



Образы древней Руси в книжной миниатюре: понять и увидеть

В. Д. Черный 

Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Российская Федерация
tchernie@rambler.ru

Для цитирования:

Черный В. Д. Образы древней Руси в книжной миниатюре: понять и увидеть // Визуальная теология. 2024. Т. 6. № 2. С. 262–279. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-2-262-279>

Аннотация. Рассматриваются подходы к интерпретации содержания, заложенного в книжных миниатюрах Радзивиловской летописи конца XV в., сохранившей архаичные рисунки своих протографов, и Лицевого летописного свода XVI в. В этих памятниках, представляющих разные периоды развития исторической миниатюры, сосредоточен основной материал, связанный с русской темой и позволяющий судить о своеобразии изображений и эволюции приёмов их построения. Чтобы понять смысл, заложенный в визуальных образах, необходимо исходить из особенностей христианского мировосприятия, функций изображений в средневековый период, степени их зависимости от литературной основы и совокупности специальных художественных приёмов, используемых при создании произведений. Художник осознаёт структуру христианского понимания картины мира, состоящего из бесконечного и невидимого «Неба» и «Земли», ограниченной во времени и пространстве. По этой причине в рисунках для обозначения исторических событий использовалась только горизонталь в виде короткой узкой полосы, вмещающей объекты природного и исторического происхождения, а также персонажей, ощущавших воздействие «невидимого мира». Изображения полностью зависели от своей литературной основы, как в выборе темы, так и в полноте передачи содержания. Одновременно художник, в отличие от писателя, обладал своими изобразительными средствами, позволявшими по-своему её интерпретировать. В таких условиях визуальные образы не столько изображали, сколько обозначали иллюстрируемую тему, передавая лишь типологические признаки объектов. Об изменениях выразительных возможностей изобразительного искусства, произошедших в период зрелого Средневековья, можно судить по миниатюрам Лицевого свода. Усиление повествовательного языка книжных рисунков приводит к возрастанию их информационной роли в составе книги, наполнению деталями, позволяющими передавать черты конкретных объектов. В результате эволюции на смену миниатюрам, «обозначавшим» событие, приходят рисунки, тяготеющие к его изображению.

Ключевые слова: книжная миниатюра, мировосприятие, литературная основа, изобразительный этикет, визуальные образы.

Images of Medieval Rus' in book miniature: To understand and to see

Valentin D. Chernyy 

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation
tchernie@rambler.ru

For citation:

Chernyy V. D. Images of Medieval Rus' in book miniature: To understand and to see. *Journal of Visual Theology*. 2024. Vol. 6. 2. Pp. 262–279. <https://doi.org/10.34680/vistheo-2024-6-2-262-279>

Abstract. The article deals with the interpretation of miniatures in illustrated medieval chronicles. Two case studies are taken as examples: Radziwill Chronicle of the late 15th century illuminated with miniatures that still preserve archaic features of original drawings, and the Illustrated Chronicle of Ivan the Terrible of the 16th century. These monuments contain important material exemplifying the theme of Russia and evincing the singularity of their artistic language and drawing techniques. To better interpret those miniatures, we proceed from the fundamentals of Christian worldview to the function of images in Middle Ages. The artist-drawer was well aware of Christian cosmology. His world consisted of an infinite and invisible 'Heaven' and a limited in space 'Earth' where historical events unfolded, being depicted in a narrow horizontal band, commenting historical events closely to the text. At the same time, the artist used traditional graphic tools to create images laden with recognizable connotations. Visual images did not so much depict a topic or an object to be illustrated, but rather conveyed their typological features. Further evolution of the artistic language of fine arts during the Late Middle Ages is evidenced in the miniatures of the Illustrated Chronicle of Ivan the Terrible. In the course of time the narrative aspect of book miniatures has matured, strengthening their function as information sources in their own rights within the overall composition of the book and saturating it with suggestive details, thus truly portraying the events instead of just indicating or signifying.

Keywords: book miniature, worldview, narration, visual etiquette, visual images.

Любые изображения, особенно принадлежащие древним культурам, даже при кажущейся простоте построения требуют неоднозначного их истолкования. К таковым относятся иконы, фрески и книжные миниатюры средневековой Руси. Особенность «исторической» миниатюры заключается в использовании в качестве своей основы текста древнерусских летописей. По этой причине авторы миниатюр не могли непосредственно брать в качестве образца иностранные, прежде всего византийские хроники и другие иллюминированные рукописи, что позволило некоторым специалистам даже увидеть в комплексе миниатюр светских кодексов черты, предвосхищающие «рождение отдельных жанров в русском искусстве Нового времени» [Подобедова 1972, 152]. Даже если воспринимать этот меседж как гиперболу, нельзя не увидеть в рисунках летописей отражения разных сфер русской жизни, чего нет в других памятниках средневекового изобразительного искусства.

