

«Этикет» в древнерусском искусстве как изобразительная система

В статье рассматриваются общие принципы построения структуры и содержания изображения в древнерусском искусстве, обусловленные средневековым мировосприятием. Выработанный комплекс специальных приемов формирует законченную картину визуального образа, которая становится основой для разнообразных художественных решений.

Ключевые слова: этикет, порядок, древнерусское искусство, принципы, приемы, размер, формы, обозначения, мировосприятие, статус.

Понятие «этикет» как порядок построения изображения в культуре средневековой Руси ввел в научный оборот Д.С. Лихачев. При этом исследователь указал на подчиненность древнерусского художника «своеобразному этикету в выборе тем, сюжетов, средств изображения, в построении образов и в характеристиках». Как заметил автор, слово и изображение в средневековой Руси были гораздо теснее связаны «внутренней структурой», чем в Новое время¹. Этот постулат ученый апробировал в третьем издании своей «Поэтики древнерусской литературы» (1979). В монографию был включен новый раздел об отражении «Повествовательного времени» в «повествовательном пространстве» в изобразительном искусстве². Говоря о следовании этикету древнерусского художественного творчества в целом, Д.С. Лихачев не поднимал вопроса о его соответствии существовавшим в период Средневековья общим порядкам и о специфических особенностях применения в разных видах искусства. В дальнейшем эта проблематика нашла продолжение в целом ряде публикаций других авторов³. Первым, кто разделил «этикет», бытовавший в жизни и изобразительном искусстве, был В.В. Морозов. Изучая дипломатический церемониал в миниатюрах Лицевого летописного свода XVI в., автор отметил существенные несоответствия изображенных

сцен реальной дипломатической практике и пришел к заключению, что изображения чаще всего представляют особый «изобразительный этикет»⁴.

Трудно себе представить, чтобы художник не подчинялся порядкам и нормам того общества, к которому принадлежал. Он, даже не задумываясь, следовал существующим стереотипам. В то же время изобразительные средства каждого из видов искусства обладали ограниченными возможностями и были направлены на решение прежде всего творческих задач. В древнерусской литературе явно ощущался «недостаток наглядности»⁵, а древнерусская живопись, по образному выражению Д.С. Лихачева, «тяготилась своей молчаливостью»⁶. Принципиальная разница между литературой и живописью Древней Руси кроется в подходах к фиксации информации. Литература ограничивается информацией о том, что произошло, а живопись должна была показать, как это было. В то же время произведения изобразительного искусства в силу своей стереотипности используемых образов не отражают напрямую окружающий мир. Изображения не становятся его «зеркалом», к чему на пороге Нового времени призывал художников Симон Ушаков⁷. Ограниченные выразительные возможности древнего христианского искусства компенсировались его посреднической функцией. Иоанн Дамаскин видел назначение изображений в том, что они должны «возводить зрителя через телесное созерцание к созерцанию духовному»⁸. Таким образом, пройдя через контакт с «чувственным», земным искусством, человек через «мысленное» восприятие должен был «восходить» к «Небесному совершенству».

Христианское мировосприятие оказывало прямое воздействие на общую структуру произведений, их границы и формат. Пространство каждого изображения в целом не только воспроизводит, но и как бы вмещает картину мира с ее иерархией. По горизонтали его оно соотносится с «дольним» миром, а по вертикали – с «горним». Именно вертикаль, обозначающая связь с вечностью, и представляет приоритетное направление в изобразительной структуре⁹. Первичность Неба перед землей была обусловлена самой последовательностью Акта Творения. Согласно Библии, «в начале сотворил Бог небо...» (Быт. 1.1). По этой причине вертикальную направленность обозначают храмы, форматы книг, икон, большинство отдельных изображений. Также с учетом такого понимания организуется все изобразительное пространство. Конечность земного бытия, от сотворения мира до его конца, обозначает короткая горизонтальная сторона изображения. Нередко вертикаль рамки подразумевает некое продолжение, когда обозначается сегмент небесной

сферы. Здесь подразумевается его невидимое продолжение за границей земного «хронотопа». Сходным образом можно истолковать нимбы святых, которые также преодолевают средник иконы и выходят на ее поле. Семантика изобразительного пространства в христианском искусстве зависела от иерархии и оппозиций его составных частей – центра и периферии, правой и левой сторон, верха и низа. Своеобразной шкалой оценки семантики организованного пространства следует признать крест, четко фиксирующий центр и четыре основных направления пространства – по горизонтали и вертикали. И.Е. Данилова остроумно назвала его «геометрической формулой» основных пространственно-временных оппозиций, на которых строилась средневековая модель мира¹⁰.

