

Фигуры и знаки:
о принципах построения «микрорассказа»
в русской иконографии

Дмитрий И. Антонов

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

Аннотация. В статье рассматриваются принципы построения «микрорассказа» в русской иконографии – автор анализирует функционирование в известных композициях малозаметных визуальных знаков и небольших фигур. Как показано в работе, с помощью таких элементов иконописцы не только вносили многочисленные уточнения и нюансы в изображаемые сюжеты, но и выстраивали новые мотивы и создавали отдельные «микроистории». Основное внимание в статье уделяется иконам «Чудо от иконы “Богоматерь Знамение”, или Битва новгородцев с суздальцами». Проводя анализ серии икон, сохранившихся на сегодняшний день или известных по зарисовкам, автор показывает, как по-разному – в семиотическом плане – выстраивали общие сюжеты русские мастера и какие особенности возникали в разных типах композиций. Максимальная знаковая насыщенность обнаруживается у одной иконы, написанной в 1460-е гг. и хранящейся в Новгородском музее. Ее создатель обличает агрессоров-суздальцев, пользуясь не только общими визуальными приемами, но и мелкими, трудно заметными знаками и деталями, явно не ориентированными на массового зрителя. В ряду других примеров, рассмотренных в статье, это демонстрирует высокую вариативность и пластичность визуальных текстов русской иконописи, которые редко привлекают внимание и мало обсуждаются специалистами.

Ключевые слова: иконография, семиотика, русские иконы, визуальные знаки

Для цитирования: Антонов Д.И. О принципах изображения внутреннего пространства в русской иконографии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 7. С. 36–54. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-7-36-54

Figures and signs.
On the principles of creating a “micro-narrative”
in Russian iconography

Dmitriy I. Antonov

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

Abstract. The article considers the principles of constructing a “micro-narrative” in Russian iconography. The author analyzes the functioning of subtle visual signs and small figures in well-known compositions. As the paper shows, with their help, icon-painters not only made numerous clarifications and nuances in the depicted scenes, but also created new motifs and autonomous “micro-stories”. The paper focuses mainly on the icons “The miracle of the icon ‘Our Lady of the Sign’, or the Battle of Novgorodians with Suzdalians”. Analyzing a series of icons that have survived to this day or are known from sketches, the author shows how differently semiotically Russian masters built the common visual story and what new features appeared in various compositions. The most rich in signs icon was the one painted in the 1460-es and stored nowadays in the Novgorod Museum. Its creator denounces the aggressors-Suzdalians not only using general visual techniques, but also with the help of small, hardly noticeable signs and details that are clearly not aimed at the mass audience. Among other images considered in the article, that icon demonstrates clearly the high variability and plasticity of ‘visual texts’ of Russian iconography – the problematic that has rarely attracted attention by specialists.

Keywords: iconography, semiotics, Russian icons, visual signs

For citation: Antonov, D.I. (2021), “Figures and signs. On the principles of creating a ‘micro-narrative’ in Russian iconography”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 7, pp. 36–54, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-7-36-54

Иконография и фольклор

Как отметил однажды французский историк Жером Баше, средневековое европейское искусство, в его бесконечном разнообразии, представляет «разительный контраст по сравнению со строгой стабильностью формул» искусства византийского [Баше 2005, с. 165]. Это действительно так, и неудивительно, что восточнохристианское искусство часто рассматривают именно через призму его инвариантности. Однако совершенно ясно, что стабильность визуальных схем в византийской (и византийского круга)

пост-иконоборческой иконописи не отменяло ни постоянной разработки и региональной / временной эволюции сюжетов и мотивов, ни авторской фантазии и индивидуальных приемов иконописцев.

Изменение иконографических моделей в разные периоды и в разных регионах православного мира всегда привлекало внимание историков искусства. Вариативность визуальных схем оказывалась в центре внимания, когда речь шла об очевидных изменениях, о рождении новых мотивов и схем. Однако вопрос о пластичности русской (и, шире, восточнохристианской) иконописи, о варьировании знаков, деталей и смысловых нюансов при отображении общих сюжетов часто оставался в тени. И в научной, и гораздо активнее – в научно-популярной литературе речь чаще идет о схематичности православного искусства. Более того, в последние десятилетия под влиянием философских рассуждений русских мыслителей начала XX в. (Павла Флоренского, Сергея Булгакова, Леонида Успенского и др.) многие предпочитают говорить об иконописи не просто как о традиционном искусстве, основанном на инвариантных схемах и устойчивом сюжетно-мотивном комплексе, но как о некоем строгом «иконографическом каноне», в самом деле никогда не существовавшем. Что касается отличий в творениях иконописцев и фрескистов, их чаще всего изучают с точки зрения стилистики (школы, направления, авторские приемы), но не семиотики. Между тем смысловые обертоны, возникающие при разработках общих визуальных сцен, крайне важны – они позволяют увидеть не только особенности конкретного образа, но и особенности работы иконописцев, прояснить важные принципы функционирования иконописи как специфического языка культуры.

