (133). P. 496. На необычность этого уподобления указано в ст.: Marchalonis Sh. *Medieval Symbols and the «Gesta Romanorum»* // *The Chaucer Review*, Vol. 8, N 4 (Spring, 1974). P. 317.

²⁰³ «Ipsum leonis nomen Dominum significat; quia, Vicit leo de tribu Juda, et diabolum; quia, Conculcavit leonem et draconem. Discite sic intelligere, cum figurate ista dicuntur; ne forte ubi legeritis quod Christum significat petra, ubique petram Christum putetis». — Augustinus. *Enarrationes in psalmos* // PL. Vol. 37. Col. 1375.

²⁰⁴ PG. Vol. 40. Col. 471-472.

²⁰⁵ «Secunda natura leonis est quod cum dormit, oculos apertos habere videtur. Quod bene dicitur de Christo in Canticis canticorum. Ego dormio, et cor meum vigilat. Dormivit enim caro in cruce moriendo, divinitas vero vigilabat cuncta protegendos». — De bestiis et aliis rebus. Lib. II, cap. 1 // PL. 177. Col. 57.

²⁰⁶ «Leo enim, qui rex est bestiarum, per fortitudinem typum tenet Christi, qui est rex regum et dominus dominantium... Item leo in contrariam partem ponitur, quando saevitia ejus demonstratur». — Rabanus Maurus. *De universo*. Lib. VIII, cap. 1 // PL. Vol. 111. Col. 217-218.

²⁰⁷ «Leo aperte saevit; draco occulte insidiatur: utramque vim et potestatem habet diabolus». — Augustinus. *Enarrationes in psalmos* // PL. Vol. 37. Col. 1168.

²⁰⁸ Bernardus Claraevalensis. *Parabola* // PL. Vol. 183. Col. 760.

²⁰⁹ «...leo dictus est aperte saeviendo, draco occulte et latenter seducendo». — Hugo de Sancto-Victore. *Questiones in Epistolas Pauli* // PL. Vol. 175. Col. 544.

²¹⁰ Schrader J. L. A Medieval Bestiary (The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 44, N 1). P. 12.

²¹¹ «Graece enim leon vocatur... Leo autem Graece, Latine rex interpretatur eo, quod princeps sit omnium bestiarum. (...) Animos eorum frons et cauda indicat. (...) Cum dormierint, vigilant oculi: cum ambulant, cauda sua cooperiunt vestigia sua, ne eos venator inveniat. Cum genuerint catulum, tribus diebus et tribus noctibus catulus dormire fertur: tunc deinde patris fremitu vel rugitu veluti tremefactus cubilis locus, suscitare dicitur catulum dormientem. (...) Leo enim, qui rex est bestiarum, per fortitudinem typum tenet Christi, qui est rex regum et dominus dominantium... Item leo in contrariam partem ponitur, quando saevitia ejus demonstratur... Leanae autem nomine aliquando sancta Ecclesia, aliquando Babylonia designatur. (...) Leones sunt potestates hujus saeculi... Catuli leonum, daemones sive pravi homines...». — Rabanus Maurus. *De universo*. Lib. VIII, cap. 1 // PL. Vol. 111. Col. 217-218. В последней цитате, о льятах, Храбан цитирует латинский перевод версии Септуагинты, меняя синтаксическое разбиение фразы, которая на самом деле читается так: «Et eripuit animam meam de medio catulorum leonum, dormivi conturbatus».

²¹² Храбан в этом пункте буквально повторяет Исыдора: Isidorus Hispalensis. *Etymologiae* // PL. Vol. 82. Col. 434.

²¹³ Типичный для средневекового искусства мотив мультицефалии, проанализированный Юргисом Балтрушайтисом: Baltrušaitis J. *Il Medioevo fantastico*. Milano, 2006. P. 62-77.

²¹⁴ Gombrich E. *The Use of Images. Studies in the Social Functions of Art and Visual Communication*. L., 2006. P. 97.

²¹⁵ «Habitus audax et minax vultus, tristis frons et torvus intuitus, faciei aut pallor aut rubor... flagrant et micant oculi, tremunt labia, comprimuntur dentes... ita ut nescias utrum magis detestabile sit vitium, an deformis». — Martinus Braccarenensis. *De ira*. Cap. 1 // PL. Vol. 72. Col. 43.

²¹⁶ Gualferius Casinensis. *Passio S. Lucii pape et martyris* // PL. Vol. 147. Col. 1306.

²¹⁷ Следует отметить, что, как и многие другие иконографические атрибуты, подобный рисунок губ появ-

ляется порой и у других животных — средневековый художник более чем свободно относится к комбинированию признаков. В любом случае: открытый рот с изогнутыми губами — признак если не львиного, то животного начала.

²¹⁸ «Cattus plus frigidus est quam calidus, et malos humores sibi attrahit, et aereos spiritus non abhorret, nec ipsi eam, atque aliquam naturalem conjunctionem cum bufone et serpente habet. Nam in fortibus et in aectivis mensibus, cum plurimus aestus est, cattus siccus et frigidus est, tunc sitiit ut aut creden aut serpentes lecket, quatenus de succo illorum succum suum confortet, ut inde labezocht (?) habeat, alioquin vivere non posset, sed periret, quemadmodum homo salem libenter gustat, ut inde bonum saporem habeat. Et de succo illo, quem de his accipit, fere ut venenum interius est, ita quod cerebrum et tota caro ejus venenosa est. Nec cum homine libenter est, nisi cum illo qui eum nutrit. Et eo tempore quo creden et serpente lingit, calor homini nocivus est et venenosus. Et cum etiam catulos in se portat, calor ejus hominem ad libidinem excitat; alio autem tempore calor ejus sano homini non oberit». — Hildegard von Bingen. Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturum. Lib. VII, cap. XXVI // PL. Vol. 197. Col. 1330.

²¹⁹ «Fratribus ad laborem post Capitulum praeparatis, cum starent circa auditorium, et exspectarent tabulae percussione, essentque aliqui ex eis remissi per otiosam signorum consignationem, vidit vir ille beatus cattos foeda quadam adustione maculatos, imo sub eorum specie daemones, caudarum suarum motibus eisdem blandiri, et continuatis vicibus corporum suorum compressionibus, in signum familiaritatis, illos demulcere». — Caesarius Heisterbacensis. Dialogus miraculorum / Ed. J. Strange. Coloniae etc., 1851. Vol. 1. P. 286 (V:6).

²²⁰ «Statimque viderunt de medio sui catum unum teterrimum prosilire, qui magni canis quantitatem praeferebat grossos oculos et flammantes, linguam longam latamque atque sanguinolentam et protractam usque ad umbilicum, caudam vero habens curtam sursumque protensam posteriorum turpitudinem, quocunque se verteret, ostendebat, de quibus foetor intolerabilis exhalabat. Cumque circa illas matronas se aliquamdiu huc illuc vertisset, tandem per cordam campanae in campanile conscendens disparuit, foeda post se vestigia relinquens». — Jacobus a Voragine. Legenda aurea. Lipsiae, 1850. P. 475.

²²¹ Schrader J. L. A Medieval Bestiary (The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 44, N 1). P. 15.

²²² Pastoureau M. Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental. P., 2004. P. 58.

²²³ «Pardus ... genus est varium ac velocissimum, et praiceps ad sanguinem; saltu enim ad mortem ruit. Pardus autem mystice significat Diabolum diversis vitiis plenissimum, vel peccatorem quemlibet maculis scelerum et diversorum errorum aspersum. Unde dicit propheta: Aethiops non mutavit pellem, et pardus varietatem suam. Item pardus Antichristus malitiae varietate aspersus, ut in Apocalypsi: Et bestia, quae ascendebat de mari, similis erat pardo». — Rabanus Maurus. De universo. Lib. VIII, cap. 1 // PL. Vol. 111. Col. 220.

²²⁴ «...qui peccatorum suorum maculis varius fuit». — Petrus Damianus. De bono status religiosi et tropologia variarum animantium // PL. Vol. 145. Col. 767.

²²⁵ «Lynx dictus, quia in luporum genere numeratur: bestia maculis terga distincta, ut pardus, sed similis lupo». — Isidorus Hispalensis. Etymologiae // PL. Vol. 82. Col. 437.

²²⁶ «...maculis terga distincta, ut pardus, sed similis lupo... Similiter et ista bestia typum tenet invidorum hominum atque dolosorum, qui magis cupiunt nocere quam prodesse...». — Rabanus Maurus. De universo. Lib. VIII, cap. 1 // PL. Vol. 111. Col. 220.

²²⁷ «Lupos enim illi lycos dicunt. Lycos autem Graece a morsibus appellatur, qui rabie rapacitatis quaeque invenit trucidat. (...) Rapax autem bestia et cruoris appetens. De quo rustici aiunt, vocem hominem perdere, si eum lupus prior viderit. Unde et subito tacenti dicitur: Lupus est in fabula. Certe si se praevius senserit, deponit ferocitatis audaciam. (...) Lupus ergo raro invenitur bonam significationem habere, sed saepius contrariam. Nam aut diabolum significat, ut est illud in Evangelio: Lupus rapit et dispergit oves; aut haereticos vel dolosos homines... (...) Legitur tamen Jacob patriarcha in benedictione Benjamin filii sui dixisse ita: Benjamin lupus rapax mane comedet praedam, vespere dividet spolia. Quibus dictis apostolus Paulus designatur, de Benjamin stirpe progenitus, qui mane rapuit praedam, id est, in primordiis fideles, quos potuit devastavit: vespere autem spolia divisit: quia fidelis postmodum factus sacra eloquia audientibus dispensatione mirifica dispensavit». — Rabanus Maurus. De universo. Lib. VIII, cap. 1 // PL. Vol. 111. Col. 217.

²²⁸ «Alii autem lupos vocatos aiunt quasi sint leopedes, quod ut leoni ita sit illis virtus in pedibus. Unde et quidquid pede presserint non vivit. (...) Collum nunquam velut retro inflectere. (...) ...si aliquando ramus vel tale aliquid sub ejus pede frangendo sonuerit, ipsum pedem morsu aspero castigat. Oculi ejus in nocte lucent velut lucernae. (...) Quod autem in anterioribus membris vires habet, et non in posterioribus, eundem diabolum significat prius in coelo angelum lucis fuisse, nunc vero deorsum apostatam factum esse... Oculi ejus nocte lucent, quia quaedam diaboli opera caecis, et fatuis viris videntur esse pulchra atque salubria. (...) Quod nunquam capite retrorsum sine toto corpore vertitur, diabolum demonstrat ad poenitudinis correctionem nunquam flecti». — De bestiis et aliis rebus. Lib. II, cap. 20 // PL. Vol. 177. Col. 67.

²²⁹ «Nihil autem sagacius canibus. Plus enim sensus caeteris animalibus habent. Namque soli sua nomina recognoscunt, dominos suos diligunt, dominorum tecta defendunt, pro dominis suis morti se objiciunt, voluntarie cum domino ad praedam currunt, corpus domini sui etiam mortuum non relinquunt. Quorum postremo natura est, extra homines esse non posse. In canibus duo sunt exspectanda: aut fortitudo, aut velocitas. Canis autem diversas

significationes habet. Nam aut diabolum vel Judaeum, sive gentilem populum significat. Unde Propheta Dominum precatur dicens in psalmo: Erue a framea animam meam, et de manu canis unicum meam». — Rabanus Maurus. De universo. Lib. VIII, cap. 1 // PL. Vol. 111. Col. 223-224.

²³⁰ Jakubowska B. Salve Me Ex Ore Leonis // *Artibus et Historiae*. 1991. Vol. 12, N 23. P. 61.

²³¹ Vita sancti Abrahae eremitae. XII // PL. Vol. 73. Col. 289.

²³² «Quo tendis modo, turpissime? Quid tibi in eremo, de coelo dejecte? Recede, canis immunde; evanesce, coluber veterose». — Peter Damianus. Vita S. Romualdi. Cap. VII // PL. Vol. 144. Col. 962.

²³³ Ambrosius Mediolanensis. Expositio Evangelii secundum Lucam. Lib. IV, col. 16 // PL. Vol. 15. Col. 1617

²³⁴ Подробнее об этом мотиве в латинской патристике см.: Махов А. Е. Демонология святых отцов как метафорическая структура // *Одиссей. Человек в истории. История как игра метафор: метафоры истории, общества и политики*. М., 2007. Анализ аналогичного хода мысли в греческой патристике см.: Constan N. P. The Last Temptation of Satan: Divine Deception in Greek Patristic Interpretations of the Passion // *The Harvard Theological Review*. Vol. 97, N 2 (Apr., 2004).

²³⁵ «Alligatus est tanquam canis innexus catenis, et neminem potest mordere, nisi eum qui se illi mortifera securitate [беспечностью, небрежностью] conjunxerit. Jam videte, fratres, quam stultus est homo ille quem canis in catena positus mordet». — Sermo XXXVII: De David et Isai patre suo, et de Golia // PL. Vol. 39. Col. 1820.

²³⁶ «...in canem maximum transmutatus, de fenestra exsilivit, et nusquam comparuit». — Caesarius Heisterbacensis. *Dialogus miraculorum*. Coloniae etc., 1851. Vol. 1. P. 328-329 (V:44).

²³⁷ «...Tunc daemon iniquus et effraenatus, et mirabiliter confusus, apparuit ancillae Christi; conquerens, et vultu minaci tanquam canis maximus in eam saeviens, ei dicebat: O proterva! o inimica nostra! o adversatrix nostra! maximum damnum per te nuper recepi: unum enim de specialibus ministris meis mihi abstulisti». — Jacobus de Vitriaco. Vita Maria Oigniacensis in Naurcensis Belgii dioecesi / Ed. D. Papebroeck. *Acta Sanctorum Iunius 5* (June 23). P., 1867. Цит. по электронной публикации: <http://www.umilta.net/MarieOignes.html>

²³⁸ Jacobus a Voragine. *Legenda aurea*. Lipsiae, 1850. P. 15.

²³⁹ Newman B. Possessed by the Spirit: Devout Women, Demoniacs, and the Apostolic Life in the Thirteenth Century // *Speculum*. Vol. 73, N 3 (Jul., 1998). P. 747.

²⁴⁰ La Tour Landry G. de. *Le livre du chevalier de La Tour Landry: pour l'enseignement de ses filles* / Ed. A. de Montaiglon. P., 1854. P. 45.

²⁴¹ «Est enim volubilibus pedibus, et nunquam rectis itineribus, sed tortuosus anfractibus currit: fraudulentum animal insidiisque decipiens. (...) Vulpes enim mystice diabolus dolosum, vel haeticum callidum, sive peccatorem hominem significat». — Rabanus Maurus. De universo. Lib. VIII, cap. 1 // PL. Vol. 111. Col. 225.

²⁴² «Sic Diabolus fingit se mortuum, quod nec auditur nec uidetur, et eicit linguam suam, hoc est omne illicitum delectabile et concupiscibile, scilicet pulchra mulier, cibus delicatus, unum sapidum et huiusmodi; que cum illicite capit homo, capitur a Diabolo». — Латинский текст приведен по книге: Hervieux L. *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste...* (1893-1899) по ее электронной публикации на сайте: <http://mythfolklore.net/aesopica/odo/49.htm>

²⁴³ Le Goff J. *Un Moyen Âge en image*. P., 2007. P. 194-195.

²⁴⁴ Schrader J. L. A Medieval Bestiary (The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 44, N 1). P. 22. См. также: Pastoureau M. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. P., 2004. P. 61-64.

²⁴⁵ «Ursus fertur dictus, quod ore suo formet fetus, quasi orsus. Nam aiunt eos informes generare partus, et carnem quamdam nasci, quam mater lambendo in membra componit. Unde est illud, Sic format lingua fetus cum protulit ursa. Sed hoc immaturitas partus facit. Denique tricesimo die generat. Unde evenit, ut praecipitata fecunditas informes procreet. Ursorum caput invalidum, vis maxima in brachiis et lumbis. Unde interdum erecti insistent. Ursus ergo aliquando juxta allegoriam significat diabolum insidiatorem gregis Dei, aliquando autem duces saevos et crudeles». — Rabanus Maurus. De universo // PL. Vol. 111. Col. 217.

²⁴⁶ «His duabus bestiis omnis saevitia diaboli demonstratur; et per leonem ipse diabolus, per ursum vero membra ejus, haeretici videlicet et falsi fratres. Ursus enim licet brachiis et lumbis sit fortissimus, tamen capite ejus infirmus, sicut omnes mali caput habent infirmum...». — Martinus Legionensis. Sermo XVIII // PL. Vol. 208. Col. 823.

²⁴⁷ Pastoureau M. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. P., 2004. P. 63.

²⁴⁸ «Hostis vero devoti militis constantiam dolens, ursi speciem induit, et ante eum a tecto cruens horrore casus et formae terribilis orantem voluit impedire. At ille perseverans, monstrum securus irridet». — Joannes Saresberiensis. Vita S. Anselmi Cantuariensis // PL. Vol. 199. Col. 1018.

²⁴⁹ «...Hermannus cantor ... oculos ex lassitudine clausos aperiret, posteriora quasi ursi de choro exeuntis conspexit. De qua visione cum satis miraretur, eundem ursum vidit redire, et stare ante presbyterium, in loco ubi monachi in viam exeuntes et redeuntes solent prosterni. Qui dum caput retorqueret, et hac illacque circumspiceret, in vocem humanam erupit dicens: Non euretis. Licet modo sint firmi, ego egrediar, et iterum post modicum revertar. Sicque eo intuentem egressus est». — Caesarius Heisterbacensis. *Dialogus miraculorum*. Coloniae etc., 1851. Vol. 1.

P. 333-334 (V:49).

²⁵⁰ Pastoureau M. Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental. P., 2004. P. 63.

²⁵¹ Braun S. Le symbolisme du bestiaire médiéval sculpté. Dijon, 2003. (=Dossier de l'art. N 103). P. 38.

²⁵² Ibid. P. 42.

²⁵³ «Cujus figuram diabolus habet qui caput habet, caudam vero non habet, et licet totus turpis sit, tamen posteriora ejus impense turpia et horribilia sunt. Diabolus enim initium habuit cum angelis in coelis, sed quia hypocrita fuit et dolosus intrinsecus, perdidit caudam, quia totus in fine peribit...». — De bestiis et aliis rebus. Lib. II, cap. 12 // PL. 177. Col. 63.

²⁵⁴ «Natura simiae talis est ut cum peperit geminos catulos, unum diligat, et alterum odiat. Quod si aliquando evenierit ut a venatoribus quaeratur, ante se amplectitur quem diligit, et alterum quem odit collo portat. Sed cum lapsa fuerit bipes eundo, projicit nolens quem diligit, servatque nolens quem odio habet». — Ibid.

²⁵⁵ Garnier F. Le langage de l'image au Moyen Âge: Signification et symbolique. P., 1995. P. 137.

²⁵⁶ Dufrenne S. Les illustrations du Psautier d'Utrecht: sources et apport carolingien. P., 1978. P. 127.

²⁵⁷ См. анализ иконографии 21 псалма: Marrow J. Circumdedere me canes multi: Christ's Tormentors in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. The Art Bulletin. Vol. 59, N 2 (Jun., 1977).

²⁵⁸ «Taurus Graecum nomen, sicut et bos. Indicis tauris color fulvus est, volucris pernicitas, pilis in contrarium versis. Caput circumflectunt flexilitate, qua volunt: tergi duritia omne telum respuunt, immitti feritate. Taurus Christus. In Genesi: Et furore suo subnervaverunt taurum. Item tauri, potestates saeculi hujus, cornu superbiae humiles plebes ventilantes... Tauri et in bonam et in adversam partem significationem trahunt... In contrariam vero partem tauri positi accipiuntur, ut est illud in psalmo: Concilium taurorum inter vaccae populorum. Hic per tauros haereticos significat indomitos, qui erecta cervice seducunt animas innocentes... Vaccae quoque populorum ... perfidiae doctores, tanquam tauros, sequuntur». — Rabanus Maurus. De universo. Lib. VII, cap. 8 // PL. Vol. 111. Col. 207.

²⁵⁹ Allegoriae in universam sacram scripturam // PL. Vol. 112. Col. 1063-1064

²⁶⁰ Ibid. Col. 877.

²⁶¹ «Protector meus, quia non de me praesumpsi, quasi erigens adversum te cornu superbiae; sed te ipsum cornu, hoc est firmam celsitudinem salutis inveni». — Augustinus. Enarrationes in psalms // PL. Vol. 36. Col. 148.

²⁶² «Irridet eos sapientia Dei, qui ... qui superbiae cornibus arrectis steterunt contra fortitudinem coeli...». — Rupertus Tuitiensis. Commentaria in duodecim prophetas minores // PL. Vol. 168. Col. 344.

²⁶³ «...non leniter se adversus Deum erigit cornutus bubalus, vibrans superbiae cornu, nec recipiens jugum Domini...». — Ibid. Col. 353.

²⁶⁴ См.: Махов А. Е. Hostis antiquus: Категории и образы средневековой христианской демонологии. М., 2006. С. 22.

²⁶⁵ «...bovem nigrum contra se stare vidit. Qui lingua emissa hominem tetigit, eumque super dorsum suum per illam misit, et per aerem cum illo volitans, super pinnam turris castri, quod Ysinburg dicitur, deposuit. (...) Ad quod diabolus: Fac mihi hominum, et ego tu deponam daboque tibi divitias multas. Quod si non feceris, vel fame in hoc loco morieris, vel praecipitio interibis. Cui campanarius, spem habens in Christo, respondit: Adiuro tu per nomen Jesu Christi, ne me laedas, et ut me sine periculo corporis mei deponas. Mox diabolus illum tollens, in campo iuxta villam Gerinsheim satis incommode deposuit...». — Caesarius Heisterbacensis. Dialogus miraculorum. Coloniae etc., 1851. Vol. 1. P. 338-339 (V:56).