Общеизвестно, что сам крест обозначал центр и по этой причине всегда занимал самое «высокое» место как в прямом, так и в переносном смысле: венчал храмы, а в виде Распятия – иконостасы. Ему отводилось самое видное место в любой композиции. От центра шел отсчет всех пространственных построений и в древнерусском искусстве. Это место всегда предназначалось Богу. В отдельных случаях центральную часть изображения занимала Богоматерь, а еще реже – другие святые. В сюжетах светского характера, как правило, в центр внимания попадали различного рода правители. Размещение остальных персонажей, как показал Б.А. Успенский, осуществлялось с учетом внутренней ориентации композиции: «правая (от Христа) сторона связывается с верой, а левая – с неверием. Одновременно правая сторона связывается с *верхом*, а левая – с *низом*»¹¹. Наиболее почетной считалась правая сторона. Такой порядок расстановки персонажей в изобразительном искусстве был продиктован Священным Писанием. В Новом Завете не раз говорится, что Иисус Христос занимает на «небесном троне» место справа («одесную») от Бога-Отца (Мк. 14.62, 16.19; Лк. 22.69 и др.). В богословской литературе правая сторона получает соответствующую семантическую окраску. В апокрифическом сочинении пророка Варуха, широко известном на Руси, говорится: «Посмотри на правую сторону и увидишь славу Божью, и увидишь лица праведных, славу и радость, и веселие. Посмотри на левую сторону и увидишь лица грешных и плач нечестивых...»¹² Заметим соответствующее расположение праведников и грешников в сценах «Страшного Суда», где по правую руку от Христа-Судии стоят праведники, а по левую – грешники. Данный принцип используется в построении и других сюжетов. Например, в сложном иконографическом изводе «Распятия», в котором изображена казнь на кресте Иисуса Христа и двух разбойников, художник обозначает отношение к последним их расстановкой: «благоразумный разбой-

ник», попавший в рай, показан справа от Христа, а другой разбойник, не принявший Его, – с левой¹³.

Статус центрального персонажа передается укрупненными размерами и фронтальным ракурсом. Такое положение главного лица было обусловлено необходимостью контакта «между почитаемым изображением и молящимся зрителем»¹⁴. Тем более что «прямоличные» образы являются самыми «неподвижными». Они, по словам П.А. Флоренского, «приличествуют только одному Богу» и выражают «божественную неподвижность» и «божественную абсолютность»¹⁵. Таким образом, центральная часть композиции в древнерусской живописи становится знаком вечности.

Особенно убедительно значение центральных «прямоличных» изображений представлено в классическом пятирядном иконостае. Это целая вертикаль, выстроенная над Царскими вратами. Несомненно, основной здесь была икона Спаса деисусного ряда, с фигурами предстоящих с двух сторон чинов. Еще выше, в пророческом ряду, центральное место отводилось иконе «Богоматерь Знамение». В верхнем, праотеческом ряду аналогичное место было предназначено иконам «Отечество» или «Троица». Венчало иконостас установленное по центру «Распятие» или икона с таким же сюжетом. В некоторых памятниках значение центральных образов подчеркивалось более ярким и насыщенным цветом по сравнению с другими иконами, как это имело место в деисусном ряду кремлевской церкви Ризоположения¹⁶. Цель такого использования цвета заключается в стремлении к усилению репрезентативности главных персонажей. Задача выделить статус конкретного лица связана не только с персонажами священной истории, она актуальна и для светской тематики, в частности, для миниатюр русских лицевых летописей. В них с завидной последовательностью князья во всех ситуациях в одном и том же официальном костюме. Так они изображаются даже в неподходящей обстановке. Например, во время ночного пожара князь и княгиня в миниатюре Лицевого свода XVI в. изображены на супружеском ложе в верхней княжеской одежде и шапках. Речь здесь идет об иллюстрации, посвященной пожару 1298 г. в Твери (Остермановский I том, л. 315 об., Б-ка РАН). Кроме костюма статусным признаком была и величина бороды. Этот фактор учитывался в тех случаях, когда изображаемый персонаж отсутствовал в иконописных образцах. Показательна в этом плане икона «Молящиеся новгородцы» 1467 г., представляющая членов семьи знатного новгородца Антипа Кузьмина. Ряды Кузьминых, выстроившихся по образцу деисусного чина, возглавляют два старца с самыми большими бородами. Именно борода, ее размеры и форма в древнерусской живописи указывала