Восточнохристианское искусство, основанное на устойчивых формулах, во многих аспектах оказывается близко к фольклорной традиции: визуальные композиции чаще всего анонимны (авторские подписи единичны), коллективны (создаются несколькими мастерами, впоследствии поновляются и/или дорабатываются новыми художниками), вариативны (каждый сюжет активно развивается в региональных традициях в разные эпохи, обогащаясь новыми фигурами и мотивами) и пластичны (изменчивы в деталях и нюансах, в том числе на уровне творений одного мастера). Они основаны на авантексте – устойчивом (хотя и постоянно обогащавшемся) наборе визуальных схем, фигур, сюжетов и мотивов. Авторские решения либо проходят цензуру коллектива и начинают воспроизводиться, закрепляясь в традиции, либо остаются уникальными высказываниями отдельных мастеров (о цензуре коллектива см. классическую работу: [Богатырев, Якобсон 1971]; о близких семиотических стратегиях в русской иконографии и фольклоре см., к примеру: [Антонов 2015; Антонов 2017a]). Это

характерно почти для любого вида традиционного искусства – устного, литературного, визуального или акционального, несмотря на все отличия, существующие между ними. В этом плане и вариативность, и пластичность визуальных текстов должны каждый раз становиться предметом семиотического исследования.

Вопрос о варьировании деталей непосредственно связан с вопросом о рецепции изображений. Чем оригинальнее и необычнее становились те или иные визуальные элементы, тем выше были шансы, что они утратят изначальный смысл в глазах зрителей, а затем и самих носителей традиции, иконописцев. Однако бессмысленный (для иконописцев) элемент не может существовать на воспроизводимых ими изображениях – он должен наполняться новыми объяснениями, перекодироваться, обрастать легендами. Усложнение форм – шаг к переосмыслению и гиперсемиотизации оригинально изображенных деталей.

Популярнейшая легенда, связанная с византийским и русским искусством, – мистические «уши» ангелов. На русских иконах у головы небесного духа либо сзади, в районе затылка, либо по бокам, в районе ушей, часто изображали две извивающиеся ленты, «тороки». В самом деле это единая лента, продетая сквозь волосы, – она проходит надо лбом и спускается вниз справа и слева. Такую перевязь для волос, охватывающую голову и украшенную драгоценными камнями, носили римские императоры; кроме того, ее изображали на голове богини Ники, которая стала прообразом ангелов в христианском искусстве. Вполне естественно, что этот знак власти перешел к небесным посланникам в иконографии.

Однако змеящиеся ленты привлекали внимание, а об украшении-перевязи знали не все. В итоге среди русских зрителей родилось популярное объяснение: извивающиеся ленты начали трактовать как дополнительные уши, которые позволяют ангелам слышать Господа. Им придумали логичное в таком контексте название – «слухи». Легенда о «слухах» кочует не первый век, в том числе среди иконописцев. Ее можно встретить в самых разных современных публикациях и альбомах по русской иконописи. Описания бывают красочными: «Даже если бы не было “торока” (“торок” – “слух”, особый завиток справа от головы, с помощью которого ангелы слышат Бога), дивный лик невозможно спутать с человеческим» [Майорова, Скоков 2007, с. 299]. Прагматика легенды понятна – она доходчиво объясняет неясную деталь. Это залог ее популярности (несмотря на абсурдность с точки зрения христианского богословия).

Таких примеров немало: если фигура или мотив переставали быть очевидными, они требовали объяснений и в результате обрастали фантастическими версиями. На протяжении веков книжные

и устные легенды активно взаимодействовали с иконографией, не только рождаясь из различных визуальных образов, но и порождая новые изобразительные мотивы (см. об этом, к примеру: [Антонов 2019, с. 217–226; Антонов 2020]).

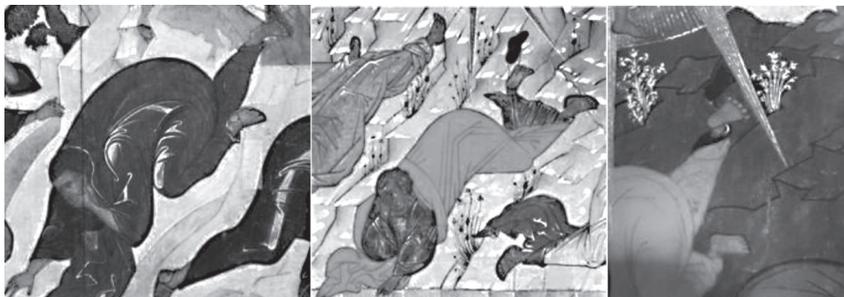
Оригинальные детали и неизвестные объяснения

Неясные для зрителей детали появлялись на разных образах. И далеко не всегда мы знаем легенды, которые они порождали или могли порождать. Рассмотрим несколько любопытных случаев.

