

УДК 272-526.62

DOI: 10.28995/2686-7249-2021-5-69-92

О принципах изображения внутреннего пространства в русской иконографии

Дмитрий И. Антонов

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, antonov-dmitriy@list.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются четыре ключевых принципа демонстрации внутреннего пространства в русской иконографии. Первые три приема – вариации «обрамления» персонажей архитектурной или геометрической рамкой. Это размещение фигур на фоне зданий, которые в данном случае сами играют роль рамки, вносящей героев повествования внутрь изображенного строения; «выдвигающийся» архитектурный элемент – колоннада или стена, охватывающие персонажей сзади и вносящие их в пространство того здания, из которого выходят; наконец, «нутровые палаты» – рамка, которая разрезает здание высокими арками и позволяет демонстрировать одновременно интерьер и фрагменты экстерьера. Аналогичные принципы «разрезания» композиции рамками, обрамления ряда персонажей геометрической линией, применялись в иконографии для демонстрации сцен, относящихся к другому временному или пространственному плану (видения, события прошлого или будущего и т. п.). Четвертый прием – частичное перекрывание изображенной фигуры архитектурным элементом (человек, выглядывающий из-за колонны, из окна, из дверного проема) – основан на зрительском впечатлении стороннего наблюдателя и относится уже не к условным, а к реалистическим приемам в живописи. Как показано в статье, все четыре варианта сосуществовали в русской иконописи и легко могли дополнять друг друга в пространстве одной композиции. Работа демонстрирует функционирование каждого из этих приемов на основе корпуса русских икон и миниатюр.

Ключевые слова: Иконография, русские иконы, семиотика, внутреннее пространство

Для цитирования: Антонов Д.И. О принципах изображения внутреннего пространства в русской иконографии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 5. С. 69–92. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-5-69-92

© Антонов Д.И., 2021

On the principles of depicting internal space in Russian iconography

Dmitriy I. Antonov

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, antonov-dmitriy@list.ru*

Abstract. The article discusses four key principles of demonstrating the inner space in Russian iconography. The first three techniques are different variations of framing the characters with an architectural or geometric ‘border’. These are: placing the figures against the background of buildings that in such case themselves play the role of a frame that bringing the characters inside the depicted house; a ‘retractable’ architectural element – a colonnade or wall that frames the characters from behind and brings them into the interior space; finally, the *nutrovye palaty* (inner chambers) – a frame that ‘cuts’ the building with high arches and allows the painter to show both the interior of the building and fragments of its exterior. Similar principles of ‘cutting’ the composition with frames, ‘bordering’ a number of characters with a geometric line, were used to demonstrate scenes related to another time or space (visions, events of the past or future, etc.). The fourth technique was the partial overlap of the depicted figure with an architectural element (a person looking out from behind a column, from a window, from a doorway). It is based on the impression of an outside observer and refers no longer to the conventional, but to realistic techniques in painting. As shown in the article, all four variants coexisted in Russian iconography and could easily complement each other in a composition. The paper demonstrates the functioning of each of those techniques based on the corpus of Russian icons and miniatures.

Keywords: Iconography, Russian icons, semiotics, internal space

For citation: Antonov, D.I. (2021), On the principles of depicting internal space in Russian iconography, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 5, pp. 69–92, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-5-69-92

В этой статье речь пойдет о четырех способах демонстрации внутреннего пространства в русской иконографии (см. описание отдельных приемов в: [Нечаев 1929; Раушенбах 2001, с. 230–243; Успенский 2005, с. 181, 259–260, 284–285; Преображенский 2016, с. 256]). На серии примеров мы рассмотрим типичные визуальные схемы, с помощью которых иконописцы, иллюминаторы и фрескисты маркировали нахождение персонажа или объекта внутри чего-либо (здания, пещеры, сегментов ада), и поговорим о любопытных нюансах, которые возникали при построении таких сцен.