²⁶⁶ «Christus utriusque caper, nam caeditur in cruce pendens ... surgit ad aethera tendens». — Petrus Blesensis. Tractatus de sacrosanctis venerabilis sacramenti Eucharistiae mysteriis. Cap. XXV // PL. Vol. 207. Col. 1153-1154.

²⁶⁷ «...amant montes altos... Sic et Dominus noster Jesus Christus amat excelsos montes, hoc est prophetas, et patriarchas, et apostolos omnesque sanctos... Caprea igitur acutissimam habens aciem oculorum, aspiciensque a longe venatorum insidias, significat Dominum nostrum Jesum Christum... Nam sicut caprea venatorem praevidet, ita Dominus noster Jesus Christus longe ante prospiciens Judam proditorem...». — De bestiis et aliis rebus. Lib. II, cap. XIII // PL. Vol. 177. Col. 62-63.

²⁶⁸ Allegoriae in universam sacram scripturam // PL. Vol. 112. Col. 952.

²⁶⁹ «Hircus, lascivum animal... et fervens semper ad coitum, cujus oculi ob libidinem in transversum aspiciunt...». — Isidorus Hispalensis. Etymologiae. Lib. XII, cap. 1:14-15 // PL. Vol. 82. Col. 426.

²⁷⁰ De bestiis et aliis rebus. Lib. III, cap. 16 // PL. 177. Col. 89.

²⁷¹ «...cornua autem ita habet multiplici flexu in se recurrentia, ut si quis in ea offendant, non vulneretur... Nam cum in fugam vertitur, proluvie citi ventris fimum egerit per longitudinem trium jugerum, cujus ardor quidquid contigerit, adurit. Ita egerie noxia submovet insequentes». — Ibid. Lib. III, cap. 5. Col. 84.

²⁷² Mâle E. L'Art religieux du XIII siècle. P., 1940. P. 39-40.

- ²⁷³ De bestiis et aliis rebus. Lib. II, cap. 6. Col. 59.
- ²⁷⁴ Если, конечно, не отождествлять однорогих дьяволов с однорогим козлом из видения пророка Даниила (Дан. 8), которое порой трактовалось как предсказание явления Антихриста.
- ²⁷⁵ Sauvanon J. Le Cathédrale de Chartres. Miroir de la nature. Editions Legue-Houvet, 2004. P. 57.
- ²⁷⁶ «Vel aper singulariter ferus est diabolus, qui est de silva, id est de agrestium cogitationum via: qui Ecclesiam exterminavit, dum multos in haereses et varios errores praecipitavit». — Gerhohus Reicherspergensis. Expositio in Psalmos // PL. Vol. 194. Col. 495.
- ²⁷⁷ «Significat autem aper ferocitatem principum huius saeculi». — Rabanus Maurus. De universo. Lib. VII, cap. 8 // PL. Vol. 111. Col. 207.
- ²⁷⁸ PL. Vol. 177. Col. 89.
- ²⁷⁹ Pastoureau M. Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental. P., 2004. P. 69-70.
- ²⁸⁰ «Diabolus dicitur ... avis propter superbiam, quia super omnes coelos volare voluit». — Bruno Astensis. Expositio in Job // PL. Vol. 164 Col. 687.
- ²⁸¹ «Avis, proprie, dicitur Christus, unde de Judaico populo dicitur in Job: Semitam ignoravit avis, id est Christi; quia corpus quod assumpsit, ascendendo in aethera levavit». — Alanus de Insulis. Distinctiones dictionum theologiae // PL. Vol. 210. Col. 716.
- ²⁸² «Corvus autem est diabolus, qui in cadaveribus primo oculum petit, quia in hominibus carnalibus intellectum discretionis exstinguit, et sic per oculum cerebrum extrahit, quia extincto discretionis intellectu, sensum mentis evertit». — De bestiis et aliis rebus. Lib. I, cap. 25 // PL. Vol. 177. Col. 31. Тут же отмечается и позитивный смысл ворона: он обозначает «ученого проповедника».
- ²⁸³ Цит. по: Fiske Ch. F. Animals in Early English Ecclesiastical Literature, 650-1500 // PMLA (the Journal of the Modern Language Association of America). Vol. 28, N 3 (1913). P. 380.
- ²⁸⁴ «Saepe enim sibi in cella residenti, velut teterrimi corvi vel vultures, iniqui spiritus videbantur assistere, et quasi ad custoditum animalis cadaver, quia non audebant accedere, cogeantur eminus aspectare». — Petrus Damianus. Vita S. Romualdi // PL. Vol. 144. Col. 970.
- ²⁸⁵ Lib. VIII, cap. VII // PG. Vol. 1. Col. 1079, 1082
- ²⁸⁶ «Nunc miserabilis ut passer ad ludum irretitus a Christo est». — Athanasius. Vita S. Antonii. Cap. 16 // PL. Vol. 73. Col. 138.
- ²⁸⁷ PG. Vol. 25. Col. 539-542.
- ²⁸⁸ «...ex quo mirabilis incarnatio Christi facta est in terris, nos sine viribus prorsus existere coepimus; ita ut ab his qui credunt in nomine ejus illudamur ut passeret». — Vita sancti Pachomii. Cap. XLIX // PL. Vol. 73. Col. 268.
- ²⁸⁹ «Quasi avi quippe Dominus illusit, dum ei in passione unigeniti Filii sui ostendit escam, sed laqueum abscondit. Vidit enim quod ore perciperet, sed non vidit quod gutture teneret». — Gregorius Magnus. Moralia. Lib. XXXIII, cap. XV // PL. Vol. 76. Col. 692.
- ²⁹⁰ Barb A. A. Antaura. The Mermaid and the Devil's Grandmother // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 29 (1966). P. 2, 7.
- ²⁹¹ Baltrušaitis J. II Medioevo fantastico. Milano, 2006. P. 175.
- ²⁹² Cap. II:20 // PG. Vol. 30. Col. 278.
- ²⁹³ Isidorus Hispalensis. Sententiae // PL. Vol. 83. Col. 665.
- ²⁹⁴ Cap. XVI // PG. Vol. 26. Col. 879
- ²⁹⁵ «Sic est fictus ut illudatur, hic ad hunc locum ordinatus est, in his sedibus deputatus est. Magnum aliquid illi putas esse has sedes, quia non nosti sedes Angelorum unde lapsus est: quae tibi videtur ejus gloriatio, damnatio est». — Augustinus. Enarrationes in psalmos. Psalmus CIII // PL. Vol. 37. Col. 1385.
- ²⁹⁶ «Sed Leviathan iste hamo captus est, quia in Redemptore nostro dum per satellites suos escam corporis momordit, divinitatis illum aculeus perforavit. (...) In hac quippe aquarum abyso, id est in hac immensitate generis humani, ad omnium mortem inhians, vitam pene omnium vorans, huc illucque aperto ore cetus iste ferebatur, sed ad mortem ceti istius hamus in hac aquarum profunditate caliginosa mira est dispositione suspensus. Hujus hami linea illa est per Evangelium antiquorum patrum propago memorata...». — Gregorius Magnus. Moralia. Lib. XXXIII, cap. 9 // PL. Vol. 76. Col. 682-683.
- ²⁹⁷ «Per mare hoc saeculum insinuatur... In hoc diabolus circumnatat ut Leviathan, multitudinem animarum devorat. Deus autem coelo praesidens hamus in hoc mare porrexit, dum Filium suum ad capiendum Leviathan in hunc mundum direxit. Hujus hami linea est Christi genealogia... Aculeus est Christi Divinitas, edulium vero ejus humanitas. Porro virga per quam linea hami in undas protenditur, est sancta crux in qua Christus ad decipiendum diabolum suspenditur». — Honorius Augustodunensis. Speculum ecclesiae // PL. Vol. 172. Col. 937.
- ²⁹⁸ Rabanus Maurus. De universo // PL. Vol. 111. Col. 228.
- ²⁹⁹ Braun S. Le symbolisme du bestiaire médiéval sculpté. Dijon, 2003. P. 49.

- ³⁰⁰ «...quasi diabolicam artem in viriditate sua habet». — Hildegard von Bingen. Liber subtilitatum diversarum naturarum creaturarum // PL. Vol. 197. Col. 1341.
- ³⁰¹ «Quidam ex Viennensi territorio Landulfus nomine, graviter a lunatici daemonii infestatione vexabatur, ita ut plerumque ab hoste se vallari putans in terram corrueret, cruentasque ex ore spumas emittens, tanquam mortuus habebatur. Quod genus morbi epilepticum peritorum medicorum vocitavit auctoritas; rustici vero cadivum dixere, pro eo quod caderet. (...) Sed cum eodem in loco plenus fide venisset, ardentius eum saevi daemonis pulsata audacia: nec ei licebat atrium egredi propter publicam daemonum infestationem: in atrio tamen nihil nocebatur. Nam visibiliter cum magno armorum strepitu venientes, conabantur eum cassis telorum armorum acuminibus perfodere. Quod si se subderet terrae, ranarum super eum multitudo horribilis desilire videbatur». — Gregorius Turonensis. De miraculis sancti Martini. Cap. XVIII: De Landulfo lunatico // PL. Vol. 71. Col. 948-949.
- ³⁰² «Genera lacertorum plura, ut botrax, salamandra, saura, stellio». — Isidorus Hispalensis. Etymologiae // PL. Vol. 82. Col. 446.
- ³⁰³ «Salamandra vocata, quod contra incendia valeat; cujus inter omnia venena vis maxima est. ...nam si arbori irrepserit, omnia poma inficit veneno, et eos qui ederint occidit, quin etiam si vel in puteum cadat, vis veneni ejus potantes interficit. Ista contra incendia repugnans, ignes sola animalium exstinguit. Vivit enim in mediis flammis sine dolore et consumptione, et non solum, quia non uritur, sed exstinguit incendium». — Ibid. Col. 446-447.
- ³⁰⁴ «Lacerta est vis iniqui, ut in Levitico: "Lacertam non comedetis", quod vitam impii imitari non debemus». — Allegoriae in universam sacram scripturam // PL. Vol. 112. Col. 979.
- ³⁰⁵ «Et tu homo, qui veteri tunica indutus es, quando oculi tui cordis caligant, quaere locum tendentem orientem versus, id est ad solem iustitiae Christum Dominum nostrum te converte, cujus nomen Oriens ..., et lucem misericordiae suae ostendet tibi, qui illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum». — De bestiis et aliis rebus. Lib. II, cap. 28 // PL. Vol. 177. Col. 75.
- ³⁰⁶ Woodruff H. The Physiologus of Bern: A Survival of Alexandrian Style in a Ninth Century Manuscript // The Art Bulletin. Vol. 12, N 3 (Sep., 1930). P. 245.
- ³⁰⁷ Isidorus Hispalensis. Etymologiae. Lib. XII, cap. 3:9 // PL. Vol. 82. Col. 441.
- ³⁰⁸ «Formicoleon, ob hoc vocatus, quia est, vel formicarum leo, vel certe formica pariter, et leo. ...se in pulvere abscondit, et formicas frumenta portantes interficit. Proinde autem leo et formica vocatur, quia aliis animalibus ut formica est, formicis autem ut leo est». — Ibid. Lib. XII, cap. 3:10 // PL. Vol. 82. Col. 442.
- ³⁰⁹ «Formicis enim, ut diximus, leo est, volatilibus formica, quia nimirum antiquus hostis sicut contra consentientes fortis est, ita contra resistentes debilis». — Gregorius Magnus. Moralia. Lib. V, cap. 22 // PL. Vol. 75. Col. 702.
- ³¹⁰ «...ad lectum aegrotantis cucurrit, et immundis spiritibus se opponens, non solum precibus pugnabat, sed etiam pallio suo tanquam muscas abiebat». — Jacobus de Vitriaco. Vita Maria Oigniacensi // Acta Sanctorum Junius 5. P., 1867 (цит. по электронной публикации: <http://www.umilta.net/MarieOignes.html>).
- ³¹¹ «... animal parvulum in modum bruchi nigerrimum ab ejus ore prolapsum est». — Walafridus Strabo. Vira S. Galli. Cap. XXIV // PL. Vol. 114. Col. 1021.
- ³¹² Freedman P. Sainteté et sauvagerie. Deux images du paysan au Moyen Age // Annales. Histoire, Sciences Sociales. 47e année, N 3 (May-Jun., 1992). P. 539.
- ³¹³ «Hideus comme leu ou lupart, qui ne savent entre gens estre». — «Du Prestre et du Chevalier». Цит. по вышеуказанной статье Пола Фридмана, р. 555.
- ³¹⁴ «...contemplatus est daemoneum unum in forma rustici quadrati inferius iuxta presbyterium intrare. Habebat enim pectus latum, scapulas acutas, collum breve, capillum in fronte satis superbe tonsoratum, crines reliquos sicut haristas dependentes». — Caesarius Heisterbacensis. Dialogus miraculorum. Coloniae etc., 1851. Vol. 1. P. 282 (V:5).
- ³¹⁵ «Erat enim, quantum a me dignosci potuit, statura mediocris, collo gracili, facie macilenta, oculis nigerrimis, fronte rugosa et contracta, depressis naribus, ore exporrecto, labellis tumentibus, mento subtracto ac perangusto, barba caprina, auribus hirtis et praeacutis, capillis stantibus et incompositis, dentibus caninis, occipitio acuto, pectore tumido, dorso gibbato, clunibus agitantibus...». — Rodulfus Glaber. Historiae sui temporis. V:1 // PL. Vol. 142. Col. 686.
- ³¹⁶ «...avoit une grande hure plus noire qu'une carboulee... un grandisme nes plat et une grans narines lees et unes grosses levres plus rouges d'une carbounee...». — Aucassin at Nicolette. Texte critique / Ed. H. Suchier. Paderborn, 1903. P. 28.
- ³¹⁷ «...Qui sunt, inquit, rustici isti deformes et rostrati, quos huc confluere et paulatim totam hanc domum implere video? Ad quod cum famulus respondisset neminem in domo illa haberi, se tantum cum socio ei excubare, admirans ille adjecit: Non cernis, ait, tetros homines omne jam hujus domus spatium complevisse, quorum horrenda species et rostris longissimis facies exacutae, terrorem mihi non parvum important?». — Petrus Cluniacensis. De miraculis. Lib. I, cap. 7 // PL. Vol. 189. Col. 862.
- ³¹⁸ Offenbarungen der Schwester Mechthild von Magdeburg, oder das fliessende Licht der Gottheit. Regensburg, 1862. S. 93 (IV:2).
- ³¹⁹ Цит. по статье Ани Бекер, где обсуждается это превращение Тристана: Becker A. Körper, Selbst, Schöpfung:

Körper und Identität in den Rückkehrabenteuern der "Tristan"-Tradition // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. Tübingen, 2009. Bd 131, N 2. S. 293.

³²⁰ «Sin müil spatzyert zuo beyden oren / Do mit verschluckt er manchen doren». — Brant S. Das Narrenschiff. 108:59-60.

³²¹ Isidorus Hispalensis. Etymologiae. Lib. VIII, cap. 11:103 // PL. Vol. 82. Col. 326.

³²² См. статью Джастина Лейка: Lake J. Truth, plausibility, and the virtues of narrative at the millennium // Journal of Medieval History. Elsevier Ltd., 2009. Vol. 35. P. 228-229. Цитата из текста Ришера (Historiae, 2:37) дается по этой же статье, p. 239.

³²³ Татиан. Речь против Эллинов / Перевод П. Преображенского. Спб, 1895. [репр.: Антология: Ранние Отцы Церкви. Брюссель: Жизнь с Богом, 1988. с. 369-404]. Цит. по электронному изданию: <http://antology.rchgi.spb.ru/Tatian/tatian.htm>

³²⁴ «Damnati semper moriuntur nunquam morte consumendi...». — Gregorius Magnus. Moralia. Lib. XV, cap. XVII // PL. Vol. 75. Col. 1092.

³²⁵ «...Aethiopem nigriorem fuligine, facie acuta, barba proluxa, crinibus usque ad pedes protensis...». — Jacobus a Voragine. Legenda aurea. Lipsiae, 1850. P. 543.

³²⁶ «...diabolum scurrae simillimum coram equitantibus deprehendit saltantem, et quasi de futuro aliquo lucro gloriantem». — Osbernus Cantuariensis. Vita Dunstani // PL. Vol. 137. Col. 432.

³²⁷ Mezgher W. Narr // Lexikon des Mittelalters. 2000, Verlag J. B. Metzler. CD-ROM-Ausgabe.

³²⁸ См.: Travis W. J. Of Sirens and Onocentaurs: A Romanesque Apocalypse at Montceaux-l'Etoile // Artibus et Historiae. Vol. 23, N 45 (2002). P. 32-33.

³²⁹ Гл. 53 // PG. Vol. 26. Col. 919.

³³⁰ «...superior pars homini similis est, inferioris uero partis membra sunt naturae ualde agrestis. Huic assimilantur uecordes atque bilingues homines informes; dicente apostolo: Habentes autem promissionem pietatis, uirtutem autem eius abnegantes». — Цит. по: Travis W. J. Op. cit. P. 37.

³³¹ «Quid uero onocentaurorum nomine, nisi et lubrici figurantur et elati?» — Gregorius Magnus. Moralia. Lib. VII, cap. 28:36 // PL. Vol. 75. Col. 786.

³³² «Onocentauri ergo sunt qui, subjecti luxuriae vitiis, inde cervicem erigunt, unde humiliari debuerunt». — Ibid. Cap. VI // PG. Vol. 26. Col. 830-831

³³⁴ Palladios. Historia lausiaca. Cap. XVIII: Vita abbatis Nathanael // PL. Vol. 73. Col. 1108.

³³⁵ Vita sancti Abrahae eremitae // PL. Vol. 73. Col. 290.

³³⁶ Cap. CLX // PG. Vol. 87-C. Col. 3027.

³³⁷ «...per totam Ecclesiam, quasi parvulos puerulos Aethiopes tetros discurrere huc atque illuc... Discurrentes ergo illi Aethiopes pueruli, singulis quibusque sedentibus alludebant... daemones diverso habitu et variis imaginibus ludentes». — Historia monachorum. Cap. XXIX // PL. Vol. 21. Col. 454.

³³⁸ «obnoxii diabolo parvuli» — Prosper Aquitanicus. Pro Augustino responsiones ad capita objectionum Vincentianarum. Cap. IV // PL. Vol. 51. Col. 180.

³³⁹ Augustinus. Contra Julianum, haeresis Pelagiana defensorem. Cap. XXVI // PL. Vol. 44. Col. 734.

³⁴⁰ Optatus Milleuitanus. De schismate donatistarum. Lib. 4, cap. 6 // PL. Vol. 11. Col. 1037.

³⁴¹ Langenbahn S. K. Taufe // Lexikon des Mittelalters. 2000, Verlag J. B. Metzler. CD-ROM-Ausgabe.

³⁴² Mancini E. «Le demoniache figurazioni»: Un itinerario in Umbria // In fondo al male: Contributi e iconografia sul male. Perugia, 2008. P. 132-133

³⁴³ Garnier F. Le langage de l'image au Moyen Âge. II: Grammaire des gestes. P., 2003. P. 88.

³⁴⁴ Schnell R. Ekel und Emotionsforschung: Mediävistische Überlegungen zur «Asthetik» des Häßlichen // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 2005. Jg 79, H. 3. S. 382.

³⁴⁵ «iam pavor est vidisse senem...». — Цит. по статье Р. Шнелля. S. 382.

³⁴⁶ «Quis est ille rex senex et stultus? Diabolus, qui pene ab ipso mundi exordio regnavit in genere humano, et ideo senex vocatur, et vere stultus est rex, quia quanto plures decipit, tanto sibi poenam accumulatur». — Honorius Augustodunensis. Quaestiones in Proverbia et Ecclesiasten // PL. Vol. 172. Col. 340.

³⁴⁷ «se specie diabolus praebuit ei visibilem, homo quasi magnus, nigerrimus ac deformis barbatusque». — Vita Alcuini. 13:25 // PL. Vol. 100. Col. 104.

³⁴⁸ «...vidit eadem sanctimonialis daemone in specie homuncionis deformis satis et inveterati, omne dormitorium circuire, et lectos singulos tangere, quasi diceret: Loca singula diligenter notabo, quia non erunt absque visitatione mea». — Caesarius Heisterbacensis. Dialogus miraculorum. Coloniae etc., 1851. Vol. 1. P. 330 (V:44).

³⁴⁹ Curtius E. R. Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Bern und München, 1973. S. 108-112.

³⁵⁰ «Et ubi contra Deum exaltatur, ibi ab illo deseritur, et in se tenebratur». — Augustinus. Contra adversarium

legis et prophetarum. Lib. I, cap. XV // PL. Vol. 42. Col. 615.

³⁵¹ «...materia diaboli omnino tenebrosa est, quia claritatem Dei esse noluit». — Hildegard von Bingen. Epistolae. XIV // PL. Vol. 197. Col. 170.

³⁵² Цит. по: Tasioulas J. «Heaven and earth in little space»: The foetal existence of Christ in medieval literature and thought // *Medium Aevum*. Oxford, 2007. Vol. 76, № 1. P. 30.

³⁵³ Cassiodorus. Expositio in Psalterium // PL. Vol. 70. Col. 169.

³⁵⁴ «Aethiopes nigri daemones sunt, animos seductorum nigredine peccatorum et vitiorum caligine offuscantes». — Petrus Lombardus. Commentaria in Psalmos // PL. Vol. 191. Col. 469.