В русских композициях Вознесения Христова нередко изображали камень-следовик, который почитался как отпечаток стоп Господних. В иерусалимском храме Вознесения на Елеонской горе эта реликвия сохраняется до сегодняшнего дня. Легенда о следах Христа на камне кочевала в средневековой литературе и в европейском искусстве. Она отразилась в знаменитой «Золотой легенде» Иакова Ворагинского. Еще раньше, в начале XII в., о реликвии упоминал русский игумен Даниил: «...и в том теремци под самым врхом темь непокрытым лежит камен-ет святой, идеже стояте и нозе пречистей Владыки нашего и Господа...»¹. Кроме того, камень мог ассоциироваться со словами ветхозаветных пророчеств: «Вот, на горах – стопы благовестника, возвещающего мир» (Наум 1:15), «И сказал мне: сын человеческий! Это место престола Моего и место стопам ног Моих, где Я буду жить среди сынов Израилевых во веки» (Иез. 43:7). При этом на русских иконах и фресках камень-следовик не всегда был выписан четко и ясно – либо же детали терялись при потемнении и поновлении икон. В результате на вершине горы оказывался крупный овал разных цветов, о значении которого могли только гадать зрители, незнакомые с историей иерусалимской реликвии.

Близкий пример связан со сценами Преображения Господня. Здесь часто изображалась сандалия, слетающая с ноги одного из апостолов. Она могла быть полуснятой. Могла выглядеть как черная подошва, отлетевшая в сторону, но связанная с ногой длинными шнурками. Однако на некоторых иконах сандалия превращалась в яркий черный отпечаток, больше похожий на след в горе, чем на обувь. Форма темной подошвы/отпечатка в стороне от стопы апостола привлекает внимание, но чем оригинальнее ее форма, тем больше шансов на рождение новых, легендарных трактовок в среде зрителей.

¹ Библиотека литературы Древней Руси: В 20 т. / Под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Поньрко; РАН. ИРЛИ. Т. 4. СПб.: Наука, 1997. С. 50.



Фрагменты икон «Преображение»

(1-я пол. XVI в., Ярославский музей-заповедник, инв. № 40943; ИК 139;
2-я пол. XVI в., Владимиро-Суздальский музей, инв. № В-6300/111;
ок. 1613 г., Псковский музей, инв. № ПКМ 1682)

Такая же упавшая сандалия могла появляться на иконах Вознесения Христова. Апостола Павла иногда изображали в динамичной позе: он смотрит вверх, указывая на Христа рукой, или подносит руку к лицу в жесте страха и изумления. С его ноги спадает обувь. Эти детали связаны с будущим обращением Савла. Как говорится в Деяниях, Христос явился ему на пути в Дамаск: «...внезапно осиял его свет с неба. Он упал на землю и услышал голос, говорящий ему: Савл, Савл! что ты гонишь Меня? Он сказал: кто Ты, Господи? Господь же сказал: Я Иисус, Которого ты гонишь» (Деян. 9:3–5). После этого Савл ослеп, прозрел в Дамаске, исцеленный христианином Ананией, уверовал и сменил имя. Жесты, поза и слетающая обувь указывают на будущие события – падение, изумление, страх Павла, совмещая разные сюжеты и временные пласты.



Вознесение
(2-я четв. XVI в.,
Псковский музей,
инв. № 1454)

Зачастую необычные мотивы, требовавшие неких легендарных объяснений, оказывались заимствованы на Руси уже в готовом виде. Опишу два любопытных образа, которые пришли в византийские и русские композиции Входа Господня в Иерусалим из античного искусства.

Иконография этого праздника включает не только фигуры Христа на ослике и апостолов, следующих за Ним, но и горожан, встречающих Царя Славы. Они кладут под ноги осла пальмовые ветви и одежды, приветствуя Христа как правителя и триумфатора, ожидая, что Он избавит Иудею от римского владычества: «Множество же народа постилали свои одежды по дороге, а другие резали ветви с дерев и постилали по дороге» (Мф. 21:8). В руках людей и на земле русские мастера писали либо зеленые ветки, либо вербу (северный аналог пальмовых ветвей, который дал русское название праздника, «Вербное воскресенье»), либо и то и другое. Что касается одежд, их на иконах и фресках постилают дети – маленькие фигурки с рубашками в руках в нижней части композиции.

