

«Повествовательная геометрия»: о приеме суммирования ракурсов в русской иконографии

Дмитрий И. Антонов

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

Аннотация. В статье рассматриваются приемы подвижной зрительской позиции и суммирования ракурсов / зрительских впечатлений в русской иконографии. Эти визуальные принципы, описанные рядом исследователей, относятся к базовой «грамматике» постиконоборческого византийского и средневекового русского искусства. Скользящая зрительская позиция позволяла демонстрировать изображаемый объект одновременно с нескольких точек зрения – иконописец представлял визуальную фигуру в нескольких взаимоисключающих (при фиксированной позиции наблюдателя) ракурсах. Прием использовался в русской иконографии прежде всего для демонстрации значимых объектов – благодаря этому создатель образа передавал необходимую информацию о предмете, насыщая изображение смысловыми нюансами и создавая «микрорассказы» в пространстве композиции. Реже аналогичный прием могли использовать для демонстрации периферийных объектов. Помимо этого суммирование решало другую задачу, передавая динамику движения персонажа, – в этом случае «перемещается» не художник, мысленно осматривающий объект с разных позиций, а сам герой визуального рассказа. Фиксируя разные моменты времени, иконописец трансформирует изображаемую фигуру так, что персонаж замирает в неестественной позе, – положение его тела передает информацию о направленности его движений. В статье рассмотрены типичные и специфические примеры использования этих приемов в средневековом русском искусстве.

Ключевые слова: иконография, русские иконы, ракурс, перспектива, семиотика

Для цитирования: Антонов Д.И. «Повествовательная геометрия»: о приеме суммирования ракурсов в русской иконографии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 4. С. 76–96. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-4-76-96

“Narrative geometry”.
On the method for summing angles
in Russian iconography

Dmitriy I. Antonov

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

Abstract. The article deals with the techniques of the moveable spectator position and summing up angles in Russian iconography. Those visual techniques, described by a number of researchers, pertain to the ‘basic grammar’ of post-iconoclastic Byzantine and medieval Russian art. Firstly, the sliding spectator position and the summation of the angles made it possible to show the depicted object simultaneously from several points of view – the icon-painter represented the visual figure in several mutually exclusive (with a fixed observer position) angles. The technique was used in Russian iconography primarily to demonstrate significant objects. Thus, in the space of the composition the creator of the image conveyed all the necessary information about the depicted object, saturating the picture with various semantic nuances and creating ‘micro-stories’. Less often the same technique could also be used to demonstrate peripheral objects. Secondly, the summation technique solved another task, demonstrating the dynamics of the character’s movement. In that case, it is not the painter who ‘moves’ (mentally examining the object from different positions), rather the hero of the visual story. Fixing different moments of time, the icon-painter transforms the depicted figure so that the character’s body freezes in an unnatural position. The position of the body conveys information about the direction of the movements of the hero depicted. The paper considers both typical and specific examples of the use of those techniques in medieval Russian art.

Keywords: Iconography, Russian icons, angles, perspective, semiotics

For citation: Antonov, D.I. (2021), “ ‘Narrative geometry’. On the method for summing angles in Russian iconography”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 4, pp. 76–96, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-4-76-96

В этой работе речь пойдет о приемах подвижной зрительской позиции и суммирования ракурсов / зрительских впечатлений в русской иконографии. Б.А. Успенский, Б.В. Раушенбах и ряд других исследователей с разных позиций описывали их функционирование в русском средневековом искусстве [Успенский

2005, с. 264–280; ср.: Раушенбах 2019, с. 126–156], однако речь шла лишь об отдельных случаях, иллюстрирующих сами приемы. Я хотел бы проанализировать серию типичных/частотных примеров и проследить, какие задачи решались таким способом и какие нюансы возникали при использовании этих визуальных техник.