Множество сюжетов, отображаемых в иконописи, предполагают демонстрацию событий, происходивших в здании – церкви, доме, темнице и т. п. В реалистической живописи такая задача решается либо детальным изображением интерьера, либо, изредка, условным приемом, когда здание показано без фронтальной стены и зритель может видеть одновременно внутреннее пространство и элементы экстерьера (пример – известная картина А.Г. Венецианова «Гумно» 1821 г.). В русской иконографии с той же целью широко применялись четыре разных приема, которые были заимствованы из византийского, а позже из европейского искусства. Как будет видно, три самых распространенных решения были основаны на общем принципе: персонажи, находящиеся внутри, заключаются в некую рамку, которая символически помещает их в здание (в пещеру, под землю...). Такие обрамления играли важную грамматическую роль, формируя композицию и указывая на расположение изображенных фигур по отношению друг к другу; при этом рамки могли быть очень разными, порой малозаметными, а корректное прочтение визуальных сюжетов, выстроенных с их помощью, требовало определенных зрительских навыков. Мы последовательно рассмотрим особенности каждого из четырех принципов, начав с трех типичных, «обрамляющих», моделей.

Прежде всего, роль «рамки» может играть само здание, на фоне которого изображены герои визуальной истории; если верхняя его часть проходит над головами персонажей (реже – за плечами или ниже, на уровне пояса), это маркирует их нахождение внутри. В самом лаконичном варианте дом мог быть показан в виде узкой вертикальной конструкции, похожей на столб, – он аккуратно вписывает во внутреннее пространство одну стоящую фигуру (такой прием можно встретить, к примеру, в клеймах некоторых житийных икон). В более развернутом варианте эта изобразительная модель позволяла детально показать не только персонажей, но и здание, в котором происходит действие. Очень часто его визуально представляли в виде нескольких строений. Это «разделенное изображение»: отдельные архитектурные элементы – базилика, ротонда, башня, киворий, стены – образуют череду построек, из которых, что предполагает изобразительная схема, состоит храм или дом. Иногда сверху изображался велум, красная ткань, которая охватывает строения, связывая их воедино. Иногда велума нет, однако персонажи на фоне ряда построек присутствуют в одном и том же внутреннем пространстве. Здесь мог быть разный уровень условности. Зачастую иконописцы стремились отобразить реальные комплексы зданий, которые видели или о которых читали. Однако когда композиция начинала воспроизводиться и разрабатываться,

ситуация менялась: повторяясь на сотнях изображений, архитектурные элементы оказывались все более стилизованными, теряли историческую конкретику и превращались в условные формулы, с помощью которых начинали «конструировать» постройки уже любой страны и эпохи. Зачастую, как и в европейской живописи, это приводило к визуальной модернизации сцены и появлению анахронизмов – так, крестово-купольные храмы и луковичные купола легко могли фигурировать в ветхозаветных сценах. В любом случае – и при точном (в той или иной степени) отображении комплекса построек, и при формульном использовании архитектурных элементов – прием «разделенного изображения» позволял вписать во внутреннее пространство многих персонажей, расположив их на фоне череды взаимодополняющих построек.

Характерный пример можно увидеть на иконах, фресках и миниатюрах Сретения, где Христос-юноша учит еврейских мудрецов в Иерусалимском храме. На новгородской иконе рубежа XV–XVI вв. здание, в котором происходит действие, показано в виде трех построек: слева это стены, образующие кольцо, в середине – белая церковь с христианским крестом на куполе, справа – портик с колоннами и виднеющейся меж ними пурпурной завесой. Все персонажи расположены на фоне строений, что позволяет одновременно увидеть форму зданий, их экстерьер и ключевое событие, происходящее внутри. На иконах, что приведены ниже, появляются варианты строений с башнями, ротондой, киворием и проч., но визуальное решение остается неизменным.