Как известно, Вход в Иерусалим не только изображали, но и разыгрывали в виде ритуального театрализованного действия – и в Византии, и в Европе. На Руси «шествие на ослиах» распространилось с XV в., сперва в Новгороде, а затем в Москве. Архиепископы новгородские, позднее московские митрополиты, а после 1589 г. патриархи ехали на лошади, ряженной ослом (иногда, возможно, и на осле – экзотическом звере в русских землях). При этом осли вели люди, воплощавшие земную власть: в Новгороде – князья-наместники, в Москве – цари. По описанию анонимного английского автора, члена посольства 1558 г., в московском шествии участвовали сотни человек, духовенство и аристократия:

...за ними шествовали царь и митрополит таким образом: выступает лошадь, покрытая до копыт белым холстом, уши у ней покровом удлинены наподобие ослиных. На этой лошади сидит митрополит, сбоку, как ездят верхом женщины... [в той же позиции, как изображается Христос в иконографии Входа в Иерусалим. – Д. А.]. Человек 30 расстилают свои платья перед лошадью, и как только она пройдет по ним, поднимают платья, забегают вперед и снова расстилают их, так что лошадь постоянно идет по одеждам².

В греческой, а затем и в русской иконографии эта евангельская сцена включила популярный мотив античного происхождения: дети снимают рубашки через голову. Мотив кочевал в средневеко-

² Чтения в императорском Обществе истории и древностей Российских. М.: Университетская типография, 1884. № 4. С. 17.



Фрагмент иконы «Вход в Иерусалим»
(ок. 1341 г., Новгородский музей, инв. № 3079)

вом искусстве Запада и Востока: фигуры, замершие в такой динамичной позе – подняв руки и стягивая одежду, можно встретить на множестве изображений. На Руси они изредка появлялись на иконах Входа в Иерусалим – малозаметное наследие греко-римского реализма.

Однако более интересный в этом контексте античный мотив проник в иконографию Входа в Иерусалим без всякой связки с сюжетом. В III в. до н. э., в эпоху эллинизма, была создана статуя обнаженного юноши – положив ногу на ногу, он пытается вынуть занозу из ступни. Эту скульптуру пытались увязать с несколькими легендами – к примеру, о пастухе Марции, который бежал в Рим, чтобы предупредить о нашествии врагов, а затем умер от раны в ногу. Отсюда возникло одно из названий статуи – *Fidele*, «верный». Однако вероятно, что это была лишь жанровая бытовая сцена. И статую, и сам мотив чаще называют *Spinario*, «вытаскивающий занозу».



Спинарио, мальчик,
вытаскивающий занозу
(ок. 50 г. до н. э.)

Оригинальная скульптура до нас не дошла, но сохранились ее римские копии, в том числе статуя, отлитая в бронзе в I в. до н. э. На протяжении Средневековья бронзовая скульптура стояла в Риме и была доступна для обозрения как горожанам, так и паломникам. Это породило христианские трактовки – занозу интерпретировали как грех, а мальчика как человека, стремящегося к спасению. Образ начали использовать в живописи, и в конечном счете через Византию он пришел на Русь. Под ногами ослика в сценах Входа Господня в Иерусалим иногда возникал не только ребенок, снимающий одежду, но и дети, разглядывающие ступню. При этом занозившийся мальчик может сидеть в позе скорби, приложив руку к щеке, а его товарищ – извлекать занозу.



Фрагменты икон «Вход в Иерусалим»

(кон. XV – нач. XVI в., Третьяковская галерея, инв. № 22031;
2-я пол. XVI в., Владимиро-Суздальский музей, инв. № В-6300/105)

Подобные фигуры использовались иконописцами в готовом виде. Их могли осмыслять по-новому, интерпретировать разными способами, но без текстов мы вряд ли узнаем легенды, связанные с подобными фигурами. Тем не менее эти образы нужно изучать комплексно, учитывая, что они играли свои – неочевидные, но немаловажные – роли в иконописи.

В последней части статьи мне хотелось бы поговорить о случае, когда малозаметные детали и знаки были не адаптированы, а созданы иконописцем с вполне понятной прагматикой.

Игра знаков

История иконы, о которой пойдет речь, связана с событиями XII в. В 1170 г. Новгород атаковала коалиция русских князей под командованием Мстислава Суздальского, сына Андрея

Боголюбского. По легенде, город был спасен благодаря чуду, которое сотворила икона «Знамение», написанная в том же XII в. (и сохранившаяся до сегодняшнего дня). Это сформировало культ образа – городского палладиума. В 1357 г. икону перенесли из церкви Преображения в специально построенный для нее на той же улице храм Знамения Пресвятой Богородицы. Рассказ о чуде бытовал устно, а спустя два с лишним века после битвы вошел в новгородские летописные повести и в отдельное сказание. Наконец, в первой половине XV в. сложилась новая иконография – «Чудо от иконы “Богоматерь Знамение”, или Битва новгородцев с суздальцами». Образы наглядно показывали, что произошло с войсками Мстислава Андреевича.