Как известно, суммирование ракурсов предоставляет художнику возможность демонстрировать объект одновременно с нескольких точек зрения, «разворачивая» его по горизонтальной и вертикальной оси и показывая не только лицевую и боковые грани, но, в некоторых случаях, и обратную сторону визуальной фигуры. В радикальном варианте этот прием знаком современному зрителю благодаря чертежной проекции, когда все стороны предмета наглядно изображаются на плоскости (как кубик, шесть граней которого показаны на странице и предполагают возможность вырезать и склеить фигуру, переведя ее из двухмерного в трехмерное измерение). Что касается суммирования зрительских впечатлений, оно позволяет передавать динамику движения. В этом случае перемещается не художник, который мысленно осматривает статичный объект и демонстрирует его на плоскости, но сам изображаемый персонаж. Иконописец (мысленно) наблюдает эту динамику и изображает героя визуальной композиции так, что положение отдельных частей его тела – головы, торса, рук, ног – фиксируется в разные временные моменты. В результате положение тела персонажа, замершего в неестественной позе, передает информацию о его движениях в пространстве композиции.

Оба приема широко применяются в разных визуальных традициях, от архаической живописи до современной инфографики и чертежа. Однако нас будут интересовать лишь типичные примеры их использования в русской допетровской живописи.

Начнем с суммирования ракурсов. В русской иконографии оно применялось прежде всего для демонстрации статичных предметов: «раскрывая» их с разных зрительских позиций, иконописец отображал необходимую ему информацию. Это работало при изображении как мелких (книга или чаша), так и крупных (город или монастырь) объектов, которые могли быть показаны одновременно фронтально, сверху, справа и/или слева, а иногда и сзади, так, что архитектурные элементы, находящиеся на противоположной от зрителя стороне, оказывались написаны сбоку, примыкая к основному пространству здания. Возникающий при этом эффект иногда напоминает резкую обратную перспективу, расширение по мере удаления, однако смысл таких трансформаций – не укрупнение к горизонту как геометрический принцип, а мена зрительских

позиций, необходимая для детального рассказа об изображаемом. Борис Раушенбах говорил об «информационных поворотах» к зрителю разных элементов демонстрируемого объекта [Раушенбах 2019, с. 126–130, 148–156].

В византийском (постиконоборческом) и в средневековом русском искусстве этот прием играл важнейшую роль и применялся в разных вариантах. Фактически, чем сильнее трансформирован (развернут в нескольких позициях) был объект, тем важнее, как правило, он был для иконописца и тем значимее была его роль в композиции. Рассмотрим это на нескольких примерах.

Самый неочевидный случай такого рода – изображение хартии в руках святого. Свиток играет роль знака, указывающего либо на конкретный текст (автор держит его в руке), либо на некое послание, передаваемое устно, – пророчества, предсказания, слова, которые так или иначе ассоциируются с изображенным человеком. В редких случаях хартия может быть свернутой – тогда она маркирует лишь некую мудрость, которую несет и передает людям святой. Чаще она раскрыта и демонстрирует ключевые для сюжета слова персонажа. В этом случае свиток – не только знаковый атрибут, но и сообщение, адресованное зрителям.

Однако между крайними позициями – свернутая и открытая – существовало множество промежуточных вариантов. Свиток мог быть свернут внизу, но раскрываться в верхней части, показывая фрагмент текста. При этом хартия принимает довольно необычную форму. Эта комбинаторика объединяет обе возможные позиции наблюдения – зритель видит и внешнюю, и внутреннюю поверхности листа. Считать можно лишь несколько кратких строк или несколько букв – в некоторых вариантах это не текст, а скорее знак текста: он лаконично отсылает к повествованию, которое компетентный зритель может реконструировать сам, опираясь на лингвистическую подсказку¹.