на знатность героя и в известном смысле «заменяла» ему лицо¹⁷. Статус и чин персонажей обозначают и разнообразные аксессуары. Помимо широко известных атрибутов святых интерес представляют более редкие, которые связаны со светскими персонажами, не канонизированными. В частности, на материале миниатюр лицевых летописей А.В. Арциховский выявил и описал характерные жезлы посадников, князей, царей и прочих правителей, которые с завидным постоянством закреплялись за ними¹⁸. Важным «строительным материалом» средневековых изображений были элементы природного и архитектурного стаффажа. Они выполняли разные функции: составляли фон, обозначали место действия и использовались как пространственно-временные разграничители. Последняя из перечисленных функций была явно заимствована из реальной практики. В Древней Руси за единицу измерения пространства принималось расстояние от города до города или видимый участок от холма до холма. По наблюдениям Д.С. Лихачева, пространственный охват «от города до города» присутствует в отечественном летописании, где «изложение переходит от одних событий к другим, а вместе с тем и из одного географического пункта в другой»¹⁹. Вариант визуального восприятия пространства, «от холма до холма», также можно встретить в письменных источниках. Подобный пример можно найти в «Слове о полку Игореву». Его автор, говоря о скрывшейся за холмом Родине, использует такое образное выражение: «О, Русская земля! Уже за шеломянем еси»²⁰. В изображениях условно обозначенные «горки» или «городки» в виде крепостных башен обрамляют отдельные сцены, придавая им известную самостоятельность.

В тех случаях, когда архитектурные формы служат для обозначения места действия или когда речь идет о самом сооружении, например о возведении храма, архитектура становится центральным событием эпизода. Это дает повод значительно увеличить размеры данного объекта и дополнить его деталями. Однако искать в них прямое отражение облика конкретной постройки не приходится. Вместо этого используется универсальный знак, в лучшем случае передающий ее типологию. Только с конца XV в. можно встретить узнаваемые элементы реально существовавших зданий²¹. По мере развития в древнерусском искусстве повествовательности и с появлением многослойных композиций в них более отчетливо проявляется временной фактор. В границы изображения включается все больше сцен и действующих лиц. Ход времени в таких многосоставных изображениях тем не менее подчиняется старым правилам: как в «высоком» иконостасе и житийной иконе, он отсчитывается сверху вниз. Так, в иконостасе почти в хронологической

последовательности даны чины праотцов, пророков, праздники, деисус и «местный» ряд с включенными в него «местнотимыми» иконами. Расположение рядов представляло различные этапы одной для христианина эпохи: от Сотворения мира в лице первых праведных людей на земле до Страшного Суда, показанного в виде молитвенного предстояния перед Судией. Все это проецируется на местные реалии и местонахождение верующего. С особого рода реакцией на усилившуюся повествовательность в древнерусском искусстве можно связать появление икон горизонтального формата, таких как «Благословенно воинство Небесного Царя» («Церковь воинствующая»), которые должны были вместить множество действующих лиц и детально расписанное действо. Многословие изобразительного языка, пришедшее на смену знаковой многозначительности, способствовало тому, что изображения стали брать на себя значительную часть функций литературного текста, в поддержке которого они все меньше нуждались. Это хорошо видно на примере книжных иллюстраций XVI в., которые уже явно доминируют едва ли не в каждой рукописи за счет текстового сопровождения.

Таким образом, изобразительный этикет представлял собой информационную систему, обусловленную христианским мировосприятием, с одной стороны, и оперировавший комплексом специальных приемов – с другой. К важнейшим задачам построения изображения можно отнести его «читаемость», передачу заложенного в нем смысла. В силу стереотипности знаков, посредством которых формировалась «картинка», сделать ее узнаваемой без поддержки текста было практически невозможно.