Интерес исследователей разных специальностей был вызван исключительными качествами рассматриваемых произведений, содержательной ёмкостью и огромным числом миниатюр разнообразной тематики. Достаточно заметить, что в Радзивилловской летописи [Кукушкина 1994] их число достигает 618, а в Лицевом своде – свыше 17000. В составе этой «исторической энциклопедии» – 7 томов, посвящённых русской истории с 1113 по 1567 гг. [ЛЛС 2014]. Из многочисленных работ, посвящённых изучению этих памятников [Черный 2004, 156–170, 223–238], выделяются два фундаментальных исследования – А. В. Арциховского о миниатюре как историческом источнике [Арциховский 1944] и О. И. Подобедовой о русском лицевом летописании [Подобедова 1965]. А. В. Арциховский, назвавший миниатюры «не столько зарисовками <...>, сколько условными схемами», тем не менее использовал довольно архаичный метод их изучения. Без предварительной оценки изобразительных приёмов присутствующие в рисунках объекты сравнивались с сохранившимися предметами из раскопок и из музейных собраний. При этом априори считалось, что нарисованные вещи должны относиться ко времени, обозначенному в сопутствующем тексте. Для автора было очевидно использование миниатюристом разновременных изобразительных материалов. Результатом такого противоречивого подхода к анализу книжных образов явился вывод о достоверности их основной части. Во многом на выводы А. В. Арциховского опиралась О. И. Подобедова, которая главным итогом своей работы считала «установление единой и непрерывной линии в развитии лицевого летописания на русской почве» [Подобедова 1965, 313]. Если при анализе Радзивилловской летописи исследователь сосредоточилась на выявлении источников форм изобразительного материала, то главный акцент в изучении Лицевого свода приходится на обоснование процесса сложения «светской иконографии». Наиболее смелые предположения об изобразительных источниках Радзивилловской летописи, осторожно названные «предварительными замечаниями», высказал Б. А. Рыбаков. По мнению учёного, в руках создателей Радзивилловской летописи было 16 лицевых рукописей или их фрагментов, некоторые из которых присутствовали в «опосредованном» виде [Рыбаков 1984, 189–240].

Приёмы построения изобразительной структуры миниатюр в целом не рассматривались, затрагивались лишь отдельные аспекты этой сложной проблемы. Перспективное направление, связанное с повествовательными возможностями исторических миниатюр, обозначил Д. С. Лихачёв в монографии о поэтике древнерусской литературы [Лихачёв 1979, 22–55]. Некоторые частные вопросы «прочтения» миниатюр затронули и другие учёные [Амосов 1989; Ульянов 1996; Данилевский 2013].

Обращаясь к анализу визуального образа, нужно в первую очередь обратить внимание на изобразительные средства. Для этого важно различать в изображениях такие основные уровни их построения, как структурный или конструктивный, обозначающий функцию и смысл, и собственно художественный. Опираясь на рисунок, цветом, структурными построениями и совокупностью других изобразительных средств, художник одновременно с визуальным обозначением общей картины предметного мира создаёт и определённое художественное впечатление. Структурная взаимосвязь основных элементов изображения также не ограничивается передачей смысла сюжета, хотя и зависит от него – кроме формиро-

вания конструкции изображения, здесь решаются и чисто художественные задачи [Черный 2021, 105–111]. Однако в центре нашего внимания будут средства передачи смысла и, в целом, изобразительные возможности миниатюристов при иллюстрировании образов отечественной тематики на разных этапах развития древнерусского искусства.

Понимание и особенности воплощения образа мира в древнерусском искусстве прямо зависит от сложившихся в христианстве представлений об устройстве мира, его пространственной и временной протяжённости. Средневековый мастер при создании художественной формы как бы повторяет акт Творения, сохраняя его последовательность, структуру мироздания как прототипа своего построения [Харитонович 1982, 34–39]. Последовательность создания Вселенной («вначале сотворил Бог Небо и Землю», Быт 1:1) обусловила приоритет в обозначении мирового действия от Неба (мира духовного) к Земле (миру материальному). При этом мир человека имел своё начало и конец, а бесконечное Небо пребывало в вечности. Таким образом, освоение мирового пространства было поставлено в зависимость от того, что «священная и мирская история по горизонтали сопряжены со временем, по вертикали – с вечностью» [Неретина 1994, 113]. Принцип организации средневекового пространственно-временного континуума в полной мере основан на иерархии «Царства Божия» [Эйкен 1907, 661], пронизывавшей все сферы жизни [Бицилли 1995, 15]. По этой причине Земля подчиняется Небу, а внутри каждой из этих структур существует своя иерархическая градация. Для восприятия «Невидимого мира» и Земли предназначались разные подходы, открывающие «мысленное» (или постигаемое «духовными очами») и «чувственное» (материальное, постигаемое всеми пятью органами чувств) [Прокофьев 1986, 12–13]. В обязательном порядке пришедшие на Русь из христианских стран установки к восприятию Вселенной распространялись и на воспроизведение визуального пространства, его зон и размещение в них действующих лиц, сооружений и событий в изобразительном искусстве.

Эти особенности мировосприятия нашли своеобразное отражение и в миниатюрах Радзивилловской летописи (на факсимильное издание которой мы и будем ссылаться), вобравшей с себя более древние протографы.

В миниатюрах Радзивилловской летописи небесная сфера в виде сегмента круга появляется в ряде разных по своему содержанию случаев. Иллюстраторы считают нужным отметить таким образом богоугодные дела, связанные с принятием христианства – установление апостолом Андреем креста на том месте, где будет основан город Киев (л. 3 об.), мирный договор князя Игоря, тогда ещё язычника, с христианами-греками (л. 26). Таким же образом отмечается осознание князем Владимиром Святославичем «страха Божия» (л. 71), что указывает на обретение им духовной связи со Всевышним. Сегмент неба с благословляющей рукой изображается и в рисунке, сопровождающем известие об убиении князя Бориса (л. 77). Особенно часто образ Неба присутствует при освещении темы знамений, предсказывающих последующие события (лл. 95 н., 111 об., 123 об., 124 н., 129 об., 152 н., 153 об. н, 154 об., 155 об. н., 172, 238 об. н). Создаётся впечатление, что художники нечасто и довольно избирательно относились к изображению небесного сегмента.

Чаще всего небесная сфера размещается сверху изобразительного поля в центре, образуя видимую (при наличии соответствующего иконического знака) или

воображаемую ось, соединяющую Землю с Небом, вокруг которой строится композиция. Отдельный вариант построения визуального образа могут представлять сцены моления, когда фигура обращающегося к Богу и стоящего на поземе персонажа обретает основной смысл конкретного образа и занимает самое заметное место в изобразительном пространстве, а сегмент небесной сферы передвигается в противоположный от молящегося верхний угол. Тем не менее, Небо всегда по своему положению и статусу занимает более высокое положение, чем Земля. Не столь очевидное отношение художника к Небу проявляется в построении «башенок», обозначающих города и ограничивающих видимую земную горизонталь таким образом, что их грани подчёркивают обратную перспективу и уводят взгляд зрителя в бесконечность.