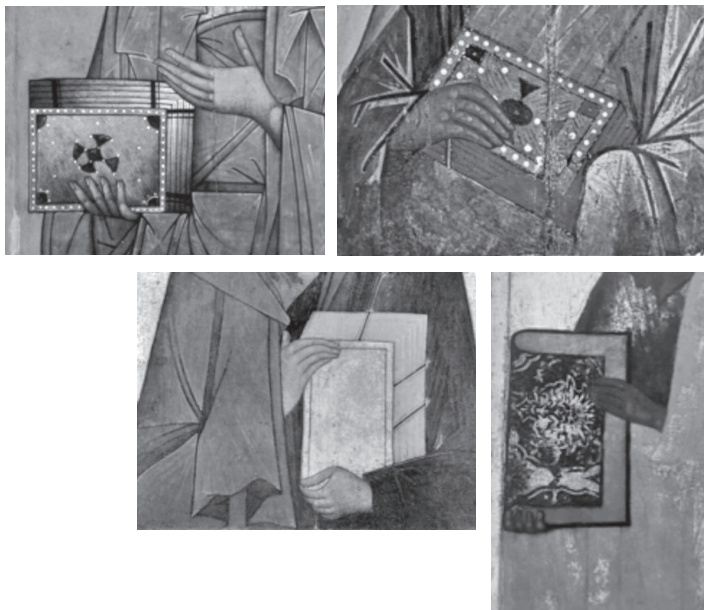
¹ Похожим образом функционировали в русской иконографии надписи, размещаемые рядом с персонажем. Традиция обозначать подписями изображенных героев пришла в христианское искусство из античного. При этом на Руси использовались не только греческие и русские надписи (часто аббревиатуры, к примеру МР–Υ – от греч. *Meter Theou*, «Матерь Божья»), но и надписи, сделанные на смеси обоих языков. Аббревиатуры функционировали скорее как идеограммы, условные визуальные знаки – они помогали идентифицировать святого, но не обязательно предполагали точное знание и буквальное считывание сокращенных слов. См. об этом [Франклин 2010, с. 414–428].



Варианты изображения свитка
в руке апостола Петра и Параскевы Пятницы
на русских иконах XV–XVI вв.: от свернутого к раскрытому.
На изображениях 2–4 скомбинированы оба положения свитка,
с демонстрацией фрагмента текста.

Это минимальный вариант суммирования – учитывая, что реальный свиток можно при желании развернуть похожим образом, мена зрительских позиций здесь только намечена. Однако принцип ясен: один объект демонстрируется одновременно фронтально и изнутри, так как оба ракурса важны для создателя иконы. В случае с другими объектами, не столь гибкими как пергамен, суммирование действует более четко.

Близкий аналог свитка – книга в руках Христа или святого. Она играет те же роли – указывает на изображенного как на автора



Варианты изображения книги в руках апостолов
на русских иконах XV–XVI вв.

конкретных сочинений либо же маркирует его статус учителя (мудреца, пророка, епископа), а в раскрытом виде демонстрирует текст, как-либо связанный с персонажем. При этом, если книга была изображена закрытой, фронтальный ракурс оказывался недостаточным — кодекс показывали с нескольких сторон, демонстрируя его объем и указывая на его значимость. Зритель видел и переплет, и толщину сложенных страниц одновременно сбоку и сверху, а иногда и снизу. При естественном наблюдении обрезы страниц тоже могут быть заметны, но на изображениях они буквально выдвигаются вперед, «разворачивая» книгу в нескольких плоскостях. Иконописец фокусировал внимание на ключевом атрибуте, предлагая осмотреть его с разных позиций.

Еще более наглядной оказывается мена зрительских позиций при изображении стола на иконах Троицы Ветхозаветной (см. об этом и о ряде других примеров [Антонов 2017]). Прежде всего он показан фронтально. Однако при сохранении такого ракурса стол резко перекрыл бы фигуры ангелов и начал доминировать на композиции, что не нужно для визуального рассказа. В результате фронтальная часть стола уменьшается и опускается вниз —



Фрагмент иконы «Троица», конец XV – начало XVI в.
Новгородский музей

фактически он едва достает до колен сидящих. После этого ракурс перемещается вверх и перед зрителем открывается поверхность стола: теперь иконописец может продемонстрировать и разложенные на нем предметы, и жесты ангельских рук, указывающих на чашу и благословляющих ее как символ будущей жертвы Христа. Этот ракурс суммируется с первым, и стол геометрически разворачивается так, что оказывается виден фронтально и сверху. Кроме того, в нижней части, как правило, изображали нишу – она сужается в линейной перспективе и показывает глубину, объем стола.