³⁵⁵ «...quasi umbram humanam eminus iuxta lavatorium conspexit... Mox signis sonantibus in dormitorio, pistrinum intravit, et quia clibanus coquendis panibus praeparatus erat, mox ut ignem, quem quasi per parietem vitreum intueri sibi visus est, aspexit, infirmari coepit. Statim exiens, et sub arborese reclinans, pene octo diebus ab illa hora in tanta defectione fuit cordis et corporis, ut non posset manducare neque bibere neque dormire. ...Ignis lucis minister est, diabolus vero princeps et auctor tenebrarum est. Lux et tenebrae sibi invicem contraria sunt, sicut frigus et calor. Si egressus fueris de tenebris in radium solis, vel e converso, ex repentina mutatione visus tuus turbatur et deficit... Quid ergo mirum, si ex visione diaboli, qui ... auctor est tenebrarum et ignis aeterni, hominis natura turbatur et terretur, contrahitur et deficit, cum ignem huius mundi viderit, qui omnino contrarius est igni gehennae? Ille tenebrosus, iste luminosus». — Caesarius Heisterbacensis. Dialogus miraculorum. Coloniae etc., 1851. Vol. 1. P. 311 (V:28).

³⁵⁶ «Episcopo itaque cum suis ad mensam residente ac cum angelis de salute puellae gaudente, ecce supra tectum domus diabolus nudus apparuit, et magna voce querulus clamavit: “O maledicte senex, quid mihi adversaris? Cur mihi spolia mea rapis? (...) Ille dies est maledictus quo tu adversarius es natus. Nam lacrimae tuae domicilium meum ut torrens impingunt, et fundamenta domus meae ut tempestas subruunt”». — Honorius Augustodunensis. Speculum ecclesiae // PL. Vol. 172. Col. 914.

³⁵⁷ «Primum ergo diligenter observandum est, ut singula membra suum teneant officium, neque usurpent alienum... Discretio actionum in membris conservanda est, ut scilicet id agat unumquodque membrum ad quod factum est, ut neque loquatur manus, neque os audiat, nec oculus linguae officium assumat. Sunt enim quidam qui nisi buccis patentibus auscultare nesciunt, et quasi per os sensus ad cor influere debeat, palatum ad verba loquentis aperiunt. Alii (quod adhuc pejus est!) in agendo vel audiendo quasi canes sitiennes linguam protendunt, et ad singulas actiones velut molam labia torquendo circumducunt». — Hugo de Sancto-Victore. De institutione novitorum // PL. Vol. 176. Col. 938-942.

³⁵⁸ Homil. IX, IX // PG. Vol. 1. Col. 247.

³⁵⁹ Vetus missale gallicanum // PL. Vol. 72. Col. 348.

³⁶⁰ «...de risu tantummodo et illusionem contenti, fatigari eos potius studeant quam nocere». — Joannes Cassianus. Collationes. Coll. I, cap. XIII // PL. Vol. 49. Col. 497-498.

³⁶¹ XLVIII // PG. Vol. 40. Col. 1069.

³⁶² Lib. II, mandatum 10, cap. III // PG. Vol. 2. Col. 942.

³⁶³ О порочных помыслах. Cap. XIII // PG. Vol. 79. Col. 1214.

³⁶⁴ Joannes Cassianus. Collationes. Coll. VII, cap. XXXII // PL. Vol. 49. Col. 713.

³⁶⁵ «...mentem ejus, si possent, in risum forte resolverent». — Vita sancti Pachonii // PL. Vol. 73. Col. 239-240.

³⁶⁶ Allegoriae in universam sacram scripturam // PL. Vol. 112. Col. 849.

³⁶⁷ Gregorius Magnus. Moralia. Lib. VIII, cap. LII // PL. Vol. 75. Col. 855-856.

³⁶⁸ Augustinus. Enarrationes in psalmos. Psalmus LIV:XCVI. // PL. Vol. 37. Col. 1245.

³⁶⁹ «Oravit semel fixo in terram capite, et in natura fert hominum, abducta ab oratione mens, nescio quid aliud cogitabat: insiliit dorso eius agitator, et latera calcibus, cervicem flagello verberans: Eia, inquit, cur dormitas? cachinnansque desuper, si defecisset, an hordeum vellet accipere, sciscitabatur». — Hieronymus. Vita S. Hilarionis. 8 // PL. Vol. 23. Col. 32.

³⁷⁰ Palladius. Historia Lausiaca. Cap. XLIV // PL. Vol. 73. Col. 1147-1148.

³⁷¹ «Esto in Deo gaudens laetitia animi tranquilla et moderata... Talis jucunditas non perturbat mentem ridendi foeditate, sed sublevat desideris animam ad supernam quietem». — Leandrus Hiispalensis. Liber de institutione virginum et contemptu mundi. Cap. XI // PL. Vol. 72. Col. 886.

³⁷² «...daemon supra linguam daemoniaci residens, in modum grani nigerrimae leaticulae se posuit; et aperto ore, linguaeque extracta, omnibus astantibus se ostendit, dicens: “Ecce ego, sed pro vobis omnibus hodie non egrediar”». — Vita S. Norberti // PL. Vol. 170. Col. 1302.

³⁷³ «...in cuius pectore pluribus annis diabolus sederat, et jam ita suffocaverat eam, ut visu et auditu et verbo privata, frendens dentibus, et linguam in modum promuscidis elephantinae protendens, monstrum non femina videretur». — Ernardus (Arnauld) Bonaevallis. Vita S. Bernardi // PL. Vol. 185. Col. 276.

³⁷⁴ Махов А. Е. Обнаженный язык дьявола как иконографический мотив // *Одиссей. Человек в истории*.

Язык Библии в нарративе. М.: Наука, 2003; Makhov A. The Devil's Naked Tongue as an Iconographical Motif // *Medium Aevum Quotidianum*. Krems, 2006. № 53.

³⁷⁵ Об этом жесте в широкой межкультурной перспективе см.: Бутовская М. Л., Морозов И. А., Махов А. Е. Обнажение языка: Кросс-культурное исследование семантики древнего жеста. М., 2008.

³⁷⁶ См.: Махов А. Е. *Hostis antiquus: Категории и образы средневековой христианской демонологии*. М., 2006. С. 22.

³⁷⁷ «At ille usque ad limen cellulae egressus, sonum validum per inferiorem partem emisit, et tanto cellulam fetore replevit, ut nihil aliud quam diabolus crederetur...». — Gregorius Turonensis. *Vitae patrum*. Cap. XI: De sancto Caluppane reclauso // PL. Vol. 71. Col. 1059-1060.

³⁷⁸ «Ffor fere of fyre a fart I crake». — цит. по электронной публикации библиотеки университета Виргинии: http://xtf.lib.virginia.edu/xtf/view?docId=chadwyck_evd/uvaGenText/tei/chevd_V1.0962.xml

³⁷⁹ Tertullianus. De exhortatione castitatis. Cap. II // PL. Vol. 2. Col. 916,

³⁸⁰ PG. Vol. 57. Col. 210.

³⁸¹ «In omnibus tentationibus hoc agit diabolus, ut intelligat si Filius Dei sit; sed Dominus sic responsonem temperat, ut eum relinquat ambiguum». — Hieronymus. *Commentaria in Evangelium S. Matthaei*. Lib. I, cap. 5 // PL. Vol. 26. Col. 32.

³⁸² Marx C. W., Skey M. A. Aspects of the Iconography of the Devil at the Crucifixion // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 42 (1979).

³⁸³ «...daemonem stetisse super brachium crucis, et considerasse, an Christus aliquam maculam peccati haberet». — Petrus Comestor. *Historia Scholastica* // PL. Vol. 198. Col. 1630

³⁸⁴ Marx C. W., Skey M. A. *Op. cit.* P. 234.

³⁸⁵ См. соответствующую статью в нашей книге: Махов А. Е. *Hostis antiquus: Категории и образы средневековой христианской демонологии*. М., 2006.

³⁸⁶ «...vidit post tergum ipsius daemonem mirae magnitudinis assidentem. Quem eminus ... exsufflans; Avitanus se exsufflari existimans, Quid me, inquit, Sancte, sic accipis? Tum Martinus, Non te, inquit, sed eum qui cervici tuae teter incumbit». — Sulpicius Severus. *Dialogus* III:8 // PL. Vol. 20. Col. 216.

³⁸⁷ Garnier F. *Le langage de l'image au Moyen Âge: Signification et symbolique*. P., 1995. P. 107.

³⁸⁸ Frugoni Ch., Frugoni A. *A day in a medieval city*. University of Chicago Press, 2005. P. 36.

³⁸⁹ См. статью «Беспокойство и покой» в нашей кн.: *Hostis antiquus: Категории и образы средневековой христианской демонологии*. М., 2006.

³⁹⁰ «...quidam monachus erat qui ad orationem stare non poterat: sed mox ut se fratres ad studium orationis inclinassent, ipse egrediebatur foras, et mente vaga terrena aliqua et transitoria agebat». (...) Бенедикт «aspexit quod eundem monachum qui in oratione manere non poterat, quidam niger puerulus per vestimenti firmioriam foras traheret. (...) Die igitur alia, expleta oratione vir Dei oratorium egressus, stantem foris monachum reperit, quem pro caecitate cordis sui virga percussit: qui ex illo die nil persuasionis ulterius a nigro jam puerulo pertulit, sed ad orationis studium immobilis permansit...» — Gregorius Magnus. *Vita S. Benedicti* (= *Dialogi*, lib. II). Cap. 4 // PL. Vol. 66. Col. 142.

³⁹¹ Помимо нижеупомянутых работ можно назвать также: Lorenzo Monaco, detto Pietro di Giovanni. *Fatti della vita di S. Benedetto*. 1410-15 (Ватиканские музеи).

³⁹² Gaufridus Grossus. *Vita S. Bernardi* // PL. Vol. 172. Col. 1385.

³⁹³ «felix a vero bono devios blanditiis trahit, adversa plerumque ad vera bona reduces unco retrahit» (конец 2-й книги). — Boezio. *La consolazione della filosofia*. Milano, 1996. P. 172.

³⁹⁴ PG. Vol. 47. Col. 279-280

³⁹⁵ «Vis scire qualis fuerit ille contractus inter te et Dominum? Distraxisti teipsum Domino, subtrahens te saeculo, retrahens te peccato, abstrahens te ab inferno, extrahens te a luto, contrahens te in claustro; trahens post te diabolus, attrahens ad te Dominum, et ab ipso postea ad coelum pertrahendus». — Helinandus Frigidi Montis. *Flores Helinandi* // PL. Vol. 212. Col. 757.

³⁹⁶ «Quomodo qui vocatus eras a Deo, revocantem diabolus sequeris, et quem Christus trahere coeperat post se, repente pedem ab ipso introitu gloriae retraxisti?» — Bernardus Claraevallensis. *Epistola CXII* // PL. Vol. 182. Col. 255.

³⁹⁷ «Vere utique caeci sunt, quos diabolus trahit. Vidisti caecos aliquando a pueris, aliquando etiam a canibus trahi: et melius isti quidem trahuntur, quam illi, qui a diabolo dicuntur. Isti enim cadunt, et surgunt: illi vero, quos diabolus trahit postquam semel in foveam praecipitantur nunquam ulterius levantur. Caecus autem est omnis superbus, omnis avarus, omnis adulter et fornicator...». — Bruno Astensis. *Homilia XXIV* // PL. Vol. 165. Col. 776.

³⁹⁸ Palladios. *Historia lausiaca* // PL. Vol. 73. Col. 1118.

³⁹⁹ «Diabolus enim sinistram habet et dexteram, et sicut victor captivum hostem cum sinistra trahit, cum dextra

colaphizat, ut expeditius eat, sic ante adventum Christi diabolus genus humanum captivum trahebat, et ad libitum suum flagellabat... Eripuit autem nos Christus de manu trahente, non de flagellante; adhuc enim ... impugnant daemones Ecclesiam...; sed haec manus dextera est, non sibi, sed nobis; flagellat enim filium quem vult recipere; operatur enim in nobis patientiam, probationem, spem». — Hildebertus Cenomanensis. Sermo LXVIII // PL. Vol. 171. Col. 667.

⁴⁰⁰ «Unum vero turpi ac deformi et nebuloso vultu vidit, et daemones horribili visu ignem et fumum ex ore et naribus exhalantes juxta eum ambulare et utrumque catena eum trahere, angelum autem Domini longe retro tristem sequi». — Honorius Augustodunensis. Speculum ecclesiae // PL. Vol. 172. Col. 881.

⁴⁰¹ «Rumpe funem qui sequitur te, ne habeat diabolus quo te trahat». — Hildebertus Cenomanensis. Sermo XXVI // PL. Vol. 171. Col. 465.

⁴⁰² «Miles vero cum tam de visione quam de voti impropere terretur, mox diabolus advolans, verbis admonitoriis verba dissuasionis subiunxit dicens: Noli festinare, bene votum solves quando poteris. Nihilque aliud dicens, hominem pedibus arripiens, per ventrem in pavimento tam immisericorditer traxit, ut facies ejus in quatuor partibus vulnerata, sanguino erompente terram infunderet». — Caesarius Heisterbacensis. Dialogus miraculorum. Coloniae etc., 1851. Vol. 1. P. 326-327 (V:42).

⁴⁰³ «...iratus ait: Numquid non diabolus es tu? Et ille: Nunc satis est, appropinquat enim tempus matutinale, oportet nos ire. Tollensque illum, per tectum traxit, cuius viscera tegulis retrahentibus miserabiliter excussit». — Ibid. V:34. P. 318.

⁴⁰⁴ См. статью «Нетерпение» в нашей книге: Махов А. Е. Hostis antiquus: Категории и образы средневековой христианской демонологии. М., 2006. С. 265-266.

⁴⁰⁵ Цит. по: Brakke D. Ethiopian Demons: Male Sexuality, the Black-Skinned Other, and the Monastic Self // Journal of the History of Sexuality. University of Texas Press, 2001. Vol. 10, No. 3/4, Jul.-Oct. P. 516.

⁴⁰⁶ «...conculcat ille Christum, qui libere peccat absque timore et poenitentia». — Petrus Lombardus. Collectanea in epistolas Pauli // PL. Vol. 192. Col. 485.

⁴⁰⁷ «Iste [diabolus] persequitur animas nostras, eas in terra humiliat, et coelestia cogitare non permittit: iste in terram eas conculcat, et carnis voluptatibus implicat». — Bruno Astensis. Expositio in Psalmos // PL. Vol. 164. Col. 1209.

⁴⁰⁸ Амфитеатров А. В. Вл. С. Соловьев. Встречи. 1900 г. Цит. по электронной публикации: http://dugward.ru/library/amfiteatrov/amfiteatrov_solovyev.html; Кони А. Ф. Воспоминания о писателях. 1911 г. Цит. по электронной публикации: http://az.lib.ru/k/koni_a_f/text_0620.shtml

⁴⁰⁹ Цит. по: Brakke D. Ethiopian Demons: Male Sexuality, the Black-Skinned Other, and the Monastic Self // Journal of the History of Sexuality. 2001. Vol. 10, No. 3/4, Jul.-Oct. P. 517.

⁴¹⁰ «Sunt equi, quos Dominus ascendit... Sunt autem equi, qui ascensores habent Diabolum et angelos ejus. Judas equus ejus erat... Omnes enim, qui persequuntur sanctos, equi sunt hinnientes: sed habent ascensores, quibus aguntur, angelos malos, et inde feroces sunt». — Rabanus Maurus. De universo. Lib. VII, cap. 8 // PL. Vol. 111. Col. 214.

⁴¹¹ «...super pedes ejus et crura diabolus nocturno jacuit; et ne huc illucque se facile verteret, typo phantastici ponderis aggravavit». — Petrus Damianus. Vita S. Romualdi. Cap. XVII // PL. Vol. 144. Col. 962.

⁴¹² Mancini E. «Le demoniache figurazioni»: Un itinerario in Umbria // In fondo al male: Contributi e iconografia sul male. Perugia, 2008. P. 140.

⁴¹³ Garnier F. Le langage de l'image au Moyen Âge: Signification et symbolique. P., 1995. P. 191.

⁴¹⁴ «Statim unus spirituum malignorum propius accedens, et manum pectori eius imponens, ita illud compressit, ut sanguis concitatus per os et nares eius largiter efflueret». — Caesarius Heisterbacensis. Dialogus miraculorum. Coloniae etc., 1851. Vol. 1. P. 329-330 (V:44).

⁴¹⁵ «Hinc apparet, quales equi sint illi, super quos aliquando defunctorum animae videntur equitare. Sunt enim daemones se in equos transformantes, quorum sessores sunt animae miserimae peccatis oneratae, tanquam armis quibusdam et clypeis onustatae... Juxta illud propheticum: Descenderunt in infernum cum armis suis, id est cum membris suis, quae fecerunt arma iniquitatis peccato, nolentes ea facere arma justitiae Deo. Certum est autem equum animal esse superbum, et contumax, contentionis et belli cupidum, ferventem ad coitum, et in libidine praepotentem. Daemones igitur in equos transformati, significant sessores suos se hujusmodi sceleribus oblectasse». — Helinandus Frigidi Montis. Flores Helinandi // PL. Vol. 212. Col. 733.

⁴¹⁶ Sulpicius Severus. Dialogus I:20 // PL. Vol. 20. Col. 196-197.

⁴¹⁷ Guibertus S. Mariae de Novigento. De vita sua. Cap. XIX // PL. Vol. 156. Col. 957.

⁴¹⁸ Mancini E. «Le demoniache figurazioni»: Un itinerario in Umbria // In fondo al male: Contributi e iconografia sul male. Perugia, 2008. P. 139.

⁴¹⁹ Ganshof F. L. Feodalism. 3 ed. London: Longman, 1996. P. 73-74.

⁴²⁰ «Or joing / Tes mains, et si devien mes hon. / Je t'aiderai outre reson». — Rutebeuf. Le miracle de Théophile // Rutebeuf. Oeuvres complètes / Ed. M. Zink. Vol. 2. P., 1990. P. 38-39 (II:532-539).

- ⁴²¹ «...diabolus cuiusdam servi admodum iocosi formam assumens, manum eius tenuit, et modicum strinxit. Cui cum diceret, dimitte me, mox illum non vidit. Quae statim male habere coepit, feminae sequenti se dicens: Servus ille compressit me, et ecce ex hoc defectio cordis invasit me. Dicente illa, nequaquam hic fuit; respondit matrona: Imo certissime, satis enim proterve respexit me. Vadensque in domum suam lecto decubuit, et post paucos dies defuncta est». — Caesarius Heisterbacensis. *Dialogus miraculorum*. Coloniae etc., 1851. Vol. 1. P. 315-316 (V:31).
- ⁴²² «...daemon ... puellam brachio dextro trahit, et trahendo in tantum compressit, ut compressionem tumor, et tumorem sequeretur livor». — *Ibid.* V:44. P. 329.
- ⁴²³ Davis M. T. *Canonical Views: The Theophilus Story and the Choir Reliefs at Notre-Dame, Paris // Reading Medieval Images / Ed. By E. Sears and Th. K. Thomas*. University of Michigan Press, 2002. P. 112.
- ⁴²⁴ Garnier F. *Le langage de l'image au Moyen Âge. II: Grammaire des gestes*. P., 2003. P. P. 120-126.
- ⁴²⁵ *Ibid.* P. 138.
- ⁴²⁶ «Videbat, et ecce daemon, parvi et nigerrimi Aethiopsis specie assumpta, lecto ejus astabat. Qui portentosa deformitate terrorem conspicienti intentans ..., igneam linguam de barathro putidi oris ejectam, in immensum protendebat, qua totum corpus fratris illius lingendo, se carnes ejus prorsus consumpturum esse dicebat». — Petrus Cluniacensis. *De miraculis*. Lib. I, cap. VIII // PL. Vol. 189. Col. 869.
- ⁴²⁷ См. уже у Исидора Севильского в «Этимологиях»: Lib. XII. Cap. 2:22 // PL. Vol. 82. Col. 437.
- ⁴²⁸ «...miserabiliter ab Angelo Christi religatus et punitus; ita quod videbatur, quasi visceribus evomit, omnia interiora sua super collum suum miserabiliter deportare...» — Jacobus de Vitriaco. *Vita Maria Oigniacensis in Naurcensis Belgii dioecesei / Ed. D. Papebroeck*. *Acta Sanctorum Junius* 5 (June 23). P., 1867. Цит. по электронной публикации: <http://www.umilta.net/MarieOignes.html>
- ⁴²⁹ Newman B. *Possessed by the Spirit: Devout Women, Demoniacs, and the Apostolic Life in the Thirteenth Century // Speculum*. Vol. 73, N 3 (Jul., 1998). P. 741.
- ⁴³⁰ Интерпретация фрески дана в кн.: Luzi L. *Il Duomo di Orvieto*. Firenze, 1866. P. 201-202.
- ⁴³¹ Joannes Chrysostomus. In Joannem homilia III:1 // PG. Vol. 59. Col. 38.
- ⁴³² «Ecce compositus est liber inscriptus. Scriptura bona, scriptura Dei, sed insidiatur diabolus, tanquam simia. "Averte oculos tuos", statim ipsa accedens apponit manum, delet quae scripsisti, et apponit litteras suas». — Petrus Comestor. *Sermo VI* // PL. Vol. 198. Col. 1741.
- ⁴³³ «Adversarius enim noster diabolus nobis semper insidiatur, et quantumcunque potest delet ista, et scribit opposita, scilicet criminalia peccata». — Hildebertus Cenomanensis. *Sermo CII* // PL. Vol. 171. Col. 817.
- ⁴³⁴ «...apostatantes ad Satan conversi sunt, et nichil dicunt vel faciunt, nisi quod diabolus in corde eorum scribit». — Petrus Diaconus. *Chronica Casinensis*. Lib. IV // PL. Vol. 173. Col. 971.
- ⁴³⁵ «Auidivi quod quidam sanctus homo, dum esset in choro, vidit dyabolum quasi sacco pleno valde oneratum. Dum autem adjuaret dyabolum ut diceret ei quid portaret ait: "Hec sunt sillabe et dictiones syncopate et versus psalmodie, que isti clerici in hiis matutinis furati sunt Deo; hec utique ad eorum accusationem diligenter reservo"; «...Quidam sanctus sacerdos, cum videret in quadam magna sollempnitate dyabolum dentibus extendens pergamenum, adjuavit eum ut diceret ei cur istud faceret. Cui demon respondit: "Scribo ociosa verba que dicuntur in hac ecclesia et quia hodie plus solito talia multiplicantur, propter sollempnitatem diei festi, videns quod non sufficeret cedula quam attuli, dentibus meis extendere conatus sum pergamenum". Quod audiens sacerdos cepit ea referre populo et omnes hoc audientes dolere et conteri ceperunt. Quibus dolentibus et penitentibus dyabolus qui scripserat delere cepit, ita quod cedula vacua remansit». — Jacques de Vitry. *The exempla / Ed. Th. F. Crane*. London, 1890. P. 6, 100 (XIX, CCXXXIX).
- ⁴³⁶ Jennings M. *Tutivillus: The Literary Career of the Recording Demon // Studies in Philology*. Vol. 74, № 5. Chapel Hill, 1977. P. 14-17. Дженнингс указывает и на другие возможные этимологии: от *textivillitium* (гнилая нить), от *vilitigare* (в средневековой латыни: ябедничать, придираться к мелочам), от *titillare* (прельщать, искушать).
- ⁴³⁷ Катехизис XVI. О Святом Духе I. XV // PG. Vol. 33. Col. 939-942
- ⁴³⁸ «...si in escam inimici nolumus dari, non debemus esse terreni; quia sic in principio maledictus est, ut terram comedat, sicut scriptum est: "Super pectus tuum et ventres gradieris, et terram comedes...". Quod si misericordia Domini coelestes efficimur, ab esca diaboli omnimodis reddimur alieni». — Cassiodorus. *Expositio in psalterium*. In ps. CIII // PL. Vol. 70. Col. 738.
- ⁴³⁹ «Et quia caput est omnium superborum, omnes superbos sibi in uno corpore tanquam capiti copulavit et secum in gehennam demersit». — Heterius Uxamensis. *Ad Elipandum epistola*. Liber II: De Christo et ejus corpore, quod est Ecclesia et de diabolo et ejus corpore, quod est Antichristus // PL. Vol. 96. Col. 983.
- ⁴⁴⁰ «...sicut sancti membra sunt Christi, ita impii membra sunt diaboli». — Ambrosius Mediolanensis. *Im psalmum XXXVI enarratio* // PL. Vol. 14. Col. 965.
- ⁴⁴¹ Автор «Жития св. Синклетики» (коим считался Афанасий Великий) и в самом деле ставит демонов в пример монахам: «Чем гордишься? — вопрошает автор собрата по монашескому житию. — Тем, что