Фрагмент иконы «Преполовление»,
конец XV – начало XVI в.
Новгородский музей, инв. № 3105



Фрагмент иконы «Преполовление»,
первая половина XVI в.
Псковский музей, инв. № ПКМ 1415



Фрагмент иконы «Преполовление»,
ок. 1497 г.
*Кирилло-Белозерский музей,
инв. № ДЖ-321*



Фрагмент иконы «Преполовление»,
конец XVI – начало XVII в.
*Ярославский художественный музей,
инв. № И-629; КП-53403/557*

По той же схеме организована композиция сцен Благовещения. Как легко заметить, здесь на фоне зданий располагаются не только персонажи: Богородица, архангел Гавриил, а зачастую служанка, но и отдельные элементы интерьера – прежде всего, престол, на котором восседает Мария. Это хорошо видно на иконе ниже, где чередой построек, означающих дом Богородицы, соединена велу-мом, а престол Богоматери возвышается до середины строения, изображенного на заднем плане.



Фрагмент иконы «Благовещение», ок. 1497 г.
Кирилло-Белозерский музей, инв. № ДЖ-318

Иногда форма здания довольно схематически воспроизводится над головами персонажей, так, что постройка обращается в условную рамку-обрамление, единственная функция которой – обозначить нахождение героев во внутреннем пространстве. Это наглядно видно на миниатюре из лицевого Жития Андрея Юродивого. В первой сцене (верхний регистр) Иоанн Богослов избивает демонов, заперев их внутри храма. Ангелы, святые и бесы располагаются на фоне церкви – при этом храм изображен одновременно в виде фасадной стеной (за спинами святых) и в виде темного строения (за спинами бесов). Эти темно-зеленые стены – не структурная часть церкви, изображенная отдельно, как киворий или кольцо стен на примерах выше. Фактически это условная архитектурная форма лишь «продолжает» церковь, изображенную левее, чтобы вместить в нее демонов. В нижнем регистре миниатюры тот же принцип разделенного изображения сохраняется – на этот раз темное здание оказывается за спинами ангелов, а его фасадная стена позади святых (все они находятся при этом в одном храме). Бесы изгнаны в пустынные места и изображены на фоне желтых гор, которые маркируют в иконографии разные типы ландшафта – в данном случае пустыню.



Фрагмент миниатюры из Жития Андрея Юродивого XVII в.
ОР РНБ. ОЛДП. Q. 58, л. 15об.

Этот пример подводит нас ко второму приему, другому варианту «рамки», вносящей персонажей внутрь изображенного здания. В качестве обрамления часто использовалась стена или колоннада, условный архитектурный элемент, который выдвигается из основного здания. Прямая или полукруглая, эта стена охватывает людей сзади, прочерчивая линию либо за их спинами, либо над их головами. В простейшем варианте такая стена (колоннада) связывает два здания, означающих одну постройку, как может связывать их велум в верхней части.

Мы можем проследить это в композициях Сретения или Благовещения. На иконе ниже Иерусалимский храм распадается на три постройки: фасад, киворий и лестничное возвышение. Прямая низкая стена малозаметна – объединяя строения, она проходит на уровне плеч Богородицы и склонившегося Симеона Богоприимца.



Фрагмент иконы «Сретение», ок. 1497 г.
Кирилло-Белозерский музей, инв. № ДЖ-320

На иконе Благовещения ниже Дом Богородицы показан в виде строения (слева) и архитектурного элемента, напоминающего фундамент постройки, над которым высятся декоративные элементы и своды (справа). Обе части соединены прямой стеной, которая маркирует единое внутреннее пространство. Одновременно как на этой, так и на следующей иконе отдельные строения связывает велум.



Фрагмент иконы «Благовещение», конец XV – начало XVI в.
Новгородский музей, инв. № 3105

Здание может быть показано в виде довольно сложного комплекса построек, как на иконе из Ярославского музея: три высоких строения доминируют в композиции, в то время как прямая стена в нижней части иконы прямоугольной рамкой очерчивает всех изображенных персонажей.