Тесная связь миниатюры и соответствующей ей летописной информации очевидна, но каковы взаимоотношения слова (в данном случае письменного) и визуального образа? В сочинениях отцов Церкви слово связывается с духовной сферой [Бычков 1995, 258], а визуальный образ – с материальной [Конявская 2000, 11, 151–152]. Вероятно, по этой причине Иоанн Дамаскин видел функцию изображения в том, чтобы «отсылать» к слову [Иоанн Дамаскин 1992, 102, 308]. Несмотря на «подчинённое» положение изображения по отношению к письменному источнику, каждая из этих информационных систем обладала своими возможностями. Слабую «изобразительность» древнерусской литературы [Лихачёв 1966, 3], отмечавшую, что произошло, восполняли визуальные построения, сообщавшие, как это было. Таким образом, *наглядность* была отличительным качеством именно изображения.

Миниатюрист, используя свои изобразительные средства, фиксировал границы пространства, расставлял в этих рамках смысловые акценты, представлял объекты и действующих лиц, наделяя структуру образа и все её компоненты определённым иерархическим статусом.

Ранним средневековым книжным миниатюрам, и не только русским, свойственна «ленточная» или «фризовая» композиция, которая предполагает развитие действия только по горизонтали [Щепкина 1963, 111–112], в пределах места, отведённого размером текстового столбца. Построенная таким образом композиция Радзивилловской летописи учитывает только два направления развития действия, расположения объектов и персонажей. В определённой мере конечные точки соответствуют средневековым представлениям о параметрах земного пространства и времени – от востока, где когда-то был насажен Рай, до запада, который ассоциировался с концом света. При упоминании о странах света в иллюстрируемых летописных известиях на них откликаются и миниатюристы, обозначающие восток справа по внутренней ориентации (лл. 12 н., 22 н.) (ил. 1), север (для средневекового человека идентичный западу) – слева (лл. 132 н., 135 об., 152 н.) и игнорирующие промежуточные направления. Это понятно при строго горизонтальной направленности повествования в рисунках. Иногда, когда речь идёт о знамении, объект, о котором идёт речь, в силу значимости передвигается в центр сверху, как это было с появлением «звезды превеликой... по западе солнечном» (л. 95 н.). Важно уточнить, что древнерусские изображения строились с позиции внутренней ориентации, как бы включавшей зрителя внутрь воссоздаваемых художником сцен [Успенский 1973, 137–145].



Ил. 1. «И пришедше от востока». Миниатюра Радзивилловской летописи.

Санкт-Петербург, Библиотека Российской академии наук.

Источник: Радзивилловская летопись 1994, 1. Л. 12 ниж.

Ориентация в пространстве по странам света не была основной в древнерусском мировосприятии. Она прямо соотносилась с нравственными ориентирами [Лавренова 2010, 94–107], доминировавшими в повседневной жизни и строившимися на семантике разных направлений, т. е. на антитезе «добро и зло».

Левая сторона (изнутри рассматриваемая как правая) обычно воспринималась как исходная авторская позиция – с неё начиналось визуальное повествование (или пространственно-временное действие), откуда оно шло строго по горизонтали вправо. В тех ситуациях, когда нужно было соподчинить разные зоны или персонажей в рамках воссоздаваемой картины, главным становился центр, близким ему по значимости была левая (с внутренней от него ориентацией правая) сторона, а затем – правая. Такая схема «включалась» только по мере необходимости для обозначения главного персонажа или события. В остальных случаях смысловое начало изобразительного рассказа развивалось слева направо. Миниатюристы, следуя за последовательно излагаемой летописцем историей, также, может быть даже неосознанно, следовали той же последовательности. Иллюстрируя легендарное известие о приходе апостола Андрея из Синопа на Днепр и установке там, на горе, креста, художник точно воспроизводит основные этапы маршрута святого, пропуская несущественные с его точки зрения города и места (л. 3 об.). При множестве примеров подобного развития событий нельзя не назвать причины корректировки художниками такой очевидной последовательности действий персонажей. При определении направленности действий надо принимать во внимание не столько обращение персонажей в ту или иную сторону, сколько последовательный строй эпизодов в произведении изобразительного искусства – слева направо для зрителя, а для средневекового иллюстратора, находившегося как бы внутри воссоздаваемой картины, – справа налево.

Казалось бы, роль ориентиров в миниатюрах ранних исторических летописных списков могли сыграть такие географические объекты, как реки, озёра, моря и горы. Однако изобразительные возможности рисовальщиков той поры не позво-

ляли воссоздать образы реальной среды обитания. Знаки всех этих объектов сами по себе слабо взаимодействуют с другими компонентами изобразительной структуры, они стереотипны и лишены каких-либо индивидуальных признаков.

Оценивая использованные миниатюристами Радзивилловской летописи архитектурные формы, имеющие отношение к русским постройкам, нельзя не заметить отсутствия в них прямой связи с конкретными сооружениями, о которых сообщал иллюстрируемый текст. Вместе с тем, при воспроизведении образов разных по своему назначению построек художник дифференцированно подходил к передаче их облика, выделяя наиболее присущие им архитектурные особенности. Это в равной мере относится к крепостным сооружениям и гражданским постройкам. Воспроизводя образ крепостной башни, художники не видели в ней облика конкретного сооружения. Для них «башенка» была знаком некоего владения. Неслучайно чаще всего она была фоном для представлявшего город князя или иного субъекта. По этой причине уместно видеть в такой постройке образ главной проезжей городской башни. Побудительным мотивом для художников обозначить город была необходимость указать место происходивших событий. В любом случае появление соответствующего знака города было на втором плане задач по иллюстрированию летописного текста. Даже когда сооружение крепости становилось главным событием, миниатюристы ограничивались сценой начала строительства и не воспроизводили облика завершённой башни, тем более крепости. Одновременно нельзя отрицать отражения в рисунках реальной типологии башен. Основную группу составляют квадратные в плане двухъярусные постройки с прямоугольными зубцами или навесными бойницами («обламами»), иногда надстроенные, возможно, дозорной вышкой.