мяса не ешь? Но иные и рыбы не видят. От вина воздерживаешься? Но взгляни на тех, кто не пользуется и маслом... Ты похваляешься, что спишь на циновке и на подстилке из козьей шерсти? Иные и на земле спят, но если и ты за ними последуешь, то высшего не достигнешь: ведь есть и такие, кто подкладывают под себя камни, дабы ни от чего не получить удовольствия. (...) Но даже если ты и решишь все это испытать и достигнешь самых высших высот аскезы, — не мни о себе слишком много. Ведь демоны достигли и достигают большего, чем ты: они и не едят, и не пьют, и в брак не вступают, и не спят; они обитают в пустыне, и если ты в пещере живешь, то видишь, сколь многим они тебя превосходят?» (*Vita Sanctae Syncreticae*. 53 // PG. Vol. 28. Col. 1519).

⁴⁴² «Et qui sunt horum torrentium dentes? Sunt plane ad laniandum apprehendumque vehementes, ira, cupiditas, lascivia, odium, gula, avaritia. Hi sunt denti mali et tenaces. Per haec enim in nos captos laniatosque dominantur, dum vitiorum suorum aut ministros aut consortes esse nos faciunt; quibus non carnes nostrae, sed animae, nisi Dominus in nos esset, manderentur». — Hilarius Pictaviensis. *Tractatus in CXXIII psalmum* // PL. Vol. 9. Col. 678.

⁴⁴³ «...ke lo meto a rostir, com'un bel porco, al fogo, / en un gran spe' de fer per farlo tosto cosro. / E po' prendo aqua e sal e calucen e vin / e fel e fort aseo e tosego e venin / e si ne faso un solso... A lo re de l'inferno ... lo guarda dentro e molto cria al messo: "E' no ge ne daria" co diso "un figo seco, / ke la carno e crua e l sango e bel e fresco"». — Giacomino da Verona. *De Babilonia Civitate infernali et eius turpitudine et quantis penis peccatores peniantur incessanter*. Цит. по электронной публикации: http://it.wikisource.org/wiki/De_Babilonia_civitate_infernali

⁴⁴⁴ Цит. по: Erich O. A. *Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst*. Berlin, 1931. S. 27.

⁴⁴⁵ «Christus diabolum vicit, et de ore ejus humanum genus eripuit» — PL. Vol. 177. Col. 976.

⁴⁴⁶ Парадигма задана в Новом Завете самим Христом: «не мир пришел Я принести, но меч» (Мтф. 10:34).

⁴⁴⁷ «...tempus bellorum spiritualium cernimus advenisse, sicut Christi milites, ... Ecclesiae maneamus in castris; vigilemus in acie Christi». — Petrus Chrysologus. *Sermo XII: De jejunio et tentationibus Christi* // PL. Vol. 52. Col. 222-224.

⁴⁴⁸ *Commentarium in Isaiam Prophetam*. Cap. 13 // PG. Vol. 30. Col. 575.

⁴⁴⁹ *Homilia III*. In cap. I *Genesin*. 5 // PG. Vol. 53. Col. 38.

⁴⁵⁰ «in formis militum decenter armatorum, militiae circa iuvenes ludos exercentes. Nunc lapsum simulabant, nunc lanceas et enses contra eos extendebant, omnibus modis satagentes, ut illos extra circulum extraherent». — Caesarius Heisterbacensis. *Dialogus miraculorum*. Coloniae etc., 1851. Vol. 1. P. 279 (V:4).

⁴⁵¹ «Habet quippe nequissimus ille laqueos, habet et jacula, utpote callidissimus venator hominum». — Bernardus Claraevallensis. *Sermo in festo S. Andreae apostoli* // PL. Vol. 183. Col. 505.

⁴⁵² *Jacobus de Vitriaco*. *Vita Maria Oigniacensi in Naurcensis Belgii dioecesi* / Ed. D. Papebroeck. *Acta Sanctorum Junius 5* (June 23). P., 1867. Цит. по электронной публикации: <http://www.umilta.net/MarieOignes.html>

⁴⁵³ Randall D. B. J. *Was the Green Knight a Fiend?* // *Studies in Philology*. Vol. 57, N 3 (Jul., 1960). P. 481.

⁴⁵⁴ «Maximum peccatum in homine superbia est... Hoc telo nos primum diabolus vulneravit...». — Ambrosius Mediolanensis. In psalmum CXVIII expositio // PL. Vol. 15. Col. 1283.

⁴⁵⁵ «Quotidie namque in acie stamus, quotidie tentationum ejus tela excipimus». — Gregorius Magnus. *Moralia*. Lib. II, cap. 18 // PL. Vol. 75. Col. 571.

⁴⁵⁶ «...cemit Aethiopem tetrum contra illius cellulam stantem, atque adversus eum ignita jacula dirigentem». — Joannes Cassianus. *Collationes*. Coll. II, cap. 13 // PL. Vol. 49. Col. 545.

⁴⁵⁷ «Nam visibiliter cum magno armorum strepitu venientes, conabantur eum cassistorum acuminibus perfodere». — Gregorius Turonensis. *De miraculis sancti Martini*. Cap. XVIII: *De Landulfo lunatico* // PL. Vol. 71. Col. 948-949.

⁴⁵⁸ Декор этой двери проанализирован с точки зрения иконографии в докладе Лены Лиеле (Liene L. The Rogslusa Door) на семинаре «Images, Ritual, and Daily Life», проведенном Институтом материальной культуры Средневековья и Раннего Нового времени (Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit) Австрийской Академии Наук в Кремсе (Австрия) 1-2 декабря 2008 г.

⁴⁵⁹ С XII в. меч становится иконографическим атрибутом апостола Павла: см. Gamber O., Kocher G., Nilgen U. *Schwert* // *Lexikon des Mittelalters*. 2000, Verlag J. B. Metzler. CD-ROM-Ausgabe.

⁴⁶⁰ Ibid.

⁴⁶¹ См. аллегорическую трактовку этого места у Иеронима: Hieronymus. *Commentarium in Isaiam prophetam* lib. XVI cap. LIV:16 // PL. Vol. 24. Col. 527.

⁴⁶² «...nocte vero media ante transitus sui diem custodibus somno gravatis ventus vehemens irruit et luminaria cuncta extinxit, illa vero malignorum spirituum turba cernens orare coepit: mi pater ely, mi hospes care, congregati sunt ad devorandum me seductores mei, scripta tenens mala, quae gessi...». — Jacobus a Voragine. *Legenda aurea*. Lipsiae, 1850. P. 445-446.

⁴⁶³ Ibid. P. 207.

- ⁴⁶⁴ Историю легенды прослеживает финская исследовательница Хелена Эдгрэн, из работы которой мы заимствовали и визуальный пример: Edgren H. *Mercy and Justice. Miracles of the virgin Mary in Finnish medieval wall-painting.* Helsinki, 1993. P. 62-63.
- ⁴⁶⁵ «Si ergo nos erigimur, illi corruunt; si nos convalescimus, illi infirmantur. Remedia nostra plagae ipsorum sunt, quia curatione nostrorum vulnerum vulnerantur». — Leo I. *Sermo XXXIX.* Cap. 4 // PL. Vol. 54. Col. 265.
- ⁴⁶⁶ «Post haec in exstasi raptus est, et dixit ... se vidisse daemones, sagittas igneas contra se jacentes, et e contrario sanctos angelos sagittas lucis emittentes, et sagittas diaboli exstinguentes». — *Vita Sancti Petri Prioris Juliensis Puellarum Monasterii* // PL. Vol. 185. Col. 1266.
- ⁴⁶⁷ «Et de sub scala ipsa quasi timens me, lente elevavit caput: et cum primum gradum calcassem, calcavi illius caput». — *Passio sanctarum martyrum Perpetuae et Felicitatis.* Cap. I, § III // PL. Vol. 3. Col. 24-29.
- ⁴⁶⁸ Saxer V. *Bible et hagiographie: textes et thèmes bibliques dans les actes des martyrs authentiques des premiers siècles.* Berne etc., 1986. P. 87.
- ⁴⁶⁹ «...et sublata sum in aere, et coepi eum sic caedere quasi terram conculcans». — *Passio sanctarum martyrum Perpetuae et Felicitatis* // Cap. III, § II. // PL. Vol. 3. Col. 38-41
- ⁴⁷⁰ «pede calcat elisos in morte oculos». — Prudentius. *Psychomachia.* Vers. 31-32. // *The Loeb classical library: Prudentius.* London, 1949. Vol. 1. P. 280.
- ⁴⁷¹ «...et Aethiopem illum manibus comprehensum ad terram elisit, ac guttur nefandum viriliter pede compressit. Qui dum fortiter captivum hostem premeret, ille velut ex violenta compressione, ... lingua flammigera, quasi aratro terram proscinderet, circumposita comburebat». — *Petrus Cluniacensis. De miraculis.* Lib. I, cap. 8 // PL. Vol. 189. Col. 869.
- ⁴⁷² «...se sub pedibus sanctorum prostratum, catenisque virtutis eorum ligatum, conspiciat». — *Gaufridus Grossus. Vita S. Bernardi* // PL. Vol. 172. Col. 1370.
- ⁴⁷³ Одна из ранних историй такого типа — «Истории монахов» (цитируем по латинскому переводу Руфина): святой Гелен, взявшись перевезти на другой берег реку пресвитера, «Божьим именем призывает крокодила (обличие дьявола, конечно), которые и перевозит обоих через реку. «Сойдя на берег, он [Гелен] отвел эту тварь в пустыню, сказав ей: "Лучше тебе умереть, чем быть виновной в столь многих преступлениях и человекоубийствах". И та немедленно пала, издохнув». — *Historia monachorum.* Cap. XI. *De Heleno* // PL. Vol. 21. Col. 430.
- ⁴⁷⁴ Это относится и к древнерусской демонологии: см. Антонов Д. И. «Беса поймав, мучаше...». Избиение беса святым: демонологический сюжет в книжности и иконографии средневековой руси // *Древняя Русь. Вопросы медиевистики.* 2010. № 1 (39). С. 61-75.
- ⁴⁷⁵ «...sanctimonialis quaedam est Elizabeth nomine, quam saepe diabolus infestat. Die quadam in dormitorio illum videns, et quia ipse esset non ignorans, alapham illi dedit. Cui cum diceret: Ut quid tam dure me caedis? respondit illa: Quia saepe me turbas. Ad quod diabolus: Multo amplius hesternam die turbavi sororem tuam cantricem, non tamen me percussit». — *Caesarius Heisterbacensis. Dialogus miraculorum.* Coloniae etc., 1851. Vol. 1. P. 330-331 (V:45).
- ⁴⁷⁶ «Tunc Juliana retrorsum manibus ipsum ligavit et ad terram ipsum dejiciens cum catena, cum qua erat ligata, ipsum durissime verberavit». — *Jacobus a Voragine. Legenda aurea.* Lipsiae, 1850. P. 177.
- ⁴⁷⁷ PG. Vol. 65. Col. 251.
- ⁴⁷⁸ Garnier F. *Le langage de l'image au Moyen Âge. II: Grammaire des gestes.* P., 2003. P. 303-304, 314.
- ⁴⁷⁹ Мистагогический катехизис II, 3 // PG. Vol. 33. Col. 1079.
- ⁴⁸⁰ *Verba seniorum: Vitae patrum, lib. VI. libell. 2:16* // PL. Vol. 73. Col. 1003-1004.
- ⁴⁸¹ Lib. VIII, cap. VII // PG. Vol. 1. Col. 1079, 1082
- ⁴⁸² «semper improbitatis suae innexus catenis». — *Ambrosius Mediolanensis. In psalmum CXVIII expositio* // PL. Vol. 15. Col. 1491.
- ⁴⁸³ «...in initio homini suavitati transgredi praeceptum Factoris et eum habuit in sua potestate, potestas autem ejus est transgressio et apostasia, et his colligavit hominem: per hominem ipsum iterum oportebat victum eum contrario colligari iisdem vinculis quibus alligavit hominem, ut homo solutus revertatur ad suum Dominum, illi vincula relinquens per quae ipse fuerat alligatus, hoc est transgressionem». — *Irenaeus. Contra haereses.* Lib. V, cap. 21:3. P., 1969. P. 274, 276 (*Sources chrétiennes*, 153).
- ⁴⁸⁴ «Diabolus similis est urso sive leoni ad stipitem ligato, qui licet in catena sua rugiat circuiens, neminem tamen laedit, nisi quem infra suum circulum rapuerit... Secundum Apostolum Petrum, tanquam leo rugiens circuit in sua catena, quaerens quem devoret». — *Caesarius Heisterbacensis. Dialogus miraculorum.* Coloniae etc., 1851. Vol. 1. P. 336 (V:52).
- ⁴⁸⁵ «...incideret mentio de Lucifero apud inferos ligato, respondit per os eius diabolus: Stulti, quibus catenis putatis magistrum meum ligatum in inferno? Ferreis? Nequaquam. Tria verba posita sunt in silentio missae, quibus ligatus est. Requirentibus quibusdam ex fratribus: Quae sunt illa tria verba? dicere noluit, vel potius ausa non fuit, sed ait: Afferte mihi librum, et ego vobis ostendam illa. Allatus est ei liber missalis, et clausus porrectus.

Quem illa aperiens, primo ictu canonem invenit, et digitum ponens super illum locum: Per ipsum, et cum ipso, et in ipso, in quibus memoria fit summae Trinitatis, ait: Ecce ista sunt tria illa verba, quibus ligatus est magister meus». — Ibid. P. 292 (V:13).

⁴⁸⁶ «Altera vero die post ejus obitum, quaedam mulier de Tusciae partibus venit ad ecclesiam Beati Apostoli: et cum coepisset per gradus ascendere, coepit eam daemon vexare et per os ejus clamare et dicere: O Sancte Leo, quare catenis igneis me vincitum trahis? non te laesi unquam». — Libuinus. Historia mortis et miraculorum S. Leonis IX. 8 // PL. Vol. 143. Col. 531.

⁴⁸⁷ «Angelus Dei nos catenis igneis religavit...». — Jacobus a Voragine. Legenda aurea. Lipsiae, 1850. P. 423.

⁴⁸⁸ «Tantae autem virtutis pondus diabolus ferre non potuit, sed mox coram omnibus exclamans abscessit». — Ibid. P. 459.

⁴⁸⁹ PG. Vol. 65. Col. 193-194.

⁴⁹⁰ «...qui protinus victus ut ovis stans a sancto Martha proprio cingulo alligatur et illico a populo lanceis et lapidibus perimitur» — Jacobus a Voragine. Legenda aurea. Lipsiae, 1850. P. 444.

⁴⁹¹ Oliva Ausonensis. Conversio B. Aerae // PL. 142. Col. 597.

⁴⁹² Подробнее см. нашу статью «Полезный дьявол» в кн.: Махов А. Е. Hostis antiquus: Категории и образы средневековой христианской демонологии. М., 2006. С. 311-312.

⁴⁹³ Honorius Augustodunensis. Elucidarium // PL. 172. Col. 1136.

⁴⁹⁴ И здесь мы не можем согласиться с Франсуа Гарнье, полагающим, что в средневековом изображении «каждый элемент, каждая форма обладают ценностью знака». — Garnier F. Le langage de l'image au Moyen Âge: Signification et symbolique. P., 1995. P. 9.

⁴⁹⁵ Augustinus Hipponensis. De Civitate Dei. Lib. XI, cap. 18 // PL. Vol. 41. Col. 332

⁴⁹⁶ Может показаться, что Августин здесь рискованно балансирует на грани манихейства: если зло — антитеза добру, то не означает ли это, что зло и добро уравниены как равнозначные начала? Однако мысль о подчиненности и вторичности зла все-таки достаточно ясно проведена: во-первых, Бог «приспособил зло на пользу праведных» (а не сотворил его как нечто самостоятельное); во-вторых, зло помещено на уровень «украшения», т. е. сопоставлена со стилистическим, а не смысловым уровнем речи. Зло, тем самым, помещено в мир, но помещено на вторичных основаниях: оно лишь «служит добру», и оно — не более чем украшение.

⁴⁹⁷ Honorius Augustodunensis. Elucidarium. Lib. III, cap. 21 // PL. 172. Col. 1176.

⁴⁹⁸ Bernardus Claraevallensis. Apologia ad Guillelmum. Cap. XII // PL. Vol. 182. Col. 916.

⁴⁹⁹ «Nullus enim pulchritudinem ejus potest corrumpere, neque honestatem turpificare, neque amplitudinem minuere vel augere. ... in qua nullius turpitudine turpis est, nec malitia nocet, nec error erant, cujus pulchritudinem immundorum spirituum nequitia, seu hominum impiorum irrationabiles motus non solum non contaminant, verum etiam adaugent. Nulla enim pulchritudo efficitur, nisi ex compaginatione similium et dissimilium, contrariorum et oppositorum; neque tanta laudis esset bonum, si non esset comparatio ex vituperatione mali. Ideoque quod malum dicitur, dum per se consideratur, vituperatur; dum vero ex ejus comparatione bonum laudatur, non omnino vituperabile videtur». — Joannes Scotus Erigena. De divisione naturae // Lib. V, cap. 36 // PL. 122. Col. 982.

⁵⁰⁰ «Quid autem mirum si dum justi in justorum tormenta conspiciunt, hoc eis veniat in obsequium gaudiorum, quando et in pictura niger color substernitur, ut albis vel rubeus clarior videatur». — Gregorius Magnus. Homiliae in evangelia. Lib. II, homil. 40 // PL. Vol. 76. Col. 1308-1309.

⁵⁰¹ De poenitentia. Homilia VIII // PG. Vol. 49. Col. 339.

⁵⁰² Lactantius. Divinarum institutionum liber II: De origine erroris. Cap. XVII // PL. Vol. 6. Col. 337.

⁵⁰³ Fulgentius. Ad Monimum. Lib. I, cap. XVII // PL. Vol. 65. Col. 165.

⁵⁰⁴ «conformatio quaedam orationis remota a communi et primum se offerente ratione». — Quintilian. Institutio oratoria (9:1:4).

⁵⁰⁵ См. об этом: Dammann R. Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln, 1967.

⁵⁰⁶ Institutio oratoria (1:5:38-41). Общий обзор этой системы у других авторов: Lausberg H. Handbuch der literarischen Rhetorik. München, 1960. § 462 (тот же параграф — и в английском переводе работы Г. Лаусберга).

⁵⁰⁷ Оно соответствует целому ряду словесных риторических фигур: таких, как просаподосис, анафора, эпифора.

⁵⁰⁸ Les arts poétique du XII et du XIII siècle / Ed. par E. Faral. P., 1924. P. 214.

⁵⁰⁹ См., например, работу Освальда Эриха: Erich O. A. Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst. Berlin, 1931.

⁵¹⁰ Carmen de figuris vel schematibus // Rhetores latini minores / Ed. C. Halm. Lipsiae, 1863. P. 68-69.