Фрагмент иконы «Благовещение», вторая половина XVI в.
*Ярославский художественный музей,
 инв. № И-267; КП-53403/246*

Иногда прием акцентирован, и стена удваивается. Так, на иконе из Архангельского музея возникают две связующие стены – прямая и наклонная. Более того, высоко поднятый пол (смена ракурса, пол изображен не с фронтальной, а с верхней точки зрения) визуально объединяет фигуры дополнительной, третьей геометрической «рамкой».



Фрагмент иконы «Благовещение»,
первая половина – середина XVII в.
*Архангельский музей изобразительных искусств,
инв. № 857-држ.*

На другой иконе из Архангельского музея полукруглая связующая стена-экседра на заднем плане образует рамку-мостик между Марией и архангелом Гавриилом, акцентируя их диалог. Эта изогнутая стена «опирается» на поднятое крыло архангела, спустившегося с Небес, и резко повернутую голову Богоматери, подчеркивая динамику сцены. Одновременно прямая стена внизу связывает воедино не только персонажей, но и строения.



Фрагмент иконы «Благовещение», вторая половина XVI в.
Архангельский музей, инв. № 1686-држ

В сценах Сошествия Святого Духа на апостолов Сионская горница показана в виде построек (часто башен) в верхних углах композиции и стены с колоннами, которая связывает их и помещает в горницу фигуры 12 апостолов, Богоматери и Царя Космоса, персонификации мироздания.



Фрагмент иконы
«Сошествие Святого Духа
на апостолов», ок. 1341 г.
Новгородский музей, инв. № 3013



Фрагмент иконы
«Сошествие Святого Духа
на апостолов», начало XV в.
Новгородский музей, инв. № 2183

Замечательно, что стена при этом может терять свою фактуру и превращаться в полностью условный элемент – рамку как таковую. Вместо архитектурной конструкции на многих изображениях возникает геометрическая линия (округлая, прямоугольная или прямая) с аналогичной функцией.



Фрагмент иконы «Сошествие Святого Духа на апостолов», ок. 1497 г.
Кирилло-Белозерский музей, инв. № ДЖ-329

При этом архитектурная или условная рамка не обязательно соединяет два или три здания. Она может выходить из одного строения, контурно охватывать персонажей и помещать их внутрь изображенной постройки. Этот прием (генетически восходящий к реальным архитектурным конструкциям, колоннадам, экседрам) сближается со знакомым по современной инфографике принципом, когда некоторые детали очерчивают кругом, а стрелка указывает их реальное место на рисунке или чертеже. Пример – сцены Сретения, где в правой части показан Иерусалимский храм. Симеон Богоприимец изображается на его фоне (= внутри), а полукруглая стена примыкает к зданию, охватывая фигуры Марии с младенцем Христом, пророчицы Анны и Иосифа, помещая их внутрь храма вместе с Симеоном.



Фрагменты икон «Сретение», третья четверть XV в.

Новгородский музей, инв. № 7583;

вторая четверть XV в.

Сергиево-Посадский музей-заповедник, инв. № 7583

Рамки могут размещаться даже на фоне здания, усиливая эффект и подчеркивая, что люди находятся во внутренних «палатах». На иконе ниже Небесный Иерусалим показан в виде череды построек, которые венчает сверху киворий; полукруглые арки очерчивают праведников в белых одеждах, помещая их внутрь города и одновременно разделяя на четыре группы.



Фрагмент иконы «Страшный суд», третья четверть XV в.
Третьяковская галерея, инв. № 12874

Самые неожиданные решения такого плана возникали в миниатюре. Так, на изображении из лицевого Жития Варлаама и Иоасафа середины XVII в. полукруглая архитектурная «рамка» над головами персонажей копирует форму спинки трона и при этом помещает их в изображенное справа здание.