Как целый город в миниатюрах Радзивилловской летописи представляет одна башня, так и двор с его постройками зачастую заменяет обозначение одного жилого двухъярусного сооружения, обычно терема (лл. 28 об., 44 в., 179, 241). Такая форма обобщения характерна для средневекового художника, скупо расходовавшего изобразительные средства.



Ил. 2. Церковь с трёхлопастным завершением фасадов. Миниатюра Радзивилловской летописи. Санкт-Петербург, Библиотека Российской академии наук.
Источник: Радзивилловская летопись 1994, 1. Л. 70

На общем фоне выделяются обозначения храмов, наиболее последовательно, хотя и в самых общих чертах, передающие их типологию. В этом отношении особенно показательны их изображения с трёхлопастными завершениями фасадов, что было характерно для русских церковных зданий конца XII – начала XIII вв. (лл. 70, 138 об.) (ил. 2).

Рассматривая примеры взаимосвязи разных построек в пределах изобразительного пространства органичной среды, можно констатировать, что на стадии создания протографа Радзивилловской летописи такая задача ещё не обрела актуальности. Как справедливо заметил П. М. Бицилли, средневековой живописи свойственна своя система передачи визуальной информации, при которой нет «никакой согласованности даже между частями одного и того же объекта <...>; каждый предмет и каждая деталь существуют для себя и в себе, как бы вне окружающего пространства» [Бицилли 1995, 6].

Первое, на что уже обращали внимание исследователи, – это масштаб фигуры человека по отношению к храмам и прочим сооружениям в средневековом изобразительном искусстве [Бицилли 1995, 6]. Такой подход к масштабированию позволял сделать человека самой заметной фигурой любой композиции. Диапазон его действий занимает всю горизонталь пространства, отведённого под миниатюру. Здесь ориентирами его присутствия оказываются природные и рукотворные объекты, иначе говоря, всё, что было создано для него и им самим. Истолкование образа человека с некоторыми вариантами соотносено с иерархией зон и статусом самих персонажей.



Ил. 3. Размещение персонажей по иерархическому принципу.

Миниатюра Радзивилловской летописи.

Санкт-Петербург, Библиотека Российской академии наук.

Источник: Радзивилловская летопись 1994, 1. Л. 5 об. верх.

На этой основе и осуществляется трактовка смысла каждого рисунка. Это особенно заметно, когда персонажи занимают центр и обе боковые части горизонтали. К таковым, в частности, относится миниатюра, посвящённая царствованию византийского императора Ираклия (л. 5 об. в.), где он представлен вместе с правителями других стран (ил. 3). Фигура царя, размещённая в центре, заметно круп-

нее тех, которые занимают места по обеим сторонам. Ираклий прямо обращён к зрителям (анфас), что в древнерусской иконописной традиции допускалось преимущественно по отношению к Иисусу Христу.

Фигуру в центре рисунка характеризуют не только её положение и физические размеры, но и статус, главная роль в сюжете, обязательный головной убор в виде короны или княжеской шапки, нередко меч или копьё со щитом (л. 212 в.), зачистую и цвет костюма. Княжеский статус выделяется в воинском строю, где только князь облачён в свой представительский костюм, в то время как все остальные воины – в доспехи и шлемы. Более того, на рисунках князя в шапке и костюме можно увидеть даже при целовании креста (л. 237 об.), освящении храма (л. 70) или в гробу (лл. 198, 213 н., 243 об. н.) (ил. 4). Разумеется, в таких случаях изобразительный этикет входил в противоречие с реальностью.



Ил. 4. Погребение князя. Миниатюра Радзивилловской летописи.

Санкт-Петербург, Библиотека Российской академии наук.

Источник: Радзивилловская летопись 1994, т. 1. Л. 243 об. ниж.

Итак, для миниатюр Радзивилловской летописи характерна своеобразная система построения визуальных образов, основанная на христианском мировосприятии, зависящая от иллюстрируемого текста и сочетающая полученную информацию с набором специальных художественных приёмов, восходящих к раннему Средневековью. В результате, образы объектов и персонажей предельно обобщены и, хотя обладают отдельными признаками узнаваемости, не претендуют на их точную передачу, тем более взаимосвязь в пределах среды обитания человека.

Новый этап в развитии изобразительных средств представляет Лицевой летописный свод XVI в., который в отечественной историографии связывают с усилением «повествовательности» языка живописи и рассматривают это явление преимущественно как тяготение к «подробной передаче сюжета» [Аитова 2022, 110]. На самом деле изменения затрагивают не только количественные признаки визуальных образов, но и их качественные характеристики, в том числе информативность, морфология которой специально никем не рассматривалась. В отличие от Радзивилловской летописи, в которой миниатюрам отводилась полоса, занимав-

шая около четверти страницы, в Лицевом своде примерно такое же место занимал летописный текст, а остальная часть листа предназначалась для иллюстрации. Расширение изобразительного пространства создало новые возможности в структурном построении визуальных образов. Надо признать спорным утверждение О. И. Подобедовой о присутствии в Своде «устойчивой традиции в передаче условных форм, унаследованных от предшествующих эпох», вызванное убежденностью в использовании миниатюристами многочисленных более древних лицевых памятников общерусского и местного летописания [Подобедова 1965, 317].