⁵¹¹ О значении идеи границы в христианской концепции миропорядка см.: Махов А. Е. «Есть что-то, что

не любит ограждений». Библейская доктрина границы и раннеромантический демонизм // Темница и свобода в художественном мире романтизма. М.: ИМЛИ РАН, 2002.

⁵¹² См., например: Garnier F. *Le langage de l'image au Moyen Âge*. II: *Grammaire des gestes*. P., 2003. P. 78.

⁵¹³ «Sicut enim diabolus superbus hominem superbientem seduxit ad mortem; ita Christus humilis hominem obedientem reduxit ad vitam». — Augustinus. *De Trinitate*. Lib. IV, cap. 10 // PL. Vol. 42. Col. 896.

⁵¹⁴ «...quamvis enim est omnis hyperbole ultra fidem, non tamen esse debet ultra modum». — *Institutio oratoria* (8:6:73),

⁵¹⁵ См.: Махов А. Е. Средневековая латинская поэтика // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. М., 2010. С. 96-97.

⁵¹⁶ «o venenosa dyaboli lingua, tormenta tua non timeo...». — *Legenda aurea*. Lipsiae, 1850. P. 118.

⁵¹⁷ «Caro resurget incorruptibilis, caro resurget sine vitio, sine deformitate, sine mortalitate, sine onere, sine pondere. Quae nunc tibi facit tormentum, postea tibi erit ornamentum». — Augustinus. *P Sermo CXXL*. Cap. 3 // PL. Vol. 38. Col. 1131-1132.

⁵¹⁸ Brakke D. *Ethiopian Demons: Male Sexuality, the Black-Skinned Other, and the Monastic Self* // *Journal of the History of Sexuality*, Vol. 10, No. 3/4. P. 507.

⁵¹⁹ *Ibid*. P. 509.

⁵²⁰ Lorenzi L. *Devils in Art*. Florence, from the Middle Ages to the Renaissance. Florence, 2006. P. 51.

⁵²¹ Bunten man, «пестрый человек» («Парцифаль», 758:2) — о двуцветном, черно-белом Фейрефице.

⁵²² Schausten M. *Vom Fall in die Farbe: Chromophilie in Wolframs von Eschenbach «Parzival»* // *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*. Tübingen, 2008. Bd 130, H. 3. S. 465-466.

⁵²³ Chrétien de Troyes. *Erec et Enide*. *Altfranzösisch/Deutsch* / Hrsg. von A. Gier. Stuttgart, 2000. S. 378 (vv. 6734-6741).

⁵²⁴ В отчете «О деяниях, совершенных в годы моего служения» («De rebus in administratione sua gestis»). Cap. XXXIII // *Abbot Suger on the abbey church of St-Denis and its art treasures* / Ed., trans. and annotated by E. Panofsky. 2 ed. Princeton, 1979. P. 62-64.

⁵²⁵ «...nieman rehte wiste, von welher varwe ez waere». — Gottfried von Strassburg. *Tristan* / Hrsg. von R. Krohn. Stuttgart, 2009. Bd 2. S. 354 (vv. 15820-15821)

⁵²⁶ *Jacobus a Voragine*. *Legenda aurea*. Lipsiae, 1850. S. 20.

⁵²⁷ «Colores autem diversi diversas significant species virtutum, quibus decoratur plasma Dei ad imaginem sui Conditoris». — Rabanus Maurus. *De universo*. Lib. XXI, cap. 9 // PL. Vol. 111. Col. 563.

⁵²⁸ *Honorius Augustodunensis*. *Speculum ecclesiae* // PL. Vol. 172. Col. 1011.

⁵²⁹ «Et sicut hic sunt diversa genera florum, ut in liliis albedo, et in rosis rubedo: ita diversa gratia colorum creditur fore in corporibus Sanctorum, ut alium colorem martyres, alium habeant virgines; et haec pro vestimentis reputabuntur». — *Honorius Augustodunensis*. *Elucidarium*. Lib. III, 16 // PL. 172. Col. 1169.

⁵³⁰ *Isidorus Hispalensis*. *Etymologiae*. Lib. XII, cap. 4 (О змеях) // PL. Vol. 82. Col. 442.

⁵³¹ *Rabanus Maurus*. *De universo* // PL. Vol. 111. Col. 229.

⁵³² «Serpentem vero quot genera, tot venena: quot species, tot pernicias: quot colores, tot habentur et dolores. Maledictum quippe animal est, ex quo diabolo ad ministerium mortis propria calliditate suffragatum est...». — *Rupertus Tuitiensis*. *De Trinitate et operibus ejus* // PL. Vol. 167. Col. 306.

⁵³³ «tot dolores, quot et colores». — *Tertullianus*. *Scorpiace adversus Gnosticos* // PL. Vol. 2. Col. 121.

⁵³⁴ «Lupos Aethiopia gignit cervice jubatos, et tantum varios, ut nullum colorem illis dicant abesse. Lupus ergo raro invenitur bonam significationem habere, sed saepius contrariam. Nam aut diabolum significat, ...; aut haereticos vel dolosos homines». — *Rabanus Maurus*. *De universo* // PL. Vol. 111. Col. 223.

⁵³⁵ «...dimonio, come iniquo, vedendo ch'egli и aciecato dal proprio amore sensitivo, gli pone e' diversi e vari defecti e' quali sonno colorati con colore d'alcuna utilita e d'alcuno bene...». — *Santa Caterina da Siena*. *Libro della divina dottrina*. Bari, 1912 (цит. по интернет-публикации: <http://www.gutenberg.org/files/26961/26961-h/26961-h.htm>).

ПРЕДМЕТНО-ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Указатель включает все упомянутые в основном тексте и сносках имена, а также понятия и термины, названия культурных объектов, иконографически значимых реалий (животных, частей тела, действий, жестов и т. п.). Материал вклейки также включен в указатель: номера страниц вклейки указаны после номеров основных страниц с пометой «в» и полужирным шрифтом (например, **30в**). В указателе приведены даты жизни цитированных в книге средневековых авторов и художников. Художники, имя которых включает топоним, даны на этот топоним (например: Модена, Джованни да). Культурные объекты (храмы, музеи и т. п.) даны на город (или иной географический пункт), в котором они расположены.

Абадиа, Хуан де ла (1493-1513) · 215
Аббевиль, Муниципальная библиотека · 19
Августин (354 - 430) · 6, 9, 14, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 29, 48-51, 57, 64, 66, 81, 90, 104, 119, 120, 122, 126, 127, 188, 189, 204, 205, 210, 222-225, 228-231, 234, 235, 237, 238, 244, 245, **30в**
Авитан · 135
Авраамово лоно · 28
Авраам-отшельник · 39, 80
Аврамш, Музей манускриптов аббатства Мон-Сен-Мишель · 175, 178
Агата, св. · 35
агония · 112
ад · 26, 29, 31, 32, 42, 49, 61, 67, 73, 78, 80, 88, 96, 99, 102-104, 109, 114-116, 121, 128-131, 141-143, 146-149, 151-154, 158, 162, 166, 168, 172, 174, 175, 192, 215, 217, 218, **5в, 8в, 16в, 17в, 23в, 27в, 29в**
Адам · 14, 20, 51, 131, 160, 214
Алан Лилльский (ок. 1125/30 - 1203) · 6, 8, 100, 222, 235
Алуин (ок. 730 - 804) · 120
Аллегории ко всему Священному Писанию, XII в. · 51, 90, 94, 108, 126
аллегория · 7, 97, 156; аллегорические изображения, их критика · 10; Аллегория закона и благодати · 128
Альберон · 123
Альтенберг · 91
Альфонсо Х Мудрый · **11в**
Аманд, св. · 86
Амвросий Медиоланский (ок. 339 - 397) · 15, 20, 81, 167, 171, 184, 224, 233, 241-243
Амессай · 159
Амос, пророк · 91

амфиболия · 207-209, 213, 215
Амфитеатров А. В. · 148
Амфитеатров А. В. · 240
Амьен, собор · 32, 53, 113, 146, 159, 170, 172, 175, 201
анастрофа · 200
ангел: держит дьявола на поводке · 194, **9в**; ангел и демон работают сообща · 187
Англия · 37, 77, 196
Анджелико, фра (ок. 1400 - 1455) · 28-31, 47, 75-78, 88, 142, 152, 214, 218; **8в, 29в**
Андлау, церковь (Эльзас) · 86, **10в**
Андрей, св. · 7, 17, 82, 114, 219; **30в**
андрогин · 32
Ани Б. · 236
Анкона, Национальный археологический музей области Марке · 169
Ансельм Лаонский (ум. 1117) · 228
Ансельм, св. · 84
антитеза · 9, 34, 66, 104, 113, 124, 130, 188, 189, 203-205, 244
Антихрист · 31, 52, 76, 115, 117, 118, 120, 136, 211, 235
Антоний Великий (251/252 - 356) · 19, 20, 34, 40, 41, 43, 47, 50, 64, 85, 87, 88, 96, 101, 104, 117, 119, 120, 126, 143, 168, 169, 175, 181, 198, 214, 217, 218, 229; **11в, 24в, 32в**; Избиение св. Антония демонами · 85, 169, **19в**; Антоний изгоняет дракона из источника · **5в**; Испытание св. Антония · **32в**
Антоний Падуанский, св. · 206
Антоний, учений Симеона · 224, 226
Антонов Д. И. · 243
автономасия · 217
Аоста: Коллегиальная церковь Сант-Орсо · 89, 101, 181, 194, 195; **11в, 24в**
Апокалипсис · 15, 37, 57, 65, 70, 76, 91, 97, 105, 114, 115, 118, 147, 162, 163, 193, 196, 213; **12в**; Апокалипсис Авраама · 57; Апокалипсис Гетти · 118
Апостольские установления (IV в.) · 101, 184
арбалет · 171
Арно, аббат Бонневала (ум. после 1156) · 128, 238
Аррас · 5
Арцц, Йорг (1-я пол. XVI в.) · 178, 186
Асмодей · 182
аспид · 55, 57, 179
Ассизи, Базилика Санта-Мария-дель-Анджели, часовня Порциункола · **3в**
Ассизи, Тиберио д' (ок. 1470 - 1524) · 211
Астерий Амасийский (330/335 - 420/425) · 66
Аттаванте дельи Аттаванти (1452 - до 1525) · 172
Аугсбург · 197, 206
Афанасий Великий (ок. 295 - 373) · 34, 40, 41, 43, 101, 104, 117, 119, 145, 227, 235, 241
Ахерон · 28, **2в**
бабочка · 96, 109
багор · 171, 172
Базель · 20, 107, 133; **32в**

Балтимор, Художественный музей Уолтерса · 36
Балтиморская библия, ок. 1400 · 36
Балтрушайтис Ю. · 25, 32, 102, 103, 192, 208, 225, 226, 231, 235
Бамберг · **23в**; собор · 201
баран · 52, 202, 207
Барселона, Музей каталонского искусства · 215
Бартоло, Таддео ди (1362 или 1363 - 1422) · 17, 35, 67, 82, 95, 96, 102, 109, 110, 116, 143, 147-149, 151, 157, 158, 161, 162, 167, 170, 173-175, 180, 192, 207, 216, 217; **16в, 17в, 23в, 29в**
Бат де Либана (ум. после 798) · 193, 213
бегемот · 90, 210, 211
Беда Достопочтенный (673/674 - 735) · 7, 52, 175
безобразие · 45, 56, 71, 110, 111, 112, 117, 121, 127, 160, 188, 189, 210, 221; deformitas · 189
Безумный разбойник · 25, 144, 210
Бек, Леонард (1480-1542) · 65, 108
Бенедикт, св. · 102, 121, 137, 138, 176, 177; **18в**
Бернар Клервоский (1090 - 1153) · 5, 11, 21, 22, 47, 66, 128, 139, 170, 186, 189, 221-225, 231, 239, 242, 244
Бернард Сильвестрис (ум. после 1159) · 7
Бернардино, св. · 136
бестиарий · 37, 44, 50-52, 58, 65, 66, 74, 79, 82, 84, 87, 88, 93, 96, 97, 100, 103, 108, 109, 117, 151, 179, **10в**; бестиарий Эшмола · 77
Библия графов Шампанских, ок. 1140-1150 · 213
Библия из Сувины, 2-я треть XII в. · **27в**
бить - см. избивать
бичевать · 140
Биччи ди Лоренцо (1373-1452) · 46
блевать · 161, 181
Бог: говорит языком вещей · 51; представлен математиком и геометром · 23; с небес забрасывает в море крючок · 104
Богоматерь - см. Мадонна
Боден Ж. · 74
Болонья, Витале да (ум. 1361) · **5в**
Болонья: базилика Сан-Петронно · 73, 80, 99, 166, 168, 172; комплекс базилики Санто-Стефано, Болонья · 77; Национальная пинакотека · 25, 38, 82, 150, 152, 162, 168, 173, **5в**; храм Сан-Франческо · 202, 203
Больцано, храм Доминиканцев · **20в**
Большой часослов Анны Бретаньской, ок. 1503-1508 · 63
Большой часослов Роана, 1415-1416 · 195
Бона вентура (1217 или 1221 - 1274) · 35, 224, 226
Боннелл Дж. · 52, 54, 229, 230
Бонсиньори, Франческо (ок. 1455-1519) · 185
Бонфильи, Бенедетто (ок. 1420 - 1496) · 136
борода · 46, 112, 120-122, 195, 209,

Бостон, Музей изящных искусств · 182
 Босх, Иероним (ок. 1450 - 516) · 32, 106, 110, 131, 154, 199, **13в, 21в**
 Боттичелли, Сандро (1445 - 1510) · 32, 146, 204
 Бозций (ок. 480 - 524 или 526) · 139, 239
 Бранколи, пьеве Сан-Джорджо · 61
 Брант Себастьян (1458 - 1521) · 111, 237
 Браун С. · 86, 234, 235
 Бревиарий Любви, XIII — нач. XIV вв. · 133, 135
 Брейгель Старший, Питер (ок. 1525 - 1569) · 31, 135, 200, 201, 203
 Бринкман Х. · 51, 222, 229
 Бруно Астийский (между 1045 и 1049 - 1123) · 21, 100, 139, 147, 147, 225, 235, 239, 240
 Брэкк Д. · 216, 217, 240, 245
 Брюссель · 172, 237, **2в**; Королевская библиотека · 172
 Будапешт, Музей изящных искусств · 205
 Булгаков М. А. · 99
 Бурдишон, Жан (ок. 1457-1521) · 63
 Бутовская М. Л. · 239
 Буффальмакко (Буонамико ди Мартини) (ок. 1290 - 1340) · 29, 47, 49, 78, 114, 149, 166, 172, **9в, 27в**
 бык · 11, 41, 89, 90, 91, 93, 96, 181; черный бык · 93
 Бытия книги, раннесредне-верхненемецкое переложение · 21
 Вазари, Джорджо (1511-1574) · 32, 33
 Вайфарий Монтекассинский (XI в.) · 73, 231
 Валафрид Страбон (808/809 - 849) · 5, 9, 109, 222, 223, 236
 вальденсы · 153
 Варенн-Жарси, храм · 217, **21в**
 Варфоломей, св. · 16, 112, **28в**
 Василий Великий (ок. 330 - 379) · 103, 170
 василиск · 52, 55, 57, 179
 Ватикан · Сикстинская капелла · 129; Ватиканские музеи · 55, 239
 Везле, Базилика Марии-Магдалины · 144, 200, 201, 204
 Вельзевул · 167
 Вена: Австрийская галерея · 45; Национальная библиотека · 79, 141; Художественно-исторический музей · 31, 65, **27в**
 Венанций Фортунат (до 540 - ок. 600) · 27, 226
 Венера · 9, 41
 Венеция · 67, 71, 109
 Венеция: Музей Коррер · 96, **12в**; Палаццо Дожей · 109; собор Сан-Марко · 67, 89, 134; храм Санта-Мария-Ассунта на острове Торчелло · 82, 120, 121, 128, 143, 173, 193, **16в**
 Вениаминово колено · 79
 Венская схолия, каролингского времени · 11, 12, 190, 208
 вебрь · 52, 98
 верблюды · 41
 Вергилий · 6, 151, 227

веревка · 184, 186
 Верона: собор Сан-Дзено · 24, 61, 62, 113, 179, 194, 199, 211, **15в**; храм Сан-Фермо · 97, 144, 161, 162; храм свв. Назара и Цельса · 185
 вертел · 175
 вести, ведение · 145
 Ви варини, Антонио (ок. 1440 - 1480) · 17
 Виго да Фасса · 178, 186
 Видение Тнугдала, XII в. · 28, 107
 Вик, Епископальный музей · 62
 Виллар де Оннекур (fl. ок. 1220/30) · 70
 Винсент из Бове (до 1200 - 1264) · 18, 177, 230
 Винсент, св. · 209
 Вирт Ж. · 228
 Витербо, Прете Иларио да (2-я пол. XIV в.) · 49, **3в**
 Витри, Жак де (1160/70-1240) · 81, 109, 162, 163, 170, 233, 236, 241, 242
 Витгенберг · 128
 вождление · 20, 48, 167
 воздух как место борьбы · 27
 вол · 90, 91
 волк · 30, 41, 51, 52, 76, 78-80, 111, 165, 220; волк в рассказе · 78
 волосы · 23, 42, 53, 71, 73, 89, 99, 110-12, 116, 117, 142-45, 149, 150, 164, 173, 177, 192-96, 198, 202, 205, 216, 221; волосы склокоченные, торчащие · 42, 89, 89, 110-12, 115, 117, 205; пламенеющие пряди · 211; волосатость · 112, 137
 Вольгемут, Михаэль (1434-1519) · 144
 Вольфенбюттель, Библиотека герцога Августа · 211
 Вольфрам фон Эшенбах (кон. XII - нач. XIII в.) · 218
 Вормс, собор · 69
 воробей · 81, 100, 101, 104, 104
 ворон · 84, 85, 100, 101, 235, **11в**
 воскресение грешников из мертвых · 159
 восседать · 199
 вредительство · 176
 всадник · 22, 115, 127, 148, 153, 162, 196, **22в**
 Вудраф Х. · 108, 236
 вымысел и ложь в поэзии · 11; вымысел, функционирует как покров · 12
 Гадди, Талдео (с. 1300 - 1366) · 176
 Гаймо, епископ Гальберштадский (ум. 853) · 21, 225
 Галл, св. · 109
 Ганновер, Нижнесаксонская земельная библиотека · 62
 гармония · 7, 23
 Гарнье Рошфорский (ок. 1140 - после 1225) · 51, 90, 94
 Гарнье Ф. · 18, 89, 120, 135, 150, 158, 159, 182, 224, 234, 237, 239-241, 243-245
 Гаспаров М. Л. · 208
 гастрцефал · 25
 Гваренто (fl. 1355) · 81, 185, 194, **9в**
 Гданьск, Поморский музей · 14в

Гелдуин, монах · 178
 Гелинад из Фруамона (ок. 1160 - после 1229) · 51, 139, 151, 153, 229, 239, 240
 гениалии · 73; их отсутствие · 198
 Георгий, св. · 61, 62, 65, 81, 108, 194
 Герард, монах · 179
 Геринсгейм · 93
 Герман, св. · 27
 Гермоген, маг · 31, 135, 135, 141, 185, 200, 217, **17в, 18в**
 Геррада, аббатисса (ум. ок. 1196) · 59, 104, 105
 Гертруда из монастыря Гельффа (1256 - 1301/02) · 123
 Герхор из Райхерсберга (1092/93 - 1169) · 22, 225, 235
 Гибер де Ножан (1055 - ок. 1125) · 154, 240
 Гигас, кодекс, XIII в. · 192
 Гильом де Шампо (ок. 1070 - 1122) · 228
 Гильом Овернский (ок. 1180 - 1249) · 228
 гипербат · 12, 190, 200
 гипербола · 203
 гипокентавр · 11
 гипотипосис · 16
 Глабер, Рауль (ум. 1047) · 111, 236
 глаза · 31, 39, 40, 44, 49, 55, 56, 59, 62, 66, 67, 69, 71, 75, 77, 79, 85, 87, 94, 96, 100, 111, 179, 185, 189, 216, 223
 глупый царь · 120
 глухой демон · 49
 гнать · 35, 146
 гнев · 20, 30, 57, 70-73, 76, 89, 98, 110, 112, 113, 117, 119, 125, 140, 167, 179, 205, 221
 гнездо пеликана · 37
 голубь · 102
 Гомбрих Э. · 70, 71, 231
 Гонорий Августодунский (1-я пол. XII в.) · 10, 28, 36, 58, 104, 120, 124, 140, 187, 189, 219, 223, 226, 230, 235, 237, 238, 240, 244, 245
 Гораций · 11, 190, 208
 гордыня · 14-16, 20-23, 89-91, 98, 100, 118, 180; *superbia* · 15, 20, 125, 180, 224, 225, 226, 229, 234, 235, 242
 гостия · 17, 44, 160, 228
 Готланд, храм "йя Кирка (Швеция) · 149
 Готфрид Страсбургский (fl. 1-я пол. XIII в.) · 111, 219, 245
 Гоццоли, Беноццо (ок. 1421-1497) · 30, 35, 36, 73, 204, 218
 гребень, гребешок · 57, 196
 Григорий Великий (ок. 540-604) · 5, 9, 35, 39, 40, 48, 49, 74, 101, 104, 108, 112, 117, 118, 127, 137, 171, 190, 222, 223, 226-229, 235-239, 242, 244
 Григорий Назанзин (ок. 326 - ок. 390) · 15, 40, 49, 224, 227, 229
 Григорий Турский (538/539 - 593/594) · 34, 43, 54, 106, 130, 171, 226-228, 230, 236, 239, 242
 Григорий Чудотворец (III в.) · 50, 229
 Григорий, Мастер · 9
 Григорий, св. · 40, 74, 170