Фрагмент миниатюры из Жития Варлаама и Иоасафа,
середина XVII в. ОР ГИМ. Син. № 114, л. 207об.

Иногда рамка превращается в четкую линию, которая окружает некий объект и вносит его внутрь того, что изображено рядом. На миниатюре из рукописного «Травника» конца XVIII в. растение «Водяной пуп» изображено на воде, а зеленое обрамление, похожее на сияние, помещает его внутрь того пространства, из которого выходит, т. е. под воду. Аналогичным образом в Травниках изображали корни – искомое растение стоит на земле, очерченное овальной рамкой, которая вносит ее в поземное пространство.



Фрагмент миниатюры из «Травника», конец XVIII в.
ОР РГБ. Собр. Е.И. Усова, № 26, л. 37об.

Третий способ изображения внутреннего пространства – «нутровые палаты» – распространился в русской иконографии с конца XVI в. под влиянием европейских образцов. Это прием «срезанной» фасадной стены, который используется и в реалистической живописи. Здание показано во фронтальном ракурсе только в верхней своей части и зачастую по краям, справа и слева. Дальше следует условная линия, которая разрезает стену и демонстрирует внутреннюю часть дома. Изображения фасада и интерьера в результате совмещаются.

На первой иконе Сретения из публикуемых ниже три здания, обозначающие Иерусалимский храм, «разрезаны» полукруглыми нишами – в центральном красном храме благодаря этому оказываются видны и внешнее и, чуть ниже, внутреннее окно, расположенное на задней стене церкви. На второй иконе нутровые палаты показаны в виде прямоугольных ниш, «вскрывающих» стены храма.



Фрагмент иконы «Сретение», 1640-е гг.
Ярославский музей-заповедник, инв. № ЯМЗ 41688, ИК 563



Фрагмент иконы «Преполовление», середина XVIII в.
Гос. музей палехского искусства, инв. № 36

На иконе Благовещения из Архангельского музея две арки-ниши образуют четкие закругления строго над головой каждого изображенного персонажа, акцентируя их пребывание внутри. Близкий геометрический прием часто возникал в сценах Крещения Господня: Иордан в верхней части образует полукруг над головой Христа – это дополнительно подчеркивает, что Спаситель погружен в воды реки.



Фрагмент иконы «Благовещение», начало XVIII в.
Архангельский музей изобразительных искусств, инв. № 1336-држ



Фрагмент иконы «Крещение Господне», вторая четверть XV в.
Сергиево-Посадский музей, инв. № 2765, 2766

Примечательно, что этот прием иконописцы начали использовать даже в тех случаях, когда внутри здания не происходит действие и не появляются никакие персонажи. Одновременный взгляд снаружи и изнутри превратился в такой же самостоятельный прием, как демонстрация здания с разных сторон через суммирование ракурсов. На иконе Благовещения здания объединены красной стеной на заднем плане. Нутровые палаты демонстрируют каждое строение снаружи и изнутри: в условных нишах стоят Богородица и архангел Гавриил, над их головами видны окна и дверные проемы, расположенные внутри зданий. Темное строение посередине, под красной стеной, разрезано такой же полукруглой нишей, хотя в нем не изображен уже никто.



Фрагмент иконы «Благовещение», конец XVII в.
Архангельский музей изобразительных искусств, инв. № 1904-држ

На миниатюре из рукописи XIX в. Андрей Юродивый беседует с монахом, которого искушает бес сребролюбия в облике змея, – действие происходит внутри дома, и здание оказывается разрезано двумя нишами. В верхнем левом углу той же миниатюры нутровые палаты показывают интерьер церкви; оконные проемы, расположенные на внутренней (задней) стене храма, сужаются в обратной перспективе, демонстрируя объем. При этом церковь внутри пуста, взгляд внутрь не нужен для демонстрации сюжета и служит исключительно для того, чтобы показать храм с тех же ракурсов – изнутри и снаружи, – что и здание ниже.