Довольно скоро и легенда, и изображения стали актуальными. В 1460–1470-е гг. Новгород оказался меж двух огней – великим княжеством Литовским и Русским и великим княжеством Московским. Новгородцы явно возлагали надежду на икону, однажды защитившую их от князей с «низа». Однако чудо не повторилось. После присоединения к Москве иконы «Битва новгородцев с суздальцами» продолжали существовать и создаваться уже в новой социальной и политической среде, прославляя городской образ-защитник. Сегодня известно как минимум семь таких икон, три из которых были утрачены и сохранились лишь в фотоснимках и зарисовках.

Среди этих образов есть совершенно уникальный, написанный во второй половине XV в., предположительно в 1460-х гг. Сегодня он экспонируется в Новгородском музее. Мне уже приходилось вкратце описывать его в статье 2017 г. [Антонов 2017b], однако здесь я бы хотел рассмотреть его подробнее, в контексте других изображений с тем же сюжетом.

Анонимный создатель иконы, во-первых, обладал замечательной изобретательностью и тонкой живописной техникой. Во-вторых, он явно ненавидел суздальцев – и, вероятно, москвичей. Если сравнить эту икону с самой ранней из известных, созданной в первой половине XV в., из собрания Третьяковской галереи и более поздними (две сохранившиеся, из Русского музея и ГМИИ³, были написаны в XVI в.; из трех несохранившихся одна датируется концом XVI в. и две – XVII–XVIII вв.) мы увидим, как оригинально работала его мысль.

Как и на других иконах, кроме более лаконичной из ГМИИ, композиция иконы 1460-х гг. из Новгородского музея поделена горизонтально на три регистра. В каждом из них помещается два сюжета.

³ Раньше хранилась в частном собрании Т.А. Мавриной.



Чудо от иконы «Богоматерь Знамение»,
или Битва новгородцев с суздальцами
(1460-е гг., Новгородский музей, инв. № 2124;
кон. XV в., Третьяковская галерея, инв. № 14454)

В верхнем регистре справа архиепископ Илия выносит из храма Преображения икону Знамения. Далее ее крестным ходом переносят по мосту на городскую стену. При этом движение разворачивается по относительно редкой траектории, справа налево. В центральном ряду изображено встречное движение: суздальцы подъезжают к городу справа, а слева, из Новгорода, к ним выезжают переговорщики. В нижнем регистре все выстроено уже в типичной последовательности: новгородцы атакуют слева направо и прогоняют агрессоров.

Логика движений определяется ключевой сценой – победой. Чтобы направление атаки новгородцев шло в обычном, легко считываемом варианте (по принципу чтения текста), город в нижнем регистре должен находиться слева. В среднем ряду совмещаются разные действия – выезд послов и атака суздальцев. Здесь нет единой доминанты движения, поэтому город можно по-прежнему оставить в левой позиции. Но в верхнем регистре движение направлено в одну сторону – от церкви Преображения к городской стене. Где изображать укрепление, оставалось вопросом. Создатель иконы 1460-х гг. решил и в третий раз показать Новгород слева

и для этого зеркально развернул движение крестного хода. Так же поступил мастер, написавший в конце XVI в. икону из ц. Успения на Торгу, утраченную и известную только по акварельной зарисовке Ф.Г. Солнцева [Смирнова 2007, с. 141].

Создатели других образов поступали иначе. На двухчастной иконе первой половины XVI в. из ГМИИ город оказывается справа в обоих регистрах: вверху к нему несут икону, ниже к нему скачут суздальцы. Бегство агрессоров здесь не изображено вовсе. В результате логика движения «слева направо», гармоничная вверху, внизу, наоборот, переносит акцент на атаку и наступление врагов. Защищающиеся новгородцы оказываются справа, в последней временной точке. Это переносит внимание на крестный ход, на перемещение иконы (что явно хотел подчеркнуть мастер), но делает неочевидной победу новгородцев.

Неудивительно, что другие иконописцы в нижней сцене сражения предпочитали изображать город слева, чтобы акцентировать атаку и чудесную победу. Это хорошо видно на иконе из Третьяковской галереи. И в нижнем, и в среднем регистре Новгород остается слева – из него выезжают переговорщики, а затем войско навстречу суздальцам. Но в верхнем ряду положение меняется: теперь слева оказывается церковь на Ильине улице – крестный ход направляется от нее к новгородскому Софийскому собору (в определенном смысле он символизирует сам город). В результате во всех регистрах сохраняется единство движения: крестный ход движется в том же направлении, слева направо, как двигаются новгородцы и в центральной, и в нижней сцене. Это логичное решение, и оно повторялось на четырех из семи известных икон – из Третьяковской галереи, Русского музея и на двух утраченных XVII–XVIII вв. [Смирнова 2007, с. 142–143]. Создатель иконы из Новгородского музея оказался оригинален: он предпочел единство места (хранимый свыше город всегда в одной позиции, слева) единству движения – у него оно развивается в разных направлениях.