- Громова Р. Г. · 229
 Гросси, Бартолино (Бертолино) де (до 1410 - 1464) · 17, 114
 Грюневальд, Матиас (1470 или 1475 - 1528) · 96
 Гуго из Фольето (ок. 1100 - 1172/74) · 230
 Гуго Сен-Викторский (ум. 1141) · 8, 11, 43, 56, 66, 125, 127, 222, 223, 230, 231, 238
 Гутлак, св. · 114, 115
 Давид · 7в
 Давид, Герард (с. 1460-1523) · 31, 89, 201, 27в
 давить · 143, 148, 150, 151, 156
 Далмасно, художник (XIV в.) · 38
 Даниил · 68, 69; Даниил во рву львином · 69, 161, 6в
 Даниил Скитский (ум. после 476) · 148, 149
 Данте · 52, 93, 102, 103, 130, 136, 146, 167, 215, 218
 Дасиан · 209
 Двор Сатаны · 192
 двузубец · 171, 173
 Дегиль виль, Гийом (Гильом) (ок. 1295 - после 1358) · 42, 72, 82, 173, 174
 Дейвис М. · 157
 демон: изменчивый · 40; лысый · 89, 198; демоны ведут грешников в ад · 113, 141, 142; демоны везут грешников на тележке · 154; демоны стоят по обе стороны человека · 145; демон и ангел, их сотрудничество · 24в
 дети подвластны дьяволу · 119
 Джакомоно да Верона (2-я пол. XIII в.) · 167, 242
 Жеминьяно, св. · 17, 35, 148
 Женнингс М. · 164
 Джеффри Винсофский (п. нач. 13 в.) · 12, 197
 Джон Солсберийский (1115/1120 - 1180) · 84, 233
 Джотто (1266-1337) · 29, 35, 61, 121, 123, 129, 142, 153, 154, 167, 175, 5в, 17в
 дикарь, лесной человек · 42, 111, 112, 113, 115, 174
 диспропорции телесные · 25
 договор с дьяволом - см. Теофил
 Долилий · 97, 144, 162
 домашний демон · 82
 Доминик, св. · 74
 Донат · 6
 дракон · 37, 40, 49, 51-53, 55; 57-66, 76, 78, 81, 104, 105, 108, 114, 147, 166, 179, 180, 186, 187, 194, 202, 211-214, 229, 5в, 28в; как атрибут Диалектики · 63
 древо родства · 63
 лубина · 115, 142, 143, 173, 174, 182
 Дуглас М. · 50, 229
 Дунстан, св. · 22, 115
 дурак · 111
 Дуччо ди Буонинсеня (ок. 1255-1319) · 122
 душить, удушение · 169, 170, 216, 30в
 дьявол: чужд покою мира · 23; дьявол полезный · 14, 60, 184; дьявол и в его собственном облике · 39; нагой · 124; пишет в сердце или на свитке · 163; ворует чернила · 35; дьявол на Распятии, подбирается к Распятому · 132; дьявольские шуйца и десница · 142, 14; дьявол - искушитель девы · 107; дьявол предлагает · 133; дьяволу позволено принимать любые образы · 40; в образе женщины · 32, 43, 202, 204; в облике отрока · 41; в одежде пилигрима · 45; в форме двух девочек · 39; под видом разных юношей · 40; в облике старого солдата · 43; в облике черного монаха · 48; в виде сразу нескольких сражающихся гладиаторов · 39; в виде шута · 22, 115; в облике Богоматери · 16, 43; в облике Христа · 16
 Дюрер Альбрехт (1471-1528) · 83, 138
 Дюфренн С. · 89
 Ева · 52, 54, 63, 131, 214, 6в
 Евагрий Понтийский (ок. 345-399) · 126
 Евангелие Оттона III, ок. 998 · 91
 Евфемия, монахиня · 150
 египтянин · 179
 единорог · 59, 89, 97
 Екатерина Александрийская · 182
 Елизавета, монахиня · 181
 Епархий, еп. · 43
 Есагил · 57
 Ефрем Сирий (ок. 306-373) · 168
 ехидна · 41
 жаба · 74, 105-107
 Жар Божий · 55
 Женева, св. · 175
 Жизнь и чудеса Богоматери, XV в. · 25, 199
 Житие Алкунна · 120
 Житие Гуго, епископа Линкольна · 40
 Житие св. Авраама-отшельника · 41, 119
 Житие св. Норберта, XII в. · 22, 39, 128
 Житие св. Пахомия · 43, 101, 126
 Житие св. Романа, ок. 520 · 39
 Житие св. Симеона · 16, 34
 Житие св. Эдмунда · 100
 Жюлли-ле-Нонне · 178
 зависть · 20, 21, 51
 замахи ваться, замахи вание · 168, 169, 181
 замена · 206
 заражение · 106
 Зебальд, св. · 72, 195, 196
 зевгма · 199
 зеленый цвет · 170
 Зенон, св. · 179
 Зерцало дев, ок. 1200 · 59, 60, 173
 Зерцало человеческого спасения, XIII-XIV в. · 15, 32, 134
 змей, змея · 11, 40, 41, 49-59, 63-66, 74, 81, 82, 85, 101, 103, 107, 108, 130, 147, 165, 166, 168, 179, 184, 185, 196, 207, 209, 213-216, 219, 220, 229-231, 245; с женским лицом · 52
 знаки перенесенные · 51
 значения вещей (significatio rerum) теория · 7, 50, 52, 80
 Золотая легенда - см. Яков Ворagini-ский
 Золотой кодекс, ок. 1030 · 198
 золотой телец · 204
 зоркость · 94
 Зосима, старец · 27
 зубы дьявола · 167
 Иаков Старший · 31, 43, 135, 141, 185, 200, 17в, 18в, 30в
 Иаков, патриарх · 7, 79
 Иероним (ок. 342-420) · 27, 39, 41, 51, 86, 117, 132, 148, 225, 227, 229, 238, 239, 242
 избивать, бить · 85, 168, 169, 181, 243, 19в; Избиение св. Антония · 85, 169
 Изгнание демонов из Арещи · 35, 73
 Изгнание из рая · 21в
 издувать, издувание · 135, 182
 Изинбург · 93
 Изольда · 111
 Иисус Христос · 5, 14-16, 21, 22, 27, 28, 34, 37-39, 41-45, 47-49, 51, 53, 57, 58, 60, 64-66, 73, 76, 78, 80, 81, 89-91, 93-95, 97-102, 104, 105, 108, 110, 112-114, 120, 122, 124, 125, 128-134, 136, 138-140, 147, 148, 159, 162, 163, 167, 168, 170, 176, 177, 179, 181-184, 193, 196, 202, 205, 228, 231, 242, 3в, 7в, 15в; Иисус Христос защищает Град Божий от демонов · 37; Поругание Христа · 130. См. также Искушение, Нисхождение Христа в ад.
 иконоборство во · 10
 иконокласты · 5
 иконопочитание · 10
 Илармон, св. · 27, 39, 41, 127, 148
 Имола, Инноченцо да (1485-1548) · 173
 Ингборгская псалтирь, ок. 1195 · 72, 155, 156
 Индия · 58, 219
 инициал · 86, 115, 175, 183, 212, 213, 27в
 инкуб · 40, 60, 112, 148, 150
 иноисказание · 6-8, 90
 Иоав · 159
 Иоанн XIII, папа · 185
 Иоанн Богослов · 35, 176
 Иоанн де Гарландия (кон. XII - 2-я пол. XIII вв.) · 8, 223
 Иоанн Диакон (825 - 880/882) · 40, 74, 170, 227
 Иоанн Златоуст (344/345 - 407) · 40, 132, 139, 163, 170, 191, 241
 Иоанн из Кантимпре, аббат · 82
 Иоанн Кассиан (ок. 360 - 435) · 126, 171, 238, 242
 Иоанн Мосх (ок. 550 - 621/634) · 119
 Иоанн Новгородский (XII в.) · 181
 Иоанн Скот Эригена (Эригуена) (нач. IX в. - после 870) · 7, 189, 221, 222, 244
 Иов · 78, 104, 157, 158, 172, 181, 213, 215, 217, 29в
 Иона · 62
 Иосиф из Панефа · 181
 Иреней Лионский (ок. 130 - ок. 200) · 184, 243
 Ирод · 49, 83, 140
 Исидор Севильский (ок. 560 - 636)

· 28, 58, 67, 70, 74, 76, 78, 94, 103, 107, 108, 112, 127, 219, 226, 231, 232, 234-237, 241, 245
Искусство умирать, трактаты · 133, 195
искушение, искушитель · 131, 133; искушение тщеславием · 133, 194; искушения Христа · 47, 58, 72, 73, 89, 95, 98, 112, 113, 125, 132, 133, 193, 202, **7в**, **16в**; искушение св. Антония · 20, 88, 120, 143
исоклон · 195, 205
Испания · 71, 115, 193, **11в**
испряжиться · 161, 167, 207
истина и ложь в изображениях · 10
История монахов в Египте, IV в. · 43
История святого Грааля, XV в. · 192
источник, зараженный драконом · 187
исчезает как дым · 40, 43
Иуда · 27
Иудино колено · 66
кабан · 31, 98, 99, 170
Кадул · 84
Каланги · 164
Калуппан, св. · 54, 130
Камбре, Муниципальная библиотека · 70
Каньо, Андреа ди (1-я пол. XV в.) · 47, 88, 116, 142, 169, 198, **11в**
кардинал · 150
Карл Великий · 10
Карло вы книги · 10, 11, 12
касаться, касание · 157, 160
Кассиодор (ок. 485 - ок. 580) · 21, 23, 123, 165, 225, 238, 241
Каталония · 62
Катарина (Катерина) Сиенская (1347 - 1380) · 220, 245
Катерина из Камбре · 82
Катилина · 193
Каша, храм Св. Антония · 85, 144
Квинтиллиан · 190, 191, 200, 206, 207
Кельн, собор · 22, **27в**
Кеннеди Ч. · 230
кеносис · 15
кентавр · 189
кераст · 52
кинжал · 173
киноцефалы · 87
Кирилл Иерусалимский (2-я пол. IV в.) · 165, 182
кит · 104
класть руку на грудь · 150
Клерво · 59
Кли вленд, музей · 54
клык · 31, 52, 99, 195
клов · 100, 102, 111
Книга жизни, XI в. · 150, 151, 163, 164
Книга о семи смертных грехах, XV в. · 161, 170, 220, **22в**
когти · 16, 44, 45, 47, 193, 196
козел, коза, козленок · 89, 93-96, 102, 111, 117, 202, 207; козлиная борода · 95, 117
Кок И. · 31, 135, 200
колокольчик, колокольчики · 96, 97, 116, 219; дьявол обрезает колокольчик · 176
колубр · 52
Кольмар, Музей Унтерлинден · 96,

15в
Кони А. Ф. · 148, 240
Конк, аббатство, храм Сен-Фуа · 215
Констанц, Музей Розгартен · 20, **32в**
конь · 11, 52, 84, 150, 151, 153, 162, **22в**; конь несет грешника · 151
Коленаген, Королевская библиотека · 134
Коппо ди Марковальдо (ок. 1225 - ок. 1276) · 56, 57, 106, 108, 152, 214
копыта · 30, 117, 201, 207, 212
копье · 40, 60, 61, 106, 128, 170, 171, 173, 178, 180, 186, 187, 210
корона · 133
коршун · 100
Косма и Дамиан, свв. · 45
косо глазе · 94, 96
кот, кошка · 40, 74; кошачья морда · 161
Кранах Л. · 94, 128
Красное море · 22
красноречие, eloquentia · 6; красноречие вещей · 9, 10, 189; красноречие телесное · 9
красный цвет · 196
красота, formositas · 7, 8, 10, 13, 43, 127, 189, 190, 197; как соединение разного · 7; возникает из сопоставления противоположностей · 9
крестьянин · 111, 154
Кретьен де Труа (ок. 1140 - 90) · 8, 11, 219, 245
кристалл · 123
крито-венецианская школа · 71, 96
крылья · 32, 44, 46, 47, 73, 75, 96, 102, 103, 109, 110, 193, 201, 212; крылья летучей мыши · 73, 103; крылья смещены вниз · 32, 193
крыса · 170
крупец · 175
Куниинскирген · 156
Курциус Э. Р. · 122, 237
Кэмилл М. · 63
ладонь, класть ее на грудь · 150
Лазарь · 78, 198, **20в**
Лактанций (ок. 250 - ок. 325) · 191, 244
Ламбертини, Микеле ди Маттео (fl. 1447-1469) · 53, 54
ламия · 117
Ландульф · 43, 106, 171
лапы · 68, 79, 84; подобны древесным корням · 31; лапы кружащиеся · 83
Ле Гофф Ж. · 84, 233
Леандр Севильский (ум. 599/601) · 127, 238
Лебод, Готье (fl. ок. 1240) · 63
лев · 7, 31, 35, 41, 51, 52, 55, 57, 58, 64-73, 75, 76, 78, 84, 86, 90, 97, 108-110, 165, 179, 184, 189, 204, 207, 212
Лев IX (1002 - 1054) · 185
Лев Великий (ум. 461) · 178, 243
Лёвеншпрунг, Пауль (рубеж XV - XVI вв.) · 76, 110
левафан · 75, 81, 101-105, 107, 168
Левит книга · 93, 108
левитация · 26, 27
Лейк Дж. · 237
леопард · 41
леопард · 41, 76, 77, 78, 111

Лерган, Оливье ле (2-я пол. XV в.) · 84, **10в**
лестница · 59, 171
летучая мышь - см. нетопырь
Ли Лун-Мянь · 32
Ливен ван Латем (ум. 1493) · 206
Лиеле Л. · 242
лизать, вылизывать · 74, 139, 160, 161, 170
Лилли, Андреа (ок. 1570 - после 1631) · 169, 198
Лимбург, братья (fl. 1385 - 1416) · 131, 142
Линкольн · 40, **10в**
лиса · 41, **10в**; как фигура греха пьянства · 84
Лиссабон, Национальный музей древнего искусства · 32
лицо · 24, 205; второе лицо на животe · 24, 192
лоб нависший, нахмуренный · 71-73, 110
ложь, поэт обладает правом лгать · 11
Лондон: Британская библиотека · 26, 35, 93, 136, 151, 164, 202, 212; Британский музей · 114; Музей Виктории и Альберта · **16в**
Лоренцетти, Амброджо (ок. 1290 - 1348) · 45, 46
Лоренци Л. · 218, 245
Лос-Анджелес, Музей Гетти · 19, 28, 118, 181, 196, 206, **1в**, **2в**
Лохья, Финляндия · 33, 177, 182, 183, 196, **24в**
лук · 170, 171
Лука, ап. · 91-93
Лукан · 52
Лукка · 54, 55, 61, 68; Государственная библиотека · 55; Национальный музей виллы Джуниджи · 61, 68; собор Сан-Мартино · 86
Лукка, Джулиано ди Симоне да (XIV в.) · 53, 54
лунатик · 106
лысый демон · 89, 198
Лэнгтон Э. · 230
Люцифер · 15, 21, 52, 87, 93, 103, 106, 107, 116, 129-131, 167, 184, 216, 218
Мадонна · 16, 25, 32, 43-45, 53, 54, 73, 97, 119, 120, 123, 156, 159, 164, 177, 182, 183, 186, 198, 199; Мадонна приходящая на помощь · 93, 118, 118, 119, 119, 122, 182, 183, 211, 211, **8в**, **15в**, **25в**; Мадонна, Теофил и дьявол · 164, **23в**
Мадрид: Археологический музей · 193; Prado · 88; Библиотека Эскориала · 133, 135, **11в**
Майтани, Лоренцо (ок. 1275 - 1330) · 72, 99, 113, 143, 147, 158, 166, 169, 214, 216
Макарий Александрийский · 27, 139
Макробий (нач. V в.) · 5, 6, 10, 222
Максимиан (сер. VI в.) · 120
Маль Э. · 234
Маммас, св. · 71
Манчини Э. · 119, 150, 227, 237, 240
Маргарита Антиохийская (Пелагия) · 36, 60, 62, 65, 124, 178, 179, 182, 213, **28в**
Мардук · 57

- Мария Египетская · 27
 Мария из Уаньи · 81, 109, 162, 170
 Мария Магдалина · 38, 143, 204
 Мария, сестра Марфы · 176
 Маркс К. У. · 132, 239
 Мармион, Симон (ок. 1425 - 1489) · 28, 107, **2в**
 Мартин Бражский (ок. 515 - 580) · 71, 231
 Мартин Леонский (XIII в.) · 51, 84, 229, 233
 Мартин, св. · 8, 16, 26, 27, 39, 40, 42, 43, 106, 111, 135, 218, 227, **31в**
 Мартино, Лоренцо ди Никколо ди (fl. ок. 1391 - 1412) · 60
 Марфа, св. · 163, 176, 186; смерть св. Марфы · **23в**; Марфа укрощает дракона · **26в**
 Марсиан Капелла · 7
 Мастер 1445 года · 218, **32в**
 Мастер Кемптенского распятия · 144
 Мастер св. Петра Мученика · 45
 Мастер сцен из Легенды · 45
 Мастер Успения · 85
 Мастер Франке · 164
 Мастер часослова Жоанеты Равенель · 42, 72, 174
 Матсис, Квентин (1466-1530) · 88
 Матфей, ап. · 28
 Махов А. Е. · 222-224, 228-230, 233, 234, 238-240, 244, 245
 мгновенье ока · 15
 Ме де Бле, Анри (ок. 1485 - после 1550) · 109
 медведь · 41, 51, 84-87, 160, 184, 202, **10в**
 Меланцио, Франческо (ок. 1465 - 1519) · 73, 93, 113, 118, 120, 122, **8в**
 Мелх · 97, 144, 162
 Мемлинг, Ханс (1433/1435 - 1494) · 19, 25, 105, 109, 147, 211, **14в**
 Менгоза, воин · 140
 Меркурий · 27, 41, 201
 метафора · 10, 15, 37, 49, 50, 51, 167, 183, 200, 206, 207
 Метц, собор · 99
 Мефистофель · 83
 мехи · 175
 Мехтильда Магдебургская (ок. 1207 - 1282) · 111
 Мехтонен П. · 222, 223
 меч · 173
 Микеланджело · 129
 Милан, капелла Портинари в соборе Сант-Эусторджио · 45
 Минерва · 41
 Минотавр · 11
 миссал галльский · 126
 Миссал кармелитский, кон. XIV в. · 34, 35, 114, **30в**
 Миссал Штаммгейма, XII в. · 19, 24, 89, 115, 117, 181, 217, **1в**
 Михаил архангел · 14, 19, 31, 38, 52, 57, 61, 65, 75, 76, 78, 81, 89, 110, 128, 141, 144, 173, 178-180, 194, 195, 201, 206, 215, **6в, 7в, 15в, 24в, 27в, 28в**
 многоцветность, многокрасочность · 8, 12, 63, 216, 217, 219
 множественность · 38, 39, 41, 42, 220
 Модена, Джованни да (ум. до 1455) · 73, 79, 80, 82, 98, 99, 166-168, 170, 172, 175, 211
 Модена, собор Сан-Джеминьяно · 127, 128, 202, 203
 Моисей · 34, 204
 Молитвослов Карла Смелого, 2-я пол. XV в. · 206
 молитвы жест · 129
 молоток · 182
 Монако, Лоренцо (ок. 1370-1425) · 141, **18в**
 монеты · 207
 Монте Оливето Маджоре, аббатство близ Сиены · 118
 Монтефалько, храм Сан-Франческо · 36, 47, 73, 118, 169, 211, **8в, 11в**
 Морализованная Библия · 79, 132, 141, 225
 Морозов И. А. · 239
 Мулен, Муниципальная библиотека · **27в**
 муравей · 51, 108, 109
 муравьиный лев · 108, 110
 муха · 109
 мышь · 59, 60
 Мюнхен, Баварская государственная библиотека · 91; Старая пинакотека · 30, 86, 106, 130, 145, 199, 210, **13в, 20в, 21в, 26в, 28в**
 набедренная повязка · 124, 195
 нагой дьявол · 37, 124
 напыщенность · 7
 Нардо, Мариотто ди (fl. 1394 - 1424) · 141
 Нафанаил, отец · 41
 Невер, храм Святого Спасителя · 87
 невесомость · 25, 27
 невоздержанность · 118, 133
 ненависть · 167
 непрозрачность · 123
 Нери ди Биччи (1419 - 1491) · 114, 141
 нести, несение · 151, 152, 193; на спине · 194; на закорках · 88, 153, 154, 193
 нестояние в истине · 14, 15
 нетопырь · 73, 100, 102, 103
 нечистота · 50; нечистый дух · 27, 50
 Никколо да Феррара, XII в. · 113
 Никколо, Маэстро, XII в. · 179
 Николай, св. · 45, 46, 169, 180, 198, 218, **31в**
 Николай, отшельник · 160, **13в**
 Николай Толентинский, св. · 169
 Николай и Иоанн, художники, XI в. · 55
 Нисхождение Христа в ад (в лимб) · 41, 78, 122, 130, 132, 138, 202, 205, **3в, 15в**
 нога гордыни · 17-22
 нож · 172, 173
 Нонн, еп. · 36, 124
 Норберт, св. · 22, 39, 119, 128
 нос (горбатый, кривой, плоский) · 111, 111-115, 117; нос-хвост · 209
 Нью-Йорк, Библиотека Пирпонта Моргана · 63, 75, 109, **10в**
 Ньюмэн Б. · 82, 162, 233, 241
 Нюрнберг · 72, 141, 196; Нюрнберг, Немецкий музей · 128, 130, 138, 144, 196, 207, 209, 212, **17в, 20в, 23в, 25в, 28в**; собор св. Лоренца · 141, **26в**; храм св. Зебальда · 72, **26в**
 О животных и других вещах, XII-XIII в. · 58, 66, 79, 87, 88, 93, 94, 96, 98, 100, 108
 обезьяна · 85, 87, 88, 154, 163, 189, **10в**
 обжигание · 182
 обман благочестивый · 81, 104
 обнимать · 157
 обхватывать, окатывать · 157, 180
 обширность как залог красоты · 197
 Овидий Назон · 6, 40, 41
 огонь · 123; огненные цепи · 185
 одержимость, одержимый · 16, 26, 27, 38, 43, 101, 128, 147, 154, 184, 185
 Один · 171
 одноглазость · 198
 Одо Клунийский (878/879 - 942) · 21, 225
 Одо Шеритонский (ок. 1180 - ок. 1246) · 84
 Озиме, собор · 130
 Окассен и Николет, кон. XII - нач. XIII в. · 111
 оковывать, оковывание · 154, 184; оковы - декоративные ветви, амфибия · 213
 Оксфорд: Библиотека Бодли · 37, 77, 130; Тринити-колледж · 86
 олень · 98
 Олива, епископ Вика (ок. 971 - 1046) · 186, 244
 Ольне, храм св. Петра · 200, 201
 омаж · 155
 онокоентавр · 117, 118
 Опатт Милевитанский (2-я пол. IV в.) · 119, 237
 Орвьето: собор · 16, 44, 72, 99, 110, 113, 136, 143, 147, 158, 160, 162, 166, 169, 196, 198, 214, 216, 218, **4в, 5в, 13в, 22в**; 61, **6в**
 органы чувств, пять · 90
 Ориген (ок. 185 - ок. 254) · 14, 49, 224, 229
 Орканья, Андреа (ок. 1308 - ок. 1368) · 31, 98, 102, 160, 166, 216
 орнамент, орнаментализация · 210, 213
 Орфей · 7
 Осберн Кентерберийский (ум. ок. 1093) · 22, 115, 225, 237
 освящение храма · **30в**
 оседлать, оседлание · 148-150, 181, 193
 осел · 31, 117; ослиные уши · 42, 116, 117
 Осер, собор св. Стефана · 71, 94, 217, **30в, 31в**
 Осия · 24
 отвлечься · 137
 Отен, собор · 73, 112, 159, 201
 оттаскивать · 145
 Оттон I · 185
 охотник · 58, 66, 88, 94, 97, 170, 171, 189, **10в**
 Павел, ап. · 43, 79, 149, 212
 Павел Простой · 145
 павиан · 87
 Павия, храм Сан-Микеле · 67-70, 75, 78, 180