Фрагмент миниатюры из Сборника XIX в.
ОР БАН. Лукьян. 42, л. 125об.

Наконец, последний, четвертый, прием, демонстрирующий пребывание героев внутри здания, принципиально отличается от описанных выше. В композициях он использовался не как основной, а как дополняющий. Это элемент реалистической передачи внутреннего пространства – персонаж показан глазами стороннего наблюдателя и частично скрыт за каким-либо архитектурным элементом. Пример – икона из Псковского музея, где дом Богоматери традиционно показан в виде двух построек, соединенных высокой серой стеной. Здесь возникает интересующий нас нюанс – фигура архангела Гавриил расположена за колонной и частично заслонена ей.



Фрагмент иконы «Благовещение», вторая четверть XVI в.
Псковский музей, инв. № 1583

Такой прием использовался в русской иконописи, как правило, на периферии композиции: в то время как главные персонажи стоят на фоне здания и/или охвачены сзади обрамляющей стеной, один или несколько героев могут быть частично скрыты. Особенно часто этот прием использовали в сценах Рождества Богородицы, где из дверного проема, из окна или из-за стены мог выглядывать или выходить Иоаким. Оставаясь отчасти скрытым для зрителя, он в буквальном смысле находится наполовину снаружи и наполовину внутри изображенного дома.



Фрагменты икон «Рождество Богоматери», конец XV – начало XVI в.
Новгородский музей, инв. № 3100;
 вторая четверть XV в.
Сергиево-Посадский музей-заповедник, инв. № 2765

Замечу, что все варианты изображения внутреннего пространства легко могли совмещаться на одной композиции. Рассмотрим это на примере миниатюры XVII в. Здесь показаны четыре сцены из Жития Андрея Юродивого – визуальный рассказ о чуде, которое произошло с его учеником Епифанием. В левом верхнем сегменте миниатюры Епифаний готовит еду; его фигура и печь изображены на фоне дома, где происходит действие (принцип обрамляющего здания). На следующей сцене Епифаний молится во Влахернском храме, а бес пытается выманить его из церкви, нашептывая, что он забыл погасить огонь и его дому угрожает пожар. Здесь использован прием нутровых палат: ниша прорезана в фасаде храма. На третьей сцене Епифаний идет по улице и встречает человека, который заходил к нему домой и увидел там незнакомца. Перемещение этого персонажа обозначено с помощью ног: правой он стоит на земле (= на улице, которая в данном случае обозначена в виде горки), левой заступает на изображение дома – таким образом показано его нахождение внутри и путь наружу. Наконец, в последней сцене Епифаний видит ангела, который спас еду от сгорания, а дом от пожара. Ангел стоит на фоне здания, т. е. находится внутри, а затем парит над ним – взлетает на небо. При этом сам Епифаний оказывается в пространстве, которое очерчено полукруглой аркой над его головой, – это помещает его внутрь дома вместе с ангелом (принцип выдвигающейся архитектурной или геометрической рамки). Здесь не использован только принцип частичного перекрытия персонажа.



Фрагмент миниатюры из Жития Андрея Юродивого XVII в.
ОР РНБ. ОЛДП. Q. 58, л. 61об.

На другой миниатюре XVII в. происходящее внутри церкви показано с помощью рамки, разрезающей фронтальную стену, а в верхней части, выходя из башни и охватывая луковичы церковных куполов, идет условная стена – она заворачивается как лист бумаги или пергамента и вписывает персонажей и интерьер храма в единое внутреннее пространство.



Фрагмент миниатюры из Жития Варлаама и Иоасафа
середины XVII в.