Подписывались все древнерусские изображения – не только книжные миниатюры, но и фрески и иконы. Достаточно отметить, что «изображение не считалось иконой, пока на нем не были сделаны надписи»²². В свою очередь художник обозначал границы визуального пространства, его структуру, в соответствии с существовавшими представлениями о иерархии расставлял персонажей и «направлял» их действия. Особое значение придавалось вопросу репрезентации действующих лиц, на что был направлен ряд приемов, подчеркивавших статус персонажей. Изобразительный «этикет» напрямую не участвовал в создании художественного образа, а выполнял вспомогательную роль. В то же время он не оставался неизменным на протяжении Средневековья, а видоизменялся вместе с языком искусства.

- ¹ *Лихачев Д.С.* Сравнительное изучение литературы и искусства // ТОДРЛ. 1966. Т. 22. С. 3–10.
- ² *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3. М.: Наука, 1979. С. 22–55.
- ³ *Белоброва О.А.* Этикетный мотив в древнерусской миниатюре XV в. // Исследования по древней и новой литературе. Л.: Наука, 1987. С. 25–31; *Амосов А.А.* Иерархия цвета как отражение этикетных воззрений художников XVI в. (по материалам Лицевого летописного свода) // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. Л.: Наука, 1989. С. 281–298; *Черный В.Д.* Этикет и действительность в древнерусской книжной миниатюре // Русская художественная культура XV–XVI веков. Тезисы докладов Всесоюзной научной конференции (14–16 мая 1990 года). М., 1990. С. 18–21 и др.
- ⁴ *Морозов В.В.* Этикет реальный и этикетность искусства: русский дипломатический церемониал // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. С. 265–280.
- ⁵ *Лихачев Д.С.* Сравнительное изучение литературы и искусства. С. 3.
- ⁶ *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3. С. 25.
- ⁷ *Ушаков С.* Слово к люботщательному иконного писания // Мастера искусств об искусстве / Под ред. А.А. Федорова-Давыдова. М.: Искусство, 1969. Т. 6. С. 51.
- ⁸ *Бычков В.В.* Смысл искусства в византийской культуре. М.: Наука, 1991. С. 46.
- ⁹ *Шапиро М.* Некоторые проблемы семиотики визуального искусства. Пространство изображения и средства создания знака образа // Семиотика и искусствометрия. М.: Мир, 1972. С. 136–163.
- ¹⁰ Данилова И. От средних веков к Возрождению: сложение художественной системы картины кватроченто. М., 1975. С. 66.
- ¹¹ Успенский Б.А. «Правое» и «левое» в иконописном изображении // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту: Тартуский государственный университет, 1973. С. 129.
- ¹² Откровение Варуха // Златоустрой: Древняя Русь. X–XIII вв. / Сост., комментарии. А.Г. Кузьмина, А.Ю. Карпова. М.: Молодая гвардия, 1990. С. 282.
- ¹³ Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1977. Т. 3. С. 92–93.
- ¹⁴ Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 276.
- ¹⁵ Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-образительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. С. 144.
- ¹⁶ Брюсова В.Г. Назарий Истомин (материалы к биографии) // Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. М.: Советский художник, 1976. С. 188.
- ¹⁷ Буслаев Ф. Древнерусская борода // Отечественные записки. 1859. Т. 126 (октябрь). С. 357–378.
- ¹⁸ Арциховский А.В. Древнерусские миниатюры как исторический источник. М.: МГУ, 1944. С. 38, 118–125.
- ¹⁹ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы... С. 347.

- ²⁰ «Слово о полку Игореве» / Вступительная статья и подготовка древнерусского текста Д.С. Лихачева. М.: Художественная литература, 1983. С. 32.
- ²¹ *Черный В.Д.* Архитектура в древнерусском изобразительном искусстве // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2016. № 3 (30). С. 49–53.
- ²² *Бусева-Давыдова И.Л.* О принципах копирования в «пограничном» искусстве (русская иконопись XVII века и живопись Крутца) // Проблемы копирования в европейском искусстве: Материалы научной конференции. 8–10 декабря 1997 года. М.: Российская академия художеств, 1998. С. 78.