В центре среднего регистра на обеих иконах, которые мы видим выше, изображены безрезультатные переговоры. В обеих группах съехавшихся всадников на переднем плане оказываются юные воины в красных плащах (хотя они движутся позади остальных, пропуская вперед бородатых мужей). Вероятно, это новгородский князь Роман Мстиславович и суздальский князь Мстислав Андреевич, так как по летописи оба были юношами. Слева – изготовившиеся к битве новгородцы и икона на стене, справа – подошедшие войска переходят к атаке и обстреливают город.

Сражение изображено в нижнем регистре. Новгородцы выезжают из ворот. Атака суздальцев и их бегство слиты в одной, неразделенной фигуре: войско будто разваливается на две части – так, что



спереди всадники бьются, а позади уже скачут прочь. На стороне новгородцев сражаются святые, и их нимбы позволяют издалека, не вглядываясь в детали, определить, где в композиции праведники, а где – грешники. По этой модели построены обе иконы (а также и икона из Русского музея). Однако если приглядеться внимательно, мы увидим много неожиданного.

Создатель иконы из Новгородского музея насытил всю композицию знаками, которые подчеркивали одновременно греховность суздальцев и их сокрушительный разгром. Если на иконе из Третьяковской галереи три святых скачут во главе новгородского войска, то здесь святых четыре, и расположены они друг за другом так, что их кавалькада полностью формирует передний план. По сути, из ворот выходит войско святых заступников, а обычные воины представлены только мелкими шлемами, возвышающимися на заднем плане. Кроме того, с небес суздальцев





атакует ангел – он бьет агрессоров мечом. Небесная кара обрушивается на грешников со всех сторон.

Любопытны и сами фигуры святых. На иконе из Новгородского музея появляются князья Борис, Глеб и Георгий Победоносец. Четвертым, в шлеме, может быть Димитрий Солунский, хотя его обычно не пишат в шлеме, либо Иисус Навин. Иногда предполагали (хотя убедительных доказательств тут нет), что это Александр Невский, прославившийся защитой новгородских земель от шведов и крестоносцев⁴. Учитывая, что князь родился в 1221 г., через 50 с лишним лет после самой битвы, его появление было бы явным анахронизмом.

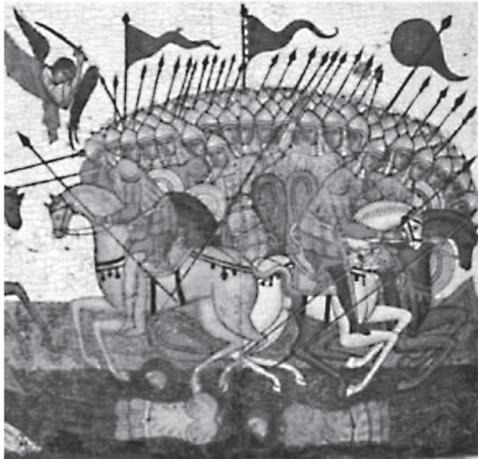
Земля, на которой разворачивается сражение, на той же иконе усеяна фигурами суздальцев. Здесь лежат два обезглавленных тела, брошенные щиты, отрубленные головы. Один из нападавших падает ниц, моля о пощаде. На иконе из Третьяковской галереи тоже есть фигуры побежденных, но они занимают очень скромное место. Здесь же краски сгущаются. Победа изображена как разгром, разрушение, пленение и расчленение врагов⁵.

Само наступающее/отступающее войско суздальцев тоже показано необычно. Оно не разделяется на две равные части, как на

⁴ Анализ разных вариантов см. в: [Абраменко 2012]. Версию об Александре см., к примеру, в: [Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982, с. 150–158].

⁵ Такая же красочная картина – отсеченные части тел, брошенные щиты – была развернута на утраченной иконе конца XVI в. из ц. Успения на Торгу. Суздальцев тоже посекает ангел. Однако здесь нет ни святых во главе новгородского войска, ни фигур бегущих суздальцев, ни других знаков, которые возникают на иконе из Новгородского музея. См.: [Смирнова 2007, с. 141].

иконе из Третьяковки. В центре воины смотрят друг на друга. Это усложняет динамику и, вероятно, отражает историю о чудесном ослеплении и дезориентации, которые наслала на врагов чудотворная икона (похожее, но не такое четкое решение – на образе XVI в. из Русского музея; на более поздних иконах войско показано только атакующим).



Копья суздальцев на иконе из Новгородского музея не разделяются на две симметричные части, наклоняясь вперед при атаке и назад при отступлении. Все они склоняются назад. Бегство войска наглядно продемонстрировано с помощью оружия, которое буквально «сдувает» прочь от города. Исключение – только два копия, обращенные к Новгороду. Одно из них, в руках первого всадника, лаконично указывает на атаку. А второе направлено на ангела. Этот едва заметный элемент создает мотив богоборчества – очередная инвектива в адрес ненавистных агрессоров.