ОРГИМ. Син. № 114, л. 210

Хотя прием нутровых палат распространился только в XVII в., у него было много более ранних аналогов в русской иконописи. Во-первых, темные ниши в зданиях традиционно изображали, демонстрируя ворота и двери, – в них входят или из них выходят изображенные персонажи, на их фоне показаны объекты, пребывающие внутри. Это хорошо видно на примере иконы «Чудо от иконы “Богоматерь Знамение”, или Битва новгородцев с суздальцами» второй половины XV в. из Новгородского музея¹. В левой части верхнего и нижнего регистров новгородцы выходят/выезжают из города – ворота (как и оконные проемы) показаны в виде черной арки. В правой части верхнего регистра на фоне дверного проема показан чудотворный образ, который выносят из храма. Отличие этого приема от нутровых палат лишь в том, что здесь не демонстрировали интерьер: внутреннее пространство обозначалось только темным фоном.

¹ Об уникальных знаковых особенностях этой иконы см.: [Антонов 2017, с. 246–249].



Фрагменты иконы «Чудо от иконы “Богоматерь Знамение”,
или Битва новгородцев с суздальцами», 1460-е гг.
Новгородский музей, инв. № 2124

Кроме того, иконописцы часто изображали рамки, «разрезающие» не здание, но саму композицию. Такое обрамление принимало форму либо круга/овала, очерченного ровной линией, либо рамки, образованной облаками, неровными контурами пещеры и т. п. В любом варианте это указывало, что персонажи, расположенные внутри очерченной зоны, находятся либо в другом пространстве (на Небесах, в аду, вдали от событий центральной сцены), либо в другом времени (события прошлого или будущего). Классический пример – композиция Преображения: «дополнительные» сцены, на которых Христос ведет апостолов на Фаворскую гору, а потом уводит с горы, писали на фоне пещер или в овальных обрамлениях. Фактически это «вырезание» двух мотивов в композиции переносит их в другие временные пласты – до и после Преображения.



Фрагмент иконы «Преображение», первая половина XVI в.
Ярославский музей-заповедник, инв. № 40943; ИК 139

В сценах с изображением чудес и видений, где показан визионер, наблюдающий за происходящим, в символическую рамку заключалась либо его фигура, либо само видение. Таким образом разделялись разные пласты реальности – человеческий мир, в котором пребывает герой, и события, открывшиеся ему в визионерском опыте. Этот принцип активно работал при изображении сцен ада – их показывали на фоне темных пещер, в кругах или в отсеках разной формы. Геометрические сегменты указывали на пребывание узников в глубине преисподней и одновременно позволяли изобразить ад как пространство множества различных мук; визионер, наблюдающий страдания грешников, вынесен в другое пространство, оказываясь вне отсеков (см. примеры: [Антонов, Майзульс 2013, с. 10, 14, 119–125 и сл.; Антонов, Майзульс 2020, с. 10, 14, 123–128 и сл.]). Аналогично чаще всего на фоне пещеры демонстрировали все, находящееся под землей, к примеру череп Адама под Голгофой.



Фрагменты икон и миниатюр XVI–XVIII вв.

Явление людям Господа, ангелов, святых часто обозначали световой или облачной рамкой. В этом плане овальная мандорла или круглая «слава», охватывающие фигуру, играли дополнительную роль: являясь знаками святости, они служили также вариацией геометрического сегмента, указывающего на пространство иной, божественной, реальности.



Фрагмент иконы «Вознесение», середина XVII в.
Ярославский музей-заповедник, инв. № И-1547, КП-813

Четыре описанных визуальных приема – нутровые палаты, обрамляющие здания, обрамляющие стены/колоннады, а также архитектурные элементы, закрывающие часть изображенной фигуры, – основаны на разных визуальных принципах. Если первые три в широком плане являются вариациями условной «рамки»-обрамления, то в основе последнего, как уже говорилось, – впечатление внешнего наблюдателя, человека, рассматривающего здание и находящихся в нем людей со стороны. В этом плане частичное перекрытие фигуры колонной, выглядывание персонажа из оконного или дверного проемов относится к спектру реалистических приемов. И хотя такие решения, безусловно, отличны, в иконописи они оказывались синонимичными и взаимодополняемыми – все они легко могли комбинироваться в одном визуальном пространстве. Впрочем, такая комбинаторика происходила и позже: в XVIII–XIX вв. русские художники, вслед за европейскими коллегами, продолжили использовать условный принцип нутровых палат, адаптировав его под художественные принципы реалистической живописи.