Многослойная структура миниатюр XVI столетия не только наполняла пространство повторяющимися элементами, она обладала совсем иными особенностями, нежели рисунки Радзивилловской летописи. В ней нет той статичной жёсткости и однообразности в построении композиции, ограниченной с двух сторон «городками» или «горками». Спускающиеся вниз слои, разграниченные лещадками, подобными ступеням, приближали к зрителю итоговый эпизод живописного повествования. Художник смотрит на воссоздаваемые действия уже не с высоты своего роста, как в миниатюрах Радзивилловской летописи, а будто бы с высоты птичьего полёта, за счёт чего и расширяется площадь обзора. Основные же изменения крылись в ориентировке пространства, приёмах изображения объектов и персонажей.

В отличие от Радзивилловского списка, в Лицевом своде стороны света нередко учитываются и без их прямого указания в соответствующем отрывке летописи, если речь идёт о противостоянии русских с западными или восточными врагами. Например, русское воинство выступает против «немцев», идущих с левой стороны (Ш, л. 627¹); так же движутся «ляхи» (Л, л. 619 об.) и Литва (О-II, л. 731 об.; С, л. 150 об.). Соответственно, их противники, русские, занимают противоположную – правую сторону. Совсем иначе ориентировано противостояние русских «мамаевой орде» (О-II, лл. 87 об., 88, 88 об. и др.): на сей раз против «восточного царя», как называет Мамай текст «Сказания о Мамаевом побоище», русские выступают справа (с запада, если смотреть изнутри), в то время как ордынцы – слева (с востока). По наблюдению О. И. Подобедовой, иногда даже наблюдается стремление художников «передать монгольский тип, если не всех воинов, то хотя бы полководцев». Речь идет о «тонких длинных усах и чуть раскосых глазах» [Подобедова 1965, 236].

В качестве ориентиров в Лицевом своде «включаются» объекты природного происхождения и города. При обозначении дальних стран и заграничных городов своеобразным мерилот отдалённости становятся моря, что вполне объяснимо для эпохи великих географических открытий. За морями показаны Рим (О-II, л. 859), Константинополь (О-I, л. 142 об.; Ш, л. 550 об.; С, л. 491), Швеция (О-I, л. 193 об.) и прочие географические объекты. Таким образом, в XVI столетии мерилот значительных расстояний выступают моря, а не видимое пространство от холма до холма или воображаемое, от поселения до поселения, как это было

¹ Далее ссылки на факсимильное издание ЛЛС 2014; принятые сокращения: Ш – Шумиловский том (РНБ Ф. 4. 232), Л – Лаптевский том (РНБ Ф. 4. 233), Г – Голицынский том (РНБ Ф. 4. 225), О-I – Остермановский 1 том (БАН 31.7.30-1), О-II – Остермановский 2 том (БАН 31.7.30-2), С – Синодальный том (ГИМ Син. № 962), Ц – Царственная книга (ГИМ Син. № 149).

в Радзивилловской летописи. Неслучайно замечательное русское произведение о сверхдальнем путешествии тверского купца Афанасия Никитина было названо «Хождение за три моря».

Гораздо большую осведомлённость миниатюристы проявляют при обозначении русских городов, их географического положения, а иногда и городской топографии. Особенно впечатляет миниатюра, посвящённая закладке Нижнего Новгорода в 1221 г. (Л, л. 890) (ил. 5).



Ил. 5. Закладка Нижнего Новгорода в устье Оки.

Миниатюра Лаптевского тома Лицевого летописного свода XVI в.

Санкт-Петербург, Российская национальная библиотека.

Источник: ЛЛС 2014. Кн. 5. Л. 890 (слева)

Ил. 6. Освящение церкви Вознесения в Коломенском.

Миниатюра Шумиловского тома Лицевого летописного свода XVI в.

Санкт-Петербург, Российская национальная библиотека.

Источник: ЛЛС 2024. Кн. 19. Л. 939 об. (справа)

Здесь нет послышной структуры – всё пространство едино. Из «подсказок» летописного текста иллюстратор получил только слова о постройке города на устье реки Оки. Художник со знанием дела расположил город на стрелке впадения Оки в другую реку, которая, в свою очередь, устремляется в верхнюю часть рисунка, где «втекает» в широкий водоём, похожий на обозначение моря. Очевидно, что под второй рекой подразумевается Волга, впадающая в Хвалынское (Каспийское) море. То, что русло Волги направлено в верхнюю часть страницы, имеет своё объяснение – средневековые «чертежи» были ориентированы на восток или на юг, т.е. в противоположном направлении, нежели современные карты [Рыбаков 1974, 19].

Внутренними ориентирами в городском пространстве и его окрестностях в рисунках Лицевого свода были река и городская крепость с собором. Правда, использование такого принципа построения изображения прослеживается главным образом при иллюстрировании событий в Москве и Новгороде, поскольку на них сосредоточена основная часть летописных известий. Красноречиво об осмысленном расположении Коломенского по отношению к Кремлю свидетельствует миниатюра, изображающая освящение в 1532 г. церкви Вознесения в загородной царской усадьбе (Ш, л. 939 об.) (ил. 6). Без летописных пояснений Коломенское показано на берегу реки, а поодаль, игнорируя промежуточную застройку, на берегу той же реки обозначен Московский Кремль с монументальным пятиглавым собором. Руководствуясь тем же принципом, поодаль от Кремля миниатюристы размещают урочище Старое Симоново, находившееся ниже по течению Москвы реки (Ш, л. 710 об.), и Занеглименье, – с другой, северо-западной стороны, за речкой Неглинкой (С, л. 487; Ц, л. 297). Иногда роль дополнительных московских ориентиров играют выделенные размерами Спасская башня Кремля (О-II, л. 16) и церковь-колокольня Иоанна Лествичника, главная доминанта столицы (О-I, л. 493; О-II, лл. 160 об., 172 и др.), относительно которых изображаются события.