- падение · 15, 16, 130
 Падуя, Городские музеи альи Эремитани · 194, **9в**; капелла Скровеньи · 29, 123, 129, 142, 154, 167, **5в, 17в**
 палица с шипами · 172
 палка · 27, 73, 137, 149, 168, 169, 171, 181, 182, 198
 Палладий (ок. 363/364 - до 431) · 16, 27, 41, 119, 127, 139, 224, 226, 227, 237-239
 палец число · 24; пальцы на ногах · 199
 память · 10
 пантера · 76
 Паоло, Джованни ди (1399 или 1407 - 1472) · 77, 93, 136, 142, 149, 165, 174, 193, **19в, 22в**
 Париж · 24, 25, 29, 31, 42, 63, 64, 70, 71, 79, 88, 96, 97, 106, 113, 115, 132, 133, 135, 141, 142, 146, 174, 182, 183, 192, 195, 198, 200, 203, 212, 215; Библиотека Мазарини · 115; Библиотека св. Женеьевы · 24, 29, 64, **30в**; Лувр · 71, **18в**; Музей рекламы · 203; Национальная библиотека · 25, 31, 42, 63, 70, 88, 96, 132, 133, 135, 174, 192, 195, 200, 203, 215, **22в, 24в**; Национальный музей Средневековья (Клюни) · 97, **2в, 21в, 30в**; собор Нотр-Дам · 106, 113, 142, 146, 155, 157, 183, 198, 199; Сен-Дени · 182; Сен-Шапель · 97, 217, **12в**
 Парма: баптистерий · 58; Национальная галерея · 45, 54; собор · 17, 114
 Пастуро М. · 76, 84, 86, 98, 232-235
 Пастырь Гермы (II в.) · 126
 пасть · 19, 28, 31, 57, 59, 62, 66-70, 72, 79, 90, 101, 104, 107, 141, 149, 150, 168, 192, 205; пасть ада · 75, 109, 168
 Патинир, Иоахим (1475/1480 - 1524) · 88
 Патмос · 35, 36, 176, **24в**
 Паулин Аквилейский (до 750 - 802) · 20, 224
 Пахер, Михаэль (ок. 1435 - 1498) · 205
 Пезаро, Городской музей · 54, 141
 пеликан · 37, 64
 перестановка · 8, 11, 32, 32, 188, 191, 193, 200, 201, 221
 Перпетуя, мученица · 27, 59, 60, 173, 179
 Перуджа, Пинакотекa · 136, 180
 Песнь о фигурах, IV-V вв. · 204
 Песнь песней · 15
 пестрота · 76, 218, 245
 Петр Дамиан (1007 - 1072) · 76, 100, 150, 232, 233, 235, 240
 Петр Диакон (1107 или 1110 - 1159) · 163, 241
 Петр Златоуст (ок. 380 - 450) · 50, 170, 229, 242
 Петр из Блуа (1130/35-1211/12) · 93, 234
 Петр Клонийский (Достопочтенный) (1092/94 - 1156) · 56, 111, 160, 161, 179, 230, 236, 241, 243
 Петр Коместор (ок. 1100 - 1187) · 52-54, 132, 163, 230, 239, 241
 Петр Ломбардский (1095 или 1100 - 1160) · 123, 147, 238, 240
 Петр Мученик (ум. 1252) · 44
 Петр, ап. · 45, 178, 140, 184, 185, 196, 207, **26в**
 Петр-мученик · 17
 Пиза · 29, 47, 49, 68, 78, 81, 114, 149, 166, 172
 Пиза, Кампосанто · 29, 47, 49, 78, 81, 92, 114, 145, 149, 156, 166, 172, 216, **9в, 27в**; Музей Сан-Маттео · 68
 пила · 175, 179
 пинок под зад · 168, 174
 Пир грешников · 33
 писец · 163
 Плавт · 164
 плевать · 106
 Плиний Старший · 96
 Плокеев, еретик · 101
 плясать · 119, 211
 Повесть о Варлааме и Иосафате · 58
 подбородок, брать за него · 158
 подносить · 134
 подстрекать · 135
 подталкивать · 145, 146, 158
 пожимать, пожатие руки · 138, 155, 156
 пожирать, пожирание · 56, 64, 165-167
 покров · 6, 7, 8, 11, 12, 188, 191, 192, 221, 222
 покров (integumentum, velamen) · 6, 7
 полезный дьявол · 14, 60, 184
 полет на дьяволе · 181
 Помпей · 6
 Помпоза, аббатство · 65, 92, 129, 143, 165, 174, 175, 193, **7в, 23в**
 попирать, поправление (calcatio) · 54, 55, 59, 61, 139, 142, 147-149, 179-181, 193, 194, 199
 Поппа, Виченцо (XV в.) · 45
 портить воздух · 130, 131
 Португалия · 32
 порядок: естественный и искусственный · 12, 188, 190; порядок нарушения · 50, 191
 Послание Варнавы, II в. · 217
 похоть · 74, 94, 112, 117, 118
 поэзия как искусство измышления · 11, 208
 Пралло Д. · 45, 228
 Предательство Иуды · **17в**
 предъявлять документ · 163
 Премудрости Соломона книга · 23
 Преображенский П. · 237
 прибавление · 191-193, 197-199, 205
 Про ванс · 133, 135
 Прокопий из Газы (ок. 465 - 530) · 50, 55, 229
 пронзание · 178
 Пропер Аквитанский (ок. 390 - 463?) · 119, 237
 простак, простолоудин · 14, 174
 Протей · 40
 профильное изображение демонов · 197
 Пруденций (род. 349) · 179, 243
 Псе вдоклиментины, Псевдо-Климент (II в.) · 40, 126, 178
 птица · 51, 100-103, 202; птичьи лапы · 31, 46, 73, 75, 102, 151
 пьянство · **10в**
 Пьяченца, собор · 113
 пятна, пятнистость · 76, 78
 Равенна, Национальный музей · **6в**
 Радегулда, св. · 159
 Разнообразие · 7, 39, 41
 разнообразие (diversitas) · 7, 219
 Рай и ад · 82, 150, 152, 162, 168
 Райхенау · 91
 распутство, распущенность, разнуданность (luxuria) · 157, 167, 180, 203
 Распятие · 25, 37, 38, 53, 54, 81, 130, 132, 144, 171, 172, 210; дьявол подбирается к Распятому · 132
 Рафаил архангел · 182
 Рафаэль (1483 - 1520) · 65
 Рафаэллино дель Гарбо (1466 или 1476 - 1524) · 186, **25в**
 ребенок · 43, 45, 73, 119, 120, 122, 136, 137, 140, 183
 Реймс · 63, 100, 105, 112, 128, 151, 153, 177, 211; дворец Тау · 63, **6в**; Музей Сен-Реми · 177, 211; собор · 63, 100, 128, 153, **6в**
 Реймс архиепископ · 151
 Реймский миссал · 105
 Рембрандт · 71
 Ремингий из Осера (после 841 - 908) · 21, 225
 Ренделл Д. · 171
 Рехт Р. · 228
 Речения старцев · 183, 185
 Рикёр П. · 50, 229
 Рим: катакомбы свв. Марцеллина и Петра · 69; храм Сан-Пьетро-ин-Винколи · 187, **24в**
 Римская школа · 55
 риторика визуальная · 9
 Риторика к Гереннию (сер. I в. до н. э.) · 6, 8, 10, 12, 190, 223
 риторичекие функции: docere, delectare, movere · 9
 Ришар де Фурни валь (1201 - 1260) · 88
 Ришар Сен-Викторский (после 1141 - 1173) · 51, 229
 Ришер, монах монастыря Сен-Реми в Реймсе (кон. X в.) · 112
 Робертсон Д. У. · 8, 11, 222
 рога, рог · 11, 16, 30, 31, 42, 45, 47, 52, 57, 60, 73, 89, 90-93, 95-98, 102, 110, 116-118, 137, 182, 195, 196, 198, 202, 207, 210, 212, 215; рог гордыни · 89, 90, 91; рог спасения · 90; рога завернутые · 97; рога уподобляются древесным ветвям · 31, 89; рога, их визуальная подвижность · 202; рога, их удвоение · 95
 Рогслоза, церковь (Швеция) · 173
 Рождество Христово · 91
 Ромуальд, св. · 81, 100, 150
 ростоухок · 161, 207
 рот: открытый · 115, 127, 128, 232; растянутый (до ушей), расширенный · 111-113, 129; с пухлыми губами · 111-113, 117; с трепещущими губами · 71, 72; с изогнутыми губами · 71
 руки дьявола · 140; класть руку на грудь · 150; рука, засунутая в рот

- 128; пара рук без тела · 159; на тело Адама рубашку натягивают чьи-то руки · 160
рукопожатие · 155
Руперт из Дойтца (1075/80 - 1129/30) · 21, 34, 52, 91, 219, 224, 226, 229, 234, 245
Руфин (ок. 345 - 411/12) · 43
рушить · 177
рыба · 11, 208, 212, 219, 242
рысь · 76, 77
Рютбёф (ум. ок. 1285) · 155
Сабиниан, монах · 39
Саксер В. · 179, 243
саламандра · 107, 108
самоубийца · 170
Сан-Джиминьяно · 17, 35, 60, 61, 67, 82, 95, 96, 102, 109, 116, 143, 148, 149, 151, 158, 162, 170, 174, 175, 215; Коллегиальная церковь · 67, 96, 102, 109, 116, 143, 149, 151, 158, 162, 174, 175, 217, **16в**, **17в**, **23в**, **29в**; Городской музей · 60; Пинакотеха · 17, 35, 148
Сан-Джорджо-ин-Вальполителла · 160, **21в**
Санкт-Петербург, Российская национальная библиотека · 105
Сано ди Пьетро (1405-1481) · 213, **28в**
Сассетта (ок. 1390 - ок. 1450) · 143, 169, **19в**
сатир · 87, 89, 117, 174
свеча · 176
свинья · 50; пороссячий пятачок · 115
связывать, связывание · 73, 154, 184, 185
Себастьян, св. · 35
секира · 172
Сен-Париз-ле-Шатель, храм св. Патрика · **22в**
Серен Марсельский · 5
Сиена · 77, 93, 122, 136, 142, 144, 174, 182, 77, 142, 174, **19в**, **22в**, **28в**
Сильвестр Ассизский (ум. 1240) · 35
симметрия · 23, 27, 53, 93, 181, 192, 194-196, 202, 205, 208; зеркальная · 192, 195, 202; контрастная · 25, 27, 28
Симон-маг · 161, 192, 195, 196, 201, 202, 207, 217, 218, **26в**, **27в**
Синай, Музей монастыря св. Екатерины · 171
синонимия · 199
Синьорелли, Лука (ок. 1445 - 1523) · 89, 117, 118, 136, 169, 174, 198
Сир Гавейн и зеленый рыцарь, XIV в. · 171
Скей М. · 132, 239
скелет · 128
скорпион · 41, 44, 52, 101, 110, 184, 220
скудность, жадность (avaritia) · 30, 146, 161, 167, 180, **22в**
сладострастие · 94, 125, 157
слепота · 48, 49, 100, 108
слон · 58, 99, 128
смерть · 51, 59, 76, 80, 83, 104, 112, 128, 154, 163, 170, 180
смех · 48, 120, 124, 126, 127, 128, 129, 208; смех сердца · 127
собака · 42, 48, 51, 61, 63, 75, 79, 80-83, 97, 101, 104, 125, 139; собачьи зубы · 111; собачья смерть · 80
содомия · 79, 135
Сожон · 77, 198
Соловьев Вл. С. · 148, 240
Соломон · 23, 126
Сон Святой Девы · 53, 54
Сон Сципиона · 5
софисты и художники · 9
Спинелло Аретино (ок. 1350 - ок. 1410) · 121, 137, 138, 176, 177
Сполето, храм Сан-Пьетро · 38, 117, 150, 154, 155, 164
сравнение · 203
старец, старик · 27, 34, 37, 42, 46, 119, 120, 121, 124, 127, 183, 185
Старнина, Герардо (1354-1413) · 145, 194, **26в**
Стефан, св. · 20, 28, 57, 81, 218, **2в**
Стокгольм, Королевская библиотека · 192
столб · 182
Страсбург: Музей изящных искусств · 19; собор · 94, 107
Страсти Господни · 9
Страсти святых мучениц Перпетуи и Фелицитаты, III в. · 59, 179
Страшный суд · 28-30, 33, 39, 55, 56, 72, 77, 82, 85, 86, 92, 99, 106, 108, 109, 113, 120, 121, 129, 142-147, 149, 151, 152, 154, 158, 159, 164, 166-170, 172-175, 192, 193, 198, 199, 201, 207, 209, 211, 212, 214, 216, **13в**, **14в**, **16в**, **19в**, **20в**, **21в**, **22в**, **23в**, **25в**, **26в**
стрелы · 171, 178
Субьяко, монастырь св. Бенедикта · 102, 137, 195, **18в**
Сугерий, аббат (1081-1151) · 219, 245
Суэйк, храм Св. Марии · 216
Сулпиций Север (ум. после 406) · 9, 26, 27, 34, 39, 40, 135, 154, 223-227, 239, 240
сфинксы · 87
Сципион · 191
Талья ди Райтус (XI в.) · 61
танцор · 22
Тараскон · 186
Татиан · 237
Тацит · 199
тащить · 35, 72, 88, 104, 136, 137, 139-146, 152, 156, 163, 165, 185, 193, 195, 199, 213, 216; тащить на спине · 88; тащить за волосы · 142, 143, 177, 193, 194, 202, 216
телец · 31, 52, 73, 89-93, 95, 117, 118, 204, 229
тень смерти · 122, 123
Теодульф Орлеанский (ок. 760 - 821) · 6, 10, 222
Теофил · 72, 155, 157, 164, 182, 183, 198, 215, 216, 217, **21в**
Терни, храм Сан-Франческо в Терни · 121, 153
Тертуллиан (ум. после 220) · 30, 132, 220, 226, 239, 245
Тиберий · 199
тигр · 189
Тиэмон, воин · 140
Тимофей, св. · 28
Товит книга · 182
Тома из Кантимпре (ок. 1201 - ок. 1270) · 82
Томмазо, Бартоломео ди (fl. 1425-1453) · 121, 153
топорик · 172
Тревизо, собор св. Николая · 180
трезубец · 171
Тренто, Музей замка Буонконсильо · 178, 186
Тристан · 111
Триумф смерти · 31, 98, 102, 160, 166, 172, 216, **20в**
Трифон · 206
тропы · 191, 200, 207
Труа: Медиатека · 59, 212, 213; собор Сен-Пьер · 102, 218, **16в**; храм Сенг-Урбан · 158
Тулуза: Музей августинцев · 114; собор Сен-Сернен · 161
Тур · **7в**
тур · 89, 96
Тур Ландри, Жоффруа де ла (fl. 1371/1372) · 83, 233
Туттивилл · 164
Тьерри Шартрский (ок. 1100 - 1155/56) · 5
тяжесть · 150
убавление · 8, 188, 191, 197-199
убеждение · 8; убедить - услаждать - 9; убеждения сила, присущая статуе · 9
Уголино ди Прете Иларио (2-я пол. XIV в.) · 44, 47, 160, **4в**, **5в**, **13в**, **22в**
удвоение · 192; удвоение мнимое · 194; удвоение рогов · 192
Уинчестер · 151, 164
Уинчестерская библия, между 1160 и 1175 · 24
Уинчестерская псалтирь, ок. 1161 · 25-27, 142, 202
Уинчестерский собор · 24
украшение, украшенность · 6, 7, 10, 12, 89, 107, 188-191, 193, 195, 210, 214, 221, 244; ornamentum · 10, 12, 188, 210, 245; decor · 7, 188, 223, 224, 245; decus · 10; ornatus · 6, 188; украшение как нарушение порядка · 12; украшенность риторическая · 6, 7
Ульрих Тюргеймский (1-я пол. XIII в.) · 111
умаление · 22, 32, 39, 42, 51, 110, 111, 117, 120, 124, 126, 130, 165, 198
умирание · 112
уныние · 20, 126
Урбино, Национальная галерея · 16, 18, **25в**
Утрехт · 75, 109
Утрехт, Университетская библиотека · 124
Утрехтская псалтирь, IX в. · 89, 124, 171
Учелло, Паоло (1397-1475) 17, 18, 218
уши: занятые змеями · 56; подобные цветку · 211; загнутые назад · 79; ослиные · 116
фаллос · 32, 94, 128, 204, 208
Фаря · 52
Фауст · 83
Фауз, капелла Сен-Фиакр (Бретань) · 84, **10в**