Ту же логику можно проследить и в изображенных знаменах. В русской иконографии положение флага иногда служило маркером направления: узким концом стяг развернут туда, куда движется войско (причем такой принцип действует чаще при изображении атаки)⁶. Икона из Третьяковской галереи четко следует этой

⁶ См., к примеру: Лицевой летописный свод XVI в.: Факсимильное издание. Т. 9. Кн. 2: Византия (586–805 гг. от Р.Х.). М.: ОЛДП, 2013. С. 81, 242, 244 (ср. обратное движению направление флагов на с. 104 – царь Ираклий отплывает в Константинополь и на с. 252 – Юстиниан приходит к Царьграду: в обоих случаях изображается не атака, а благополучное возвращение). Впрочем, эта логика действует отнюдь не во всех

логике: в среднем регистре знамена новгородцев и суздальцев смотрят острыми концами друг на друга, показывая готовность войск к взаимному нападению, а в нижнем регистре знамена суздальцев развернуты назад, что демонстрирует их бегство. Но создатель иконы из Новгородского музея разворачивает знамена суздальцев назад даже во втором регистре. Уже подойдя к Новгороду и пуская стрелы, суздальцы обречены на поражение: как копьяз внизу, так и знамена в центре подчеркивают их (скорое) бегство.

Однако всего этого оказалось недостаточно, и изобретательный мастер использовал еще один знак, который причислил агрессоров к служителям дьявола. Приглядевшись, на двух фигурках суздальцев в центральном регистре можно заметить два крошечных хохлатых шлема – гибрид шишака и вздыбленных волос. Этот маркер, которым в русской иконографии наделяли грешных воинов, окончательно демонизирует врагов. Бесовские шлемы-хохлы венчают головы центрального воина и воина-трубача в сцене, где подбегавшие отряды пускают стрелы на Новгород. Хохлы перекликаются и с треугольной островерхой шапкой-колпаком первого из суздальских переговорщиков. В результате уже при появлении у новгородских стен суздальцы обозначены как грешники, которым вскоре предстоит бежать прочь.



Икона из Новгородского музея густо насыщена деталями и знаками. Это делает ее уникальной. Все ходы иконописца теоретически предсказуемы, но, объединенные на одном образе,

томах ЛИС: очевидно, что прием использовали индивидуально, выборочно и не все миниатюристы, поэтому каждый визуальный контекст требует анализа.

они превращают икону в занимательный и неповторимый рассказ о греховности и разгроме суздальцев.

И все же размер шлемов вызывает недоумение. Здесь логично задаться вопросом: на кого были ориентированы эти едва заметные знаки? Разглядеть диагональные штрихи на головах двух мелких фигур среди множества изображенных на иконе мог лишь человек, который рассматривал икону пристально, вплотную, желательно при ярком освещении. То же относится и к крошечному копью, направленному на ангела. Возможно, задачу облегчали поясняющие надписи, расположенные рядом («послове» и «суздальцы»): небольшой размер букв тоже требовал внимания. И все же разобрать текст и вычленить малозаметные детали – не одно и то же.

Вряд ли мы сможем оценить, сколько людей были способны увидеть, а разглядев – понять тонкую игру маркеров (обсуждение этих нюансов, если вообще имело место, вряд ли выходило за рамки беседы иконописца с заказчиком). Скорее такие детали относились к «неявной» информации, которая предназначалась не для считывания. Это не дидактическое послание (иначе знаки оказались бы яркими и крупными), а скорее самодостаточный текст иконописца. Обличив грешников с помощью хорошо заметных фигур святых и ангела, он перешел на «шепот» и демонизировал ненавистных врагов даже на миниатюрном уровне.

Создавая малозаметные либо трудные для понимания детали, мастера прежде всего стремились раскрыть с их помощью истинный смысл каждой сцены – независимо от того, сколько зрителей смогут понять такую игру нюансов. Очевидно, что чем сложнее композиция, тем меньше людей были способны разгадывать все смысловые тонкости. Но именно нюансы как нельзя лучше показывают изобретательность и ход мысли каждого мастера. Детали и знаки – это авторский рассказ с уникальным обертонами и с множеством неожиданных поворотов. Это важное и пока недооцененное исследовательское поле заслуживает самого пристального внимания.

Литература

- Абраменко 2012 – *Абраменко Н.М.* Образы святых князей Бориса и Глеба в сценах «Чудо от иконы Богоматерь Знамение» // Вестник Московского университета. Серия 8: История. 2012. № 3. С. 97–109.
- Антонов 2015 – *Антонов Д.И.* Оборотничество в русской иконографии, книжности и фольклоре: стратегии репрезентации // Оборотни и оборотничество: стратегии описания и интерпретации: Материалы междунар. конф. / Отв. ред. и сост. Д.И. Антонов. М.: Дело, 2015. С. 14–25.