Ил. 7. Захват великим князем Иваном III новгородских предместий в 1478 г. Миниатюра Шумиловского тома Лицевого летописного свода XVI в. Санкт-Петербург, Российская национальная библиотека. Источник: ЛЛС 2014. 16. Л. 209 (слева)

Ил. 8. Освящение Архангельского собора Московского Кремля. Миниатюра Остермановского I тома Лицевого летописного свода XVI в. Санкт-Петербург, Библиотека Академии наук. Источник: ЛЛС 2014. 7. Л. 352 об. (справа)

Основой композиции изображений Великого Новгорода является река, относительно которой располагается кремль с соборной Софией и прочие городские и пригородные территории. Например, миниатюра, освещающая захват Иваном III новгородских предместий (Ш, л. 209), напоминает примитивный ситуационный план, правда, без учёта стран света (ил. 7). Отталкиваясь от скупой информации летописца о взятии «с двух сторон» Городища и всех монастырей «под городом», миниатюрист обозначает внизу озеро (Ильмень) с вытекающей из него рекой (Волхов) и невдалеке от устья постройки Городища. На противоположном берегу две церкви, каждая из которых огорожена бревенчатой стеной (Юрьев и Благовещенский в Аркажах монастыри), а чуть выше, за более обширной стеной, – крупный схематично переданный пятиглавый храм (Софийский собор).



Ил. 9. Пречистенская башня Новгородского кремля. Миниатюра Шумиловского тома Лицевого летописного свода XVI в. Санкт-Петербург, Российская национальная библиотека.

Источник: ЛЛС 2014. 16. Л. 167 об. (слева)



Ил. 10. Крещение Ивана, сына Ивана Грозного. Миниатюра Синодального тома Лицевого летописного свода XVI в. Москва, Государственный исторический музей.

Источник: ЛЛС 2014. 22. Л. 296 об. (справа)

Индивидуальные особенности архитектурных сооружений подчёркивались, когда они становились основным объектом изображения – обычно, при их сооружении или освящении [Черный 2016, 51]. Из московских построек легко узнать по алевизовским раковинам в тимпанах Архангельский собор (О-I, л. 352 об.) (ил. 8), церковь-звонницу Иоанна Лествичника – по столпообразной трёхъярусной композиции (О-I, л. 329; Ш, л. 691 об.), простоявший до сере-

дины XIX в. храм Иоанна Предтечи на Бору – по нехарактерной для XVI столетия двухъярусной главке (Г, л. 885; Ш, лл. 691 об, 695), а храм Покрова, «что на Рву» (С, л. 167 об.) – по многосоставной структуре и шатровому центральному столпу. Узнаваемость новгородских построек менее очевидна. Тем не менее, изображая Софийский собор, художники показывают такие характерные части его композиции, как паперти (Л, л. 268 об.; О-I, л. 393 об.; О-II, лл. 568, 726), а иногда и шестую главу над лестничной башней (Л, л. 217; О-II, л. 204; Ш, л. 984 об.). Узнаваемой деталью – трёхшатровым завершением – выделяется несохранившаяся Пречистенская башня новгородского кремля, открывавшая путь на Великий мост (О-I, л. 85; О-II, л. 717; Ш, л. 167) (ил. 9). В таком виде башню можно увидеть и на иконах XVII в., что позволило исследователям датировать этим же временем и её завершающую часть [Монгайт 1952, 35–38], но, судя по миниатюрам, такой она была ещё в XVI веке.

К особым приёмам изображения архитектуры в Лицевом своде можно отнести стремление к «осовремениванию» вида построек. Так, в частности, художники поступили с предшественницей колокольни Ивана Великого (О-I, л. 329), Архангельским собором (О-I, л. 352 об.) и прочими сооружениями. Показательна для миниатюр и передвижка на передний план главной части постройки или сооружения более сложного комплекса, о котором идёт речь в иллюстрируемом тексте. Например, в сцене освящения Покровского собора на Красной площади (С, л. 167) вперёд выдвигается шатровый столп, хотя в реальности он находится в окружении других столпообразных объёмов.

При изображении персонажей миниатюристы Лицевого свода сохраняют неизменным их социальный статус, передаваемый костюмом, особенно головным убором и соответствующими аксессуарами, которые по сравнению с рисунками Радзивилловской летописи более тщательно прописываются. В любой ситуации в центре внимания оказываются наиболее важные по своему положению лица, прежде всего князья, а в последних двух томах – царь. Восседаая на престоле, они уже не держат в руках меч, символизирующий власть, как в Радзивилловской летописи, а опираются правой рукой на посох (жезл) с обращёнными вверх концами перекладины (О-I, л. 176; Г, л. 296; Л, л. 898; Ш, л. 1 и др.), вошедший в княжеский обиход с конца XV века [Пчёллов 2012, 162]. Особенно устойчиво с княжеской персоной во всех жизненных ситуациях с рождения и до смертного одра связан представительский костюм с шапкой (корона). Поэтому будущий царь Иван Грозный показан в короне вскоре после рождения (Ш, лл. 888 об., 889) и даже в купели (Ш, л. 889 об.), как и его сын Иван, изображённый в венце только появившимся на свет (С, л. 236) и при крещении (С, л. 296 об.) (ил. 10). Парадоксально смотрится и тверской князь «при полном параде», спящий ночью с княгиней на постели (О-I, л. 315 об.), где их застал пожар. Зачастую князей и княгинь изображают даже на смертном одре в княжеской шапке (Л, л. 736 об.; О-I, л. 405 об.; С, л. 509 и др.). Конечно, в реальной жизни такого не было, но для средневекового художника такой приём изобразительного этикета позволял навсегда закрепить за правителями, в том числе будущими, соответствующий статус.