Феодор, авва · 185
 Феррара, собор · 168, 207
 Феррьер, Анри де (XIV в.) · 98
 Фиваида · 47, **9в**
 фигура: герменевтическая · 8; риторическая · 8; фигуры мысли · 203; фигура синонимии · 193; фигура как отклонение от порядка · 190; фигуры порока · 9, 39; фигуры риторические в Библии · 7; статуи, украшающие храм, как фигуры нравов · 8; фигура и фон · 212
 Физиолог · 56, 57, 108, 117
 Филет · **17в**
 Фина, св. · 60
 Финляндия · 33, 164, 183, **24в**
 Финтлер Ганс (ум. 1419) · 43, 156, 196, 197, 228
 Фиренце, Андреа да (ок. 1342 - 1378) · 41, 117, 202, 218, **3в**
 Фландрия · **12в**
 Флорентий, священник · 118
 Флоренция: баптистерий · 56, 82, 92, 106-108, 152, 168, 214; Санта-Мария-дель-Фьоре · 33; Галерея Уффици · 46; Музей Сан-Марко · 29, 31, 47, 78, 88, 142, 152, **8в, 29в**; храм Сан-Миньято-аль-Монте · 137, 138, 176, 177; храм Санта-Кроче · 31, 98, 102, 160, 166, 176, 216; храм Санто-Спирито · 122, 186, **25в**; храм Санта-Мария-Новелла · 41, 202, 218, **3в**; Сант-Аполлония · **15в**
 Фома, цистерцианский монах · 15
 Фома Аквинский · 43
 Фонтен Ж. · 227
 Фортуна · 27, 139
 Франкфурт на Майне, Штеделевский институт · 91
 Франциск Ассизский (1181/1182 - 1226) · 35, 49, 73, 141, 180, 218
 Франция · 63, 64, 70, 72, 94, 143, 175, 178, 204, 211, 213, 215, **22в**
 Фредди, Бартоло ди (ок. 1330 - 1410) · **29в**
 Фридман П. · 236
 Фриз, Ханс ок. 1465 - 1523) · 30, 86, 99, **20в**
 Фруозино, Бартоломео ди (1366-1441) · 215
 Фуке, Жан (ок. 1420-1481) · 77, 218, **7в**
 Фульгенций (нач. VI в.) · 14, 15, 48, 49, 191, 224, 228, 229, 244
 Фульда · 62
 Фюссли Г. · 150
 Хальберштадт, собор · 213
 Харон · 129
 хватать, хватание · 157, 159; за волосы · 173; за ноги · 160; за одежду · 169; за голову · 160; за лицо · 158
 хвост · 11, 25, 30, 32, 42, 52, 56-58, 66, 67, 70, 74, 75, 87, 88, 107, 117, 137, 156, 195, 196, 198, 201, 207-213, 215, 216, 219, 230; его отсутствие · 87; поменялся местами с головой · 201; хвост-змея · 156; хвост-цветок · 211
 Хельсинки, Национальный музей · 164
 Хемессен, Ян Сандерс ван (ок. 1500 - ок. 1566) · 130
 Хиларий Пуатский (ум. 367/368) · 34, 167, 226, 242
 Хильдеберт из Лавардена (1056 - 1134) · 51, 140, 163, 229, 240, 241
 Хильдегарда Бингенская (1098 - 1179) · 31, 55, 74, 105, 123, 226, 232, 236, 238
 Хильдесхайм · 19, 181, 196, **1в**
 хитрость · 52, 83, 187, 219
 Храбан Мавр (ок. 780 - 856) · 52, 57, 58, 66, 67, 74, 76, 78-80, 83, 90, 98, 105, 148, 219, 220, 229-235, 240, 245
 цветов соединение · 11
 Цезарий Гейстербахский (ок. 1180 - после 1240) · 74, 81, 85, 93, 111, 121, 123, 138, 140, 150, 156, 170, 181, 184, 232-234, 236-238, 240-243
 цепи · 81, 101, 139, 141, 143, 154, 184-186; цепи огненные · 185; цепи св. Петра · 185
 Циклоп · 111
 Цицерон · 5, 6, 8, 9, 10, 193
 Пуккар, Федерико (ок. 1540 - 1609) · 32, 33
 Цюрих, Художественный музей · 76, 110
 Часослов Генриха IV, ок. 1500 · 97
 Часослов Катерины Клевской, ок. 1440 · 75, 109
 Часослов Этьена Шевалье, 1452-1460 · **7в**
 чернила · 35, 176
 черный цвет · 49, 145, 216; черный цвет кожи · 113; черный бык · 93
 черпак · 175
 Чехия · 192
 Чикаго, Художественный институт · 17
 число, мера и вес · 23
 чревоугодие · 20, 79, 133, 167
 чума · 187, **24в**
 Шампань · 79, 141
 Шантгий, Музей Конде · 18, 72, 95, 131, 134, 142, 155, **7в**
 Шартр, собор · 72, 98, 124, 125, 135, 146, 156, 158, 161, 164, 201, 202, **7в, 17в, 23в**
 Шаустен М. · 218, 219, 245
 Швабия · 209, 211, 212, **20в, 25в**
 Швейцария · 30, 76, 86, 110, **20в**
 Швеция · 149, 173
 шерсть, шерстистость · 30, 42, 87, 90, 99, 112, 113, 115, 148, 219
 шимпанзе · 87
 Шмитт Ж.-К. · 5, 222
 Шнелль Р. · 120, 121, 237
 Шовиньи, собор Сен-Пьер (Св. Петра) · 64, 209
 Шонгауэр, Мартин (1435/1440 - 1491) · 181, 211, **15в**
 Штосс, Фейт (до 1450 - 1533) · 207, **28в**
 Штутгарт, Вюртембергская земельная библиотека · 90, 150
 Штутгартская псалтирь, IX в. · 90, 150
 шумерские женские демоны · 102
 шут · 14, 97, 111, 112; шутовской колап · 116
 щипцы · 175
 щит · 172; щит-голова, амфиболия · 210
 Эдгрэн Х. · 243
 Эдмунд, король · 22, 115
 эзоп · 84
 эйдолон · 217
 экзорцизм · 15, 16, 26, 27, 35, 37, 43, 44, 50, 63, 64, 83, 93, 109, 126, 128, 130, 147, 154, 176, 182, 199
 энаргейя · 16
 Эриберт, граф · 112
 Эрих О. · 242, 244
 Этерий, епископ Осмы (fl. ок. 785) · 166, 241
 эфноп · 40, 56, 112, 113, 119, 122, 123, 148, 160, 170, 171, 179, 216
 Эфиопия · 58, 220
 эфнопка · 148
 Эхтернах · **20в**
 Юлиана, св. · 181, 185
 Юпитер · 27, 41
 ягодицы · 111
 язык · 84; язык высунутый · 17, 84, 113, 124, 125, 128, 129, 208, 209; язык умноженный · 192; языка богоухольников подобен копыю · 128
 язык вещей · 51, 52, 66, 80, 222
 Яков Ворагинский (1226 - 1298) · 7, 27, 28, 43, 45, 61, 62, 74, 81, 82, 112, 137, 169, 176, 181, 185, 186, 206, 208, 209, 219, 222, 226, 228, 231-233, 237, 242-245
 Якопо ди Паоло (fl. 1371-1426) · 25
 Якубовска Б. · 80, 233
 ящерица · 107
 argumentum · 6, 10, 222
 ars fingendi · 11, 208
 ars moriendi · 133, 194
 Barb A. A. · 235
 Berengaudus · 224
 Camille M. · 231
 Carmody F. J. · 230
 commutatio · 189
 compaginatio · 11
 conciliatio · 203, 204
 conjuncture · 8, 11
 conjunctura · 8
 Constan N. P. · 233
 contextio narrationis · 6
 Crane Th. F. · 241
 Dammann R. · 244
 Davis M. T. · 241
 demonstratio · 16
 Deproost P.-A. · 227
 dictio · 200
 Drewler L. · 231
 Dufrenne S. · 234
 evidentia · 16
 fabula · 6, 7, 10, 11, 222, 223, 232
 Fallersleben A. H. H. von · 225
 figmentum · 11
 fingere · 11, 12
 Fiske Ch. F. · 235
 Freedman P. · 236
 Frugoni A. · 239
 Frugoni Ch. · 239
 Gallo E. · 224
 Gamber O. · 242
 Ganshof F. L. · 240
 Gaufridus Grossus · 239, 243
 geminatio · 192
 Genesis B · 54
 Halm C. · 244

Hervieux L. · 233
 historia · 10, 12, 18, 222, 223
 horripilatio · 112
 imago · 10
 immixtio manuum · 155, 156, 157
 Jennings M. · 241
 Kocher G. · 242
 Krohn R. · 245
 Langenbahn S. K. · 237
 Lausberg H. · 244
 Libuinus · 244
 Lutz J. · 224
 Luzi L. · 241
 Madonna del Soccorso - см. Мадонна
 приходящая на помощь
 Marchalonis Sh. · 231
 Marrow J. · 234
 Martine F. · 227
 McCulloch Fl. · 230
 memoria · 10, 12, 223, 244
 Mendogni P. P. · 230
 Mezgher W. · 237
 Mitalaité K. · 223
 narratio · 7; narratio fabulosa · 5, 8,
 12; narratio poetica · 5-8, 221
 Nilgen U. · 242
 Oesterley H. · 231
 oratio · 7
 Panofsky E. · 245
 Papebroeck D. · 233, 241, 242
 Passio Margaretae · 62
 Perdrizet P. · 224
 pictura quasi literatura · 10
 pictura quasi scriptura · 5
 Randall D. B. J. · 242
 saltatio · 22
 Sandgren E. · 226
 Sauvanon J. · 235
 Schrader J. L. · 228, 231, 232, 233
 Sears E. · 223, 231, 241
 Strange J. · 232
 Suchier H. · 236
 Tasioulas J. · 238
 Thomas Th. K. · 223, 231, 241
 translatio · 10, 30, 51, 206, 207
 Travis W. J. · 237
 Villari P. · 226
 Watthee-Delmotte M. · 227
 Zechmeister J. · 223
 Zink M. · 240

УКАЗАТЕЛЬ БИБЛЕЙСКИХ ЦИТАТ

1 Кор. 10:4 · 66
 1 Кор. 14:40 · 30
 1 Кор. 15:52 · 15
 1 Петр. 5:8 · 67
 1 Фес. 5:5 · 217
 1 Цар. 17:34 · 84

1 Пет. 5:8 · 51, 184
 2 Кор. 11:14 · 16, 42
 2 Пет. 2:4 · 128, 184
 2 Цар. 20:9-10 · 159
 3 Езд. 15:29 · 57
 Ав. 3:7 · 123
 Ам. 6:13 · 91
 Быт. 1:4 · 217
 Быт. 2:19-20, 3:20 · 51
 Быт. 21:6 · 126
 Быт. 3:1 · 58
 Быт. 3:15 · 179
 Быт. 3:5 · 30
 Быт. 49:27 · 79
 Быт. 3 · 52
 Втор. 32:32 · 57
 Дан. 14:23 · 57
 Дан. 6:22 · 68
 Дан. 7:8 · 147
 Дан. 8 · 235
 Деян. 12:11 · 140
 Деян. 7:55-56 · 28
 Еф. 2:2 · 100
 Еф. 6:17 · 174
 Иез. 23:20 · 117
 Иез. 32:27 · 151
 Иер. 13:23 · 76
 Иер. 50:17 · 67
 Иер. 51:34 · 57
 Ин. 1:9 · 108
 Ин. 10:12 · 79
 Ин. 12:31, 14:30, 16:11 · 138
 Ин. 8:44 · 14, 21
 Иов. 10:22 · 28
 Иов. 3:8 · 49
 Иов. 38:10-11 · 30
 Иов. 4:10 · 67
 Иов. 40:20 · 104
 Иов. 40:24 · 101, 104
 Иов. 7:10 · 34
 Иов. 8:21 · 126
 Иса. 1:3 · 91
 Иса. 14:13-15 · 15, 21
 Иса. 14:14 · 14
 Иса. 2:20 · 103
 Иса. 27:1 · 103
 Иса. 34:14 · 117
 Иса. 57:3-4 · 129
 Исх. 15:1 · 148
 Иуд. 1:6 · 34, 184
 Лев. 11:19 · 103
 Лев. 11:30 · 108
 Лев. 16:8-9 · 93
 Лк. 13:32 · 84
 Лк. 14:19 · 90
 Лк. 6:18 · 50
 Лк. 8:12 · 163
 Лк. 8:2 · 38
 Лк. 8:30-31 · 38
 Мк. 3:27 · 101
 Мк. 5:12-13 · 50
 Мк. 9:25 · 49
 Мтф. 10:30 · 23

Мтф. 10:34 · 242
 Мтф. 12:29 · 184
 Мтф. 13:4 · 100
 Мтф. 15:26 · 80
 Мтф. 17:2 · 42
 Мтф. 25:32 · 94
 Мтф. 3:17 · 132
 Мтф. 6:27 · 23
 Мтф. 7:15 · 79
 Мтф. 7:6 · 80
 Ос. 13:8 · 84
 Ос. 5:10 · 30
 Откр. 1:16 · 174
 Откр. 11:2 · 147
 Откр. 12:8-10 · 57
 Откр. 13:2 · 76
 Откр. 20:12 · 163
 Откр. 20:2 · 52
 Откр. 22:15 · 80
 Откр. 4:7 · 91
 Откр. 5:5 · 51, 66
 Откр. 6:2 · 162
 Откр. 6:2 · 22в
 Откр. 12:3-4 · 57
 Песн. 5:2 · 66
 Песн. 6:5 · 163
 Плач. 3:10 · 84
 Прем. 11:21 · 23
 Притч. 14:13 · 126
 Притч. 26:2 · 101
 Притч. 28:15 · 84
 Притч. 8:28-29 · 23
 Притч. 8:29 · 30
 Пс. 57:5-6 · 57
 Пс. 104:26 · 104
 Пс. 118:1 · 41
 Пс. 121:2 · 20
 Пс. 123:3 · 167
 Пс. 123:6 · 167
 Пс. 143:14 · 90
 Пс. 17:3 · 90
 Пс. 21:13 · 90
 Пс. 21:17 · 80
 Пс. 21:21 · 80
 Пс. 21:22 · 70, 97
 Пс. 22:4 · 123
 Пс. 29:4 · 124
 Пс. 35:12 · 20
 Пс. 55:3 · 147
 Пс. 56:5 · 67
 Пс. 56:7 · 55
 Пс. 7:3 · 67
 Пс. 73:14 · 103
 Пс. 73:17, 103:9 · 29
 Пс. 75 · 150
 Пс. 79:14 · 98
 Пс. 90 · 101
 Пс. 90:13 · 55, 57, 61, 66
 Пс. 90:5 · 171
 Сирах. 10:15 · 15
 Соф. 1:9 · 30
 Тов. 2:10 · 101
 Фил. 3:20 · 27

Abstract

Through the investigation of visual demonology the author shows how the medieval image was constructed. For the medieval culture the visual image was a "meeting place" of theology and rhetoric: the image combined the functions of theological allegory and rhetorical embellishment. By examining the correspondence between images and texts the author discloses the theological meaning of various gestures, body positions and appearances of devil (special attention is given to the theological semantics of animals in the medieval bestiary). In the chapters devoted to the "rhetoric of image" the author considers combinatorial operations (such as addition, removal, transposition, replacement) by which the medieval artist creates the effect of visual embellishment and makes his work a part of the universal harmony.

<i>Введение: визуальный образ и narratio poetica</i>	5	
I. ТЕОЛОГИЯ ОБРАЗА		14
«НОГА ГОРДЫНИ»		15
ОТЧУЖДЕНИЕ от порядка		23
<i>Утративший порядок в себе: «нет ни веса, ни меры, ни числа...»</i>	23	
<i>Пребывание вне порядка: «оставившие свое жилище»</i>	33	
МНОЖЕСТВЕННОСТЬ как утрата единственности: «легион»		38
<i>«...преображается в ангела света»: замаскированный демон</i>	42	255
УМАЛЕНИЕ: «стал меньше себя»		48
<i>Дьявол-животное. Демонологический bestiарий</i>	50	
ЗМЕЙ	52	
ДРАКОН	57	
ЛЕВ	65	
КОШКА	74	
ДРУГИЕ КОШАЧЬИ: ЛЕОПАРД, РЫСЬ	76	
ВОЛК	78	
СОБАКА	80	
ЛИСА	83	
МЕДВЕДЬ	84	
ОБЕЗЬЯНА	87	
РОГАТЫЕ: ТЕЛЕЦ, КОЗЕЛ, ТУР, ЕДИНОРОГ	89	
ВЕПРЬ	98	
КРЫЛАТЫЕ: ВОРОН, КОРШУН, ВОРОБЕЙ, НЕТОПЫРЬ	100	
ЛЕВИАФАН	103	
ЖАБА	105	
ЯЩЕРИЦА, САЛАМАНДРА	107	
НАСЕКОМЫЕ, ПАУКООБРАЗНЫЕ	108	
<i>Умаленный человек</i>		110
«ДЕРЕВЕНЩИНА», ДИКАРЬ, УМИРАЮЩИЙ, ШУТ	111	
ПОЛУЧЕЛОВЕК: ОНОКЕНТАВР, САТИР	117	
УМАЛЕНИЕ ВОЗРАСТОМ: РЕБЕНОК, СТАРИК	119	
УМАЛЕНИЕ ЧЕРНОТОЙ: «ТЕНЬ СМЕРТИ», ЭФИОП	122	
УМАЛЕНИЕ НАГОТОЙ	124	
УМАЛЕНИЕ МИМИКОЙ И ЖЕСТИКОЙ:		
СМЕХ, ВЫСУНУТЫЙ ЯЗЫК	124	
ДЕМОНЫ и иные: визуальные фигуры противостояния		131
<i>Искуситель</i>		131
ПРЕДЛАГАЕТ — ПОДНОСИТ	133	
ПОДСТРЕКАЕТ	135	
ОТВЛЕКАЕТ, ПЫТАЕТСЯ ПРЕПЯТСТВОВАТЬ	137	
<i>Обладатель, «князь мира», палач</i>		138
ДЕЙСТВИЯ И ЖЕСТЫ		
ОБЛАДАНИЯ И ДОМИНИРОВАНИЯ	138	
Тащить	139	
Вести	145	

Попирать	147	
Оседлать, давить	148	
Нести	151	
Оковывать, связывать	154	
Рукопожатие: <i>immixtio manuum</i>	155	
Обнимать-обхватывать, хватать, касаться	157	
Лизать	160	
Испражняться, блевать	161	
Предъявлять документ	163	
ДЕСТРУКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ		165
Пожирать	165	
Бить	168	
Удушать	169	
Демон-воин: оружие и другие орудия	170	
Создавать помехи	176	
<i>Побежденный</i>		177
Пронзание	178	
Попрание	179	
Оседлание	181	
Избиение	181	
Обжигание	182	
Оковывание. прирученный и полезный дьявол	184	

II. РИТОРИКА ОБРАЗА 188

ФИГУРАТИВНОСТЬ как комбинаторика 190

Фигуры добавления 191

Фигуры убавления 197

Фигуры перестановки 200

*«Фигуры мысли»: сравнение, conciliatio,
антитеза, гипербола* 203

Операция замены: метафора 206

ОСОБЕННОСТИ средневекового фигуративного образа 207

Амфиболия 207

Орнаментализация тела 210

Пример разработки визуального мотива: игра со змеем 214

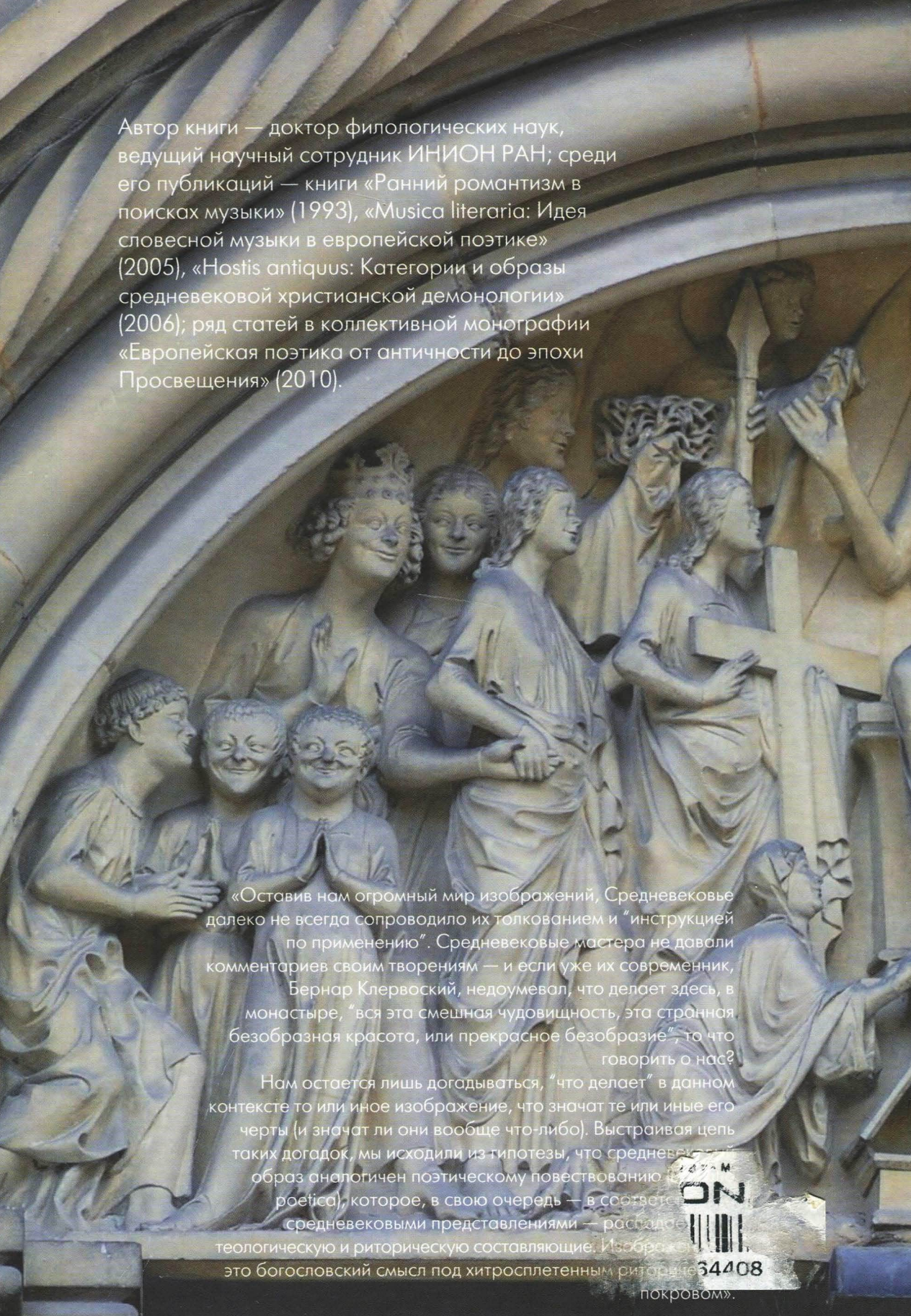
МНОГОЦВЕТНОСТЬ 216

Заключение 221

Предметно-именной указатель 246

Указатель библейских цитат 254

Abstract 254



Автор книги — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИНИОН РАН; среди его публикаций — книги «Ранний романтизм в поисках музыки» (1993), «Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике» (2005), «Hostis antiquus: Категории и образы средневековой христианской демонологии» (2006); ряд статей в коллективной монографии «Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения» (2010).

«Оставив нам огромный мир изображений, Средневековье далеко не всегда сопровождало их толкованием и "инструкцией по применению". Средневековые мастера не давали комментариев своим творениям — и если уже их современник,

Бернар Клервоский, недоумевал, что делает здесь, в монастыре, "вся эта смешная чудовищность, эта странная безобразная красота, или прекрасное безобразие", то что говорить о нас?

Нам остается лишь догадываться, "что делает" в данном контексте то или иное изображение, что значат те или иные его черты (и значат ли они вообще что-либо). Выстраивая цепь таких догадок, мы исходили из типотезы, что средневековый образ аналогичен поэтическому повествованию (epic-poetico), которое, в свою очередь — в соответствии с средневековыми представлениями — распадается на теологическую и риторическую составляющие. Изображение это богословский смысл под хитросплетенным риторическим покровом».



34408

покровом».