Литература

- Антонов 2017 – Антонов Д.И. Иконописец и зритель: храмовая икона как текст и образ-объект // Казус: Индивидуальное и уникальное в истории – 2017. Вып. 12 / Отв. ред. О.И. Тогоева, И.Н. Данилевский. М.: Индрик, 2017. С. 242–256.
- Антонов, Майзульс 2013 – Антонов Д.И., Майзульс М.Р. Анатомия ада: Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. М.: Форум: Неолит, 2013. 240 с.
- Антонов, Майзульс 2020 – Антонов Д.И., Майзульс М.Р. Анатомия ада: Путеводитель по древнерусской визуальной демонологии. 4-е изд., испр. и доп. М.: Форум: Неолит, 2020. 264 с.
- Нечаев 1929 – Нечаев В.Н. Нутровые палаты в русской живописи XVII в. // Русское искусство XVII в. Л.: Academia, 1929. С. 27–62.
- Преображенский 2016 – Преображенский А.С. Западные мотивы и формы в поствизантийской живописи Московии: Предварительные размышления // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сб. науч. ст. 2016. № 6. С. 252–266.
- Раушенбах 2001 – Раушенбах Б.В. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб.: Азбука-классика, 2001. 300 с.
- Успенский 2005 – Успенский Б.А. Семиотика искусства: Поэтика композиции. Семиотика иконы: Статьи об искусстве. М.: Языки славянской культуры, 2005. 357 с.

References

- Antonov, D.I. (2017), “The icon-painter and the viewer: the icon as a text and image-object”, in: Togoewa, O.I. and Danilevskii, I.N. (eds.), *Kazus: Individual'noe i unikal'noe v istorii – 2017* [Special case. The individual and unique in history], issue 12, Indrik, Moscow, Russia, pp. 242–256.
- Antonov, D.I. and Maizul's, M.R. (2013), *Anatomiya ada: Putevoditel' po drevnerusskoi vizual'noi demonologii* [Anatomy of Hell. A guide to Old Russian visual demonology], Forum-Neolit, Moscow, Russia.
- Antonov, D.I. and Maizul's, M.R. (2020), *Anatomiya ada: Putevoditel' po drevnerusskoi vizual'noi demonologii* [Anatomy of Hell. A guide to Old Russian visual demonology], 4th expanded edition, Forum-Neolit, Moscow, Russia.
- Nechaev, V.N. (1929), “The inner (nutrovy) chambers in Russian painting of the 17th century”, in *Russkoe iskusstvo XVII v.* [Russian art of the 17th century], Academia, Leningrad, pp. 27–62.
- Preobrazhenskii, A.S. (2016), “Western motifs and forms in Post-Byzantine painting in Muscovy. Preliminary idea”, *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: Sb. nauch. statei* [Current issues of the theory and history of art. Collection of articles], no. 6, pp. 252–266.

- Raushenbakh, B.V. (2001), *Geometriya kartiny i zritel'noe vospriyatie* [Painting Geometry and Visual Perception], Azbuka-klassika, Saint-Petersburg, Russia.
- Uspenskii, B.A. (2005), *Semiotika iskusstva: Poehtika kompozitsii. Semiotika ikony. Stat'i ob iskusstve* [Semiotics of Art: The Poetics of Composition. Semiotics of Icons. Articles about art], Yazyki slavyanskoi kul'tury, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Дмитрий И. Антонов, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Россия, 125993, Москва, Миусская пл., д. 6; antonov-dmitriy@list.ru

Information about the author

Dmitriy I. Antonov, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; antonov-dmitriy@list.ru