Даже беглый обзор русской исторической миниатюры убеждает в отсутствии в ней прямого отпечатка действительности. Визуальные образы, созданные в эпоху Средневековья, были построены по своим правилам. Миниатюра на разных этапах выполняла различные функции в книге, прямо или кос-

венно отражала мировосприятие своего времени, в той или иной мере зависела от иллюстрируемой литературной основы и использовала специальный арсенал изобразительных средств, подверженных, как и само искусство, развитию. Радзивилловская летопись и Лицевой свод XVI века представляют отдельные этапы развития исторической миниатюры: если первая доносит до нас образы более древних протографов, то второй памятник, несомненно, является оригинальным произведением, не содержащим прямых заимствований. На это указывают многочисленные признаки, в числе которых сложная композиция и иные, чем в более древних памятниках, принципы её построения, свои особенности ориентации пространства, выделение индивидуальных элементов архитектурных сооружений, знакомых художникам, чего не было ранее, и др. Только погрузившись в среду, в которой создавалось произведение, оценив выразительные возможности средневековых рисунков, можно адекватно понять заложенный в них смысл и увидеть древнюю Русь.

Библиография

- Аитова 2022 – Аитова С. Н. Интерпретация нарратива древнерусской живописи XVI–XVII вв. в отечественной историографии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2022. № 3. Ч. 1. С. 107–121.
- Амосов 1990 – Амосов А. А. О пространственном построении миниатюр Радзивилловской летописи // Общественное сознание, книжность, литература периода феодализма. Новосибирск, 1990. С. 89–93.
- Арциховский 1944 – Арциховский А. В. Древнерусская миниатюра как исторический источник. Москва, 1944.
- Бицилли 1995 – Бицилли П. М. Элементы средневековой культуры. Санкт-Петербург, 1995.
- Бычков 1995 – Бычков В. В. Aesthetica Patrum. Эстетика отцов Церкви. I. Апологеты. Блаженный Августин. Москва, 1995.
- Данилевский 2013 – Данилевский И. Миниатюры Радзивилловской летописи: проблемы прочтения // Българска украинистика. 2013. № 3. С. 185–203.
- Иоанн Дамаскин 1992 – Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры / Пер. с греч. А. А. Бронзова. Москва, Ростов на Дону, 1992.
- Конявская 2000 – Конявская Е. Л. Авторское самосознание древнерусского книжника (XI – середина XV в.). Москва, 2000.
- Кукушкина 1994 – Радзивилловская летопись: текст, исследование, описание миниатюр / Отв. ред. М. В. Кукушкина. Санкт-Петербург, Москва, 1994.
- Лавренова 2010 – Лавренова О. А. Пространства и смыслы: семантика культурного ландшафта. Москва, 2010.
- Лихачёв 1979 – Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Москва, 1979.
- Лихачёв 1966 – Лихачёв Д. С. Сравнительное изучение литературы и искусства // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 22. Москва, Ленинград, 1966. С. 3–10.
- ЛЛС 2014 – Лицевой летописный свод XVI века. Кн. 1–23. Москва, 2014.
- Монгайт 1952 – Монгайт А. Л. Оборонительные сооружения Новгорода Великого // Материалы и исследования по археологии СССР. Т. 31. Москва, 1952. С. 7–132.
- Неретина 1994 – Неретина С. С. Слово и текст в средневековой культуре. История: миф, время, загадка. Москва, 1994.

- Подобедова 1965 – Подобедова О. И. Миниатюры русских исторических рукописей. К истории русского лицевого летописания. Москва, 1965.
- Подобедова 1972 – Подобедова О. И. Московская школа живописи при Иване IV: работы в Московском Кремле 40-х – 70-х годов XVI в. Москва, 1972.
- Прокофьев 1986 – Прокофьев Н. И. О литературно-художественных взглядах и представлениях в Древней Руси // Литература Древней Руси. Москва, 1986. С. 3–18.
- Пчёлов 2012 – Пчёлов Е. В. Посох, скипетр, жезл: из истории регалий московского царства // Вестник РГГУ. Серия «Исторические науки. Историография. Источниковедение. Методы исторических исследований». 2012. № 21 (101). С. 159–173.
- Рыбаков 1974 – Рыбаков Б. А. Русские карты Московии XV – начала XVI века. Москва, 1974.
- Рыбаков 1984 – Рыбаков Б. А. Миниатюры Радзивилловской летописи и русские летописные рукописи X–XII вв. // Из истории культуры Древней Руси: исследования и заметки. Москва, 1984. С. 188–240.
- Ульянов 1996 – Ульянов О. Г. Изучение семантики древнерусской миниатюры // Макариевские чтения. Вып. 4. Ч. 2. Можайск, 1996. С. 108–119.
- Успенский 1973 – Успенский Б. А. «Правое» и «левое» в иконописном изображении // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973. С. 137–145.
- Черный 2004 – Черный В. Д. Русская средневековая книжная миниатюра: направления, проблемы и методы изучения. Москва, 2004.
- Черный 2016 – Черный В. Д. Архитектура в древнерусском изобразительном искусстве // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2016. № 3 (30). С. 49–53.
- Черный 2021 – Черный В. Д. Язык древнерусской живописи или язык изобразительного искусства // Стены и мосты – VIII: Исследователь в междисциплинарном коллективе. Москва, 2021. С. 105–111.
- Щепкина 1963 – Щепкина М. В. Болгарская миниатюра XIV века. Исследование Псалтыри Томича. Москва, 1963.
- Эйкен 1907 – Эйкен Г. История и система средневекового мирозерцания / Пер. с нем. В. Н. Линд. Санкт-Петербург, 1907.
- Эко 2006 – Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. с ит. В. Резник, А. Погоняйло. Санкт-Петербург, 2006.