- Антонов 2017a – Антонов Д.И. Дух в чужом теле: оборотничество в древнерусской иконографии, книжности и фольклоре // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». 2017. № 9 (30). С. 49–64.
- Антонов 2017b – 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 2019 – Антонов Д.И. Цари и самозванцы: Борьба идей в России Смутного времени. М.: РГГУ, 2019. 312 с.
- Антонов 2020 – Антонов Д.И. Фольклор иконописцев и искусствоведов: легенды о старце в иконографии Рождества Христова // *Studia Litterarum*. 2020. Т. 5. № 1. С. 248–271.
- Баше 2005 – Баше Ж. Средневековые изображения и социальная история: новые возможности иконографии // *Одиссей: Человек в истории*. 2005. М., 2005. С. 152–190.
- Богатырев, Якобсон 1971 – Богатырев П.Г., Якобсон Р.О. Фольклор как особая форма творчества // Богатырев П.Г. Вопросы народного творчества. М.: Искусство, 1971. С. 369–383.
- Майорова, Скоков 2007 – Майорова Н.О., Скоков Г.К. Русская иконопись: Сюжеты и шедевры. М.: Белый город, 2007. 544 с.
- Смирнова 2007 – Смирнова Э.С. «Смотря на образ древних живописцев...». Тема почитания икон в искусстве Средневековой Руси. М.: Северный паломник, 2007. 384 с.
- Смирнова, Лаурина, Гордиенко 1982 – Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода. XV в. М.: Наука, 1982. 576 с.

References

- Abramenko, N.M. (2012), “Images of the first Russian saints princes Boris and Gleb in the scene of the ‘Miracle from the icon of our Lady of the Signs’”, *Moscow University Bulletin. Issue 8. History*, no 3, pp. 97–109.
- Antonov, D.I. (2015), “Shape-shifting in Russian iconography, literature and folklore: strategies of representation”, Antonov, D.I. (ed.) *Oborotni i oborotnichestvo: strategii opisaniya i interpretatsii: Materialy mezhdunarodnoi konferentsii* [Shape-shifters and shape-shifting. Strategies for Description and Interpretation. Proceedings of an International Conference], Delo, Moscow, Russia, pp. 14–25.
- Antonov, D.I. (2017a), “The ghost in an illusive disguise. Shape-shifting in old Russian iconography, literature and folklore”, *RSUH/RGGU Bulletin. “History. Literary Theory. Cultural Studies. Oriental Studies” Series*, no. 9 (30), pp. 49–64.
- Antonov, D.I. (2017b), “The icon-painter and the viewer. The chapel icon as a text and image-object”, Togoewa, O.I. and Danilevsky, I.N. (eds.), *Kazus: Individual’noe i unikal’noe v istorii – 2017* [CASUS: The individual and unique in history], issue 12, Indrik, Moscow, Russia, pp. 242–256.
- Antonov, D.I. (2019), *Tsari i samozvantsy: bor’ba idei v Rossii Smutnogo vremeni* [Tsars and impostors: The struggle of ideas in Russia during the Time of Troubles], RGGU, Moscow, Russia.

- Antonov, D.I. (2020), "Folklore of Icon Painters and Art Critics. Legends about the Elder in the Iconography of the Nativity of Christ", *Studia Litterarum*, vol. 5, no. 1, pp. 248–271.
- Basche, J. (2005), "Medieval images and social history. New iconographic features", *Odyseus: A Man in History*, Nauka, Moscow, Russia, pp. 152–190.
- Bogatyrev, P.G. and Yakobson, R.O. (1971), "Folklore as a special form of creative work", Bogatyrev, P.G. *Voprosy narodnogo tvorchestva* [Questions of folk art], Iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 369–383.
- Maierova, N.O. and Skokov, G.K. (2007), *Russkaya ikonopis'. Syuzhety i shchedevry* [Russian icon-painting. Plots and masterpieces], Belyi gorod, Moscow, Russia.
- Smirnova, E.S. (2007), "*Smotrya na obraz drevnikh zhivopistsev...*". *Tema pochitaniya ikon v iskusstve Srednevekovoi Rusi* ["Looking at the image of ancient painters...". The theme of veneration of icons in the art of Medieval Russia], Severnyi palomnik, Moscow, Russia.
- Smirnova, E.S., Laurina, V.K. and Gordienko, E.A. (1982), *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. XV v.* [The Painting of Veliky Novgorod. 15th century], Nauka, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Дмитрий И. Антонов, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, 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 Square, Moscow, Russia, 125047; antonov-dmitriy@list.ru