References

- Aitova 2022 – Aitova S. N. Interpretation of Narrative of Medieval Russian Painting of the 16th – 17th Centuries in Russian Historiography. *Decorative Art and Environment. Gerald of the MGHPA*. 2022. 3. Part 1. Pp. 107–121. In Russian.
- Amosov 1990 – Amosov A. A. On the Spatial Construction of Miniatures of the Radziwill Chronicle. *Social Consciousness, Bookishness, Literature of the Period of Feudalism*. Novosibirsk, 1990. Pp. 89–93. In Russian.
- Artsikhovsky 1944 – Artsikhovsky A. V. Old Russian Miniature as a Historical Source. Moscow, 1944. In Russian.
- Bitsilli 1995 – Bitsilli P. M. Elements of Medieval Culture. St. Petersburg, 1995. In Russian.
- Bychkov 1995 – Bychkov V. V. Aesthetica Patrum. Aesthetics of the Church Fathers. I. Apologists. St. Augustine. Moscow, 1995. In Russian.
- Chernyy 2004 – Chernyy V. D. Russian Medieval Book Miniature: Directions, Problems and Methods of Study. Moscow, 2004. In Russian.

- Chernyy 2016 – Chernyy V. D. Architecture in Old Russian Fine Art. *Akademicheskij Vestnik URALNIIPROEKT RAASN*. 2016. 3 (30). Pp. 49–53. In Russian.
- Chernyy 2021 – Chernyy V. D. The Language of Old Russian Painting or the Language of Fine Art. *Walls and Bridges – VIII: Researcher in an Interdisciplinary Team*. Moscow, 2021. Pp. 105–111. In Russian.
- Chronicle 2014 – The Illustrated Chronicle of Ivan the Terrible. Vol. 1–23. Moscow, 2014. In Russian.
- Danilevsky 2013 – Danilevsky I. Miniatures of the Radziwill Chronicle: Problems of Reading. *Bulgarian Ukrainian Studies*. 2013. 3. Pp. 185–203.
- Eiken 1907 – Eiken G. History and System of Medieval Worldview. Transl. into Russian. St. Petersburg, 1907.
- Eco 2006 – Eco U. *La Struttura Assente*. Transl. into Russian. St. Petersburg, 2006.
- John of Damascus 1992 – John of Damascus. An Exact Exposition of the Orthodox Faith. Transl. into Russian. Moscow, Rostov-on-Don, 1992.
- Konyavskaya 2000 – Konyavskaya E. L. Author's Self-Consciousness of the Old Russian Scribe (11th – mid-15th century). Moscow, 2000. In Russian.
- Kukushkina 1994 – Radziwill Chronicle: Text, Research, Description of Miniatures. Ed. by M. V. Kukushkina. St. Petersburg, Moscow, 1994. In Russian.
- Lavrenova 2010 – Lavrenova O. A. Spaces and Meanings: Semantics of Cultural Landscape. Moscow, 2010. In Russian.
- Likhachev 1966 – Likhachev D. S. Comparative Study of Literature and Art. *Proceedings of the Department of Old Russian Literature*. Moscow, Leningrad, 1966. Vol. 22. Pp. 3–10. In Russian.
- Likhachev 1979 – Likhachev D. S. Poetics of Old Russian Literature. Moscow, 1979. In Russian.
- Mongait 1952 – Mongait A. L. Defensive Structures of Novgorod the Great. *Materials and Research on the Archeology of the USSR*. Vol. 31. Moscow, 1952. Pp. 7–132. In Russian.
- Neretina 1994 – Neretina S. S. Word and Text in Medieval Culture. History: Myth, Time, Mystery. Moscow, 1994. In Russian.
- Podobedova 1965 – Podobedova O. I. Miniatures of Russian Historical Manuscripts. On the History of Russian Facial Chronicling. Moscow, 1965. In Russian.
- Podobedova 1972 – Podobedova O. I. Moscow School of Painting Under Ivan IV: Works in the Moscow Kremlin of the 40s – 70s of the 16th Century. Moscow, 1972. In Russian.
- Prokofiev 1986 – Prokofiev N. I. On Literary and Artistic Views and Ideas in Old Rus'. *Literature of Old Rus'*. Moscow, 1986. Pp. 3–18. In Russian.
- Pchelov 2012 – Pchelov E. V. Staff, Scepter, Rod: From the History of the Regalia of the Muscovite Kingdom. *RSUH / RGGU Bulletin. Series: Historical Studies. Historiography. Source Studies. Methods of Historical Researches*. 2012. 21 (101). Pp. 159–173. In Russian.
- Rybakov 1974 – Rybakov B. A. Russian Maps of Muscovy from the 15th to Early 16th Centuries. Moscow, 1974. In Russian.
- Rybakov 1984 – Rybakov B. A. Miniatures of the Radziwill Chronicle and Russian Chronicle Manuscripts of the 10th – 12th Centuries. *From the Cultural History of Old Rus': Research and Notes*. Moscow, 1984. Pp. 188–240. In Russian.
- Shchepkina 1963 – Shchepkina M. V. Bulgarian Miniature of the 14th Century. Study of the Tomich Psalter. Moscow, 1963. In Russian.
- Ulyanov 1996 – Ulyanov O. G. Study of the Semantics of Old Russian Miniatures. *Macarius' Readings*. Is. 4. Part 2. Mozhaysk, 1996. Pp. 108–119. In Russian.
- Uspensky 1973 – Uspensky B. A. Right and Left in Icon Painting. *Collection of Articles on Secondary Modeling Systems*. Tartu, 1996. Pp. 137–145. In Russian.

Информация об авторе

Валентин Дмитриевич Черный

доктор культурологии,

профессор кафедры истории русского искусства

Российский государственный гуманитарный университет

Российская Федерация, 125047, Москва, Миусская пл., 6

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0363-1313>

e-mail: tchernie@rambler.ru

Information about the author

Valentin D. Chernyy

Dr. Sci. (Cultural Studies),

Professor of History of Russian Art Department

Russian State University for the Humanities

6, Miusskaya Sq., Moscow, 125047, Russian Federation

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0363-1313>

e-mail: tchernie@rambler.ru

Материал поступил в редакцию / Received 02.01.2024

Принят к публикации / Accepted 11.07.2024