То же касается и чаши, стоящей перед ангелами. Если показать ее фронтально, не будет видна лежащая в ней голова теленка, которая отсылает мысль к грядущей жертве Мессии-Агнца. Если показать чашу с позиции сверху, голова будет видна, но невозможно будет сказать, лежит ли она в чаше или на блюде. Однако чаша важна – она символически указывает и на жертву Христову (моление о чаше в Гефсиманском саду; святой Грааль), и на евхаристический сосуд. Суммирование решает эту задачу: фронтальный ракурс четко показывает форму чаши, ракурс сверху – ее содержимое; их совмещение говорит о значимости предмета.

Аналогичным образом принцип суммирования часто работал при изображении архитектурных объектов. Однако здесь можно выделить одну характерную особенность: в отличие от мелких объектов, у зданий нередко демонстрировали обратную сторону, заднюю стену дома (что не происходило при изображении книги, чаши или стола). Как увидим, на некоторых композициях подвижная зрительская позиция приводила к сильным геометрическим трансформациям.



Фрагмент иконы «Благовещение», конец XVI в.
Гос. музей истории религии

Типичный пример мультиракурса можно увидеть на следующем фрагменте иконы Благовещения. Здание в левой части показано фронтально, а его крыша и боковые стены – с позиции сверху/слева. При этом дом, на фоне которого изображена Богородица, максимально раскрывается перед зрителем – он виден одновременно фронтально, сверху (крыша), слева и справа (стены), а также изнутри – Дева Мария, как и ангел, находится во внутреннем пространстве.

Более радикальное «разворачивание» здания на плоскости можно заметить на многих композициях Сретения. Важнейшим героем этого сюжета оказывался Иерусалимский храм – его часто стремились продемонстрировать в максимальном количестве ракурсов. На иконе XVI в. храм Зоровавеля сильно развернут в горизонтальной и чуть меньше вертикальной плоскостях: базиликальное здание показано фронтально, со стороны входа (в правой части, где меж колонн видна пурпурная занавесь), с левой боковой стены и сзади (где между зданием и колоннадой выступает темный архитектурный элемент, абсида с округлой крышей); наконец, сверху, так, что четко видна крыша. Кроме того, сам сюжет иконы демонстрирует происходящее внутри – все персонажи находятся в храме, в его глубине скрыта и пурпурная занавесь, которая виднеется меж колонн. Это вполне типичное и частое решение.

При изображении городов и монастырей принцип скользящей зрительской позиции позволял решить еще одну задачу – продемонстрировать объекты, скрытые за стенами. Это хорошо видно, к примеру, в композициях «Вход Господень в Иерусалим». На иконе из Владимиро-Суздальского музея столица Иудеи обозначена



Фрагмент иконы «Сретение», середина XV в.
Гос. Русский музей



Фрагмент иконы «Вход в Иерусалим», вторая половина XV в.
Владими́ро-Суздальский музей

высокими стенами. Ворота, сужаясь в линейной перспективе, демонстрируют вход в город. От фронтальной стены с воротами ракурс смещается влево, открывая для обзора боковую стену. Затем он смещается вверх, раскрывая с такой позиции внутреннее городское пространство. На этой иконе оно остается пустым – Иерусалим показан лишь окаймляющей стеной и башнями.



Фрагмент иконы «Вход в Иерусалим»,
конец XV – начало XVI в. *Третьяковская галерея*

Другой пример можно увидеть на новгородской иконе рубежа XV–XVI вв. Здесь видны одновременно центральные и боковые ворота. Трансформации оказываются более резкими – стены раскрываются тремя разными гранями, как при круговом обходе крепости. Перемещение ракурса вверх открывает для зрителей вид на городские постройки. При этом сами здания, расположенные внутри стен, показаны уже фронтально. Церковь в середине города развернута анфас к зрителю, остальные постройки, как и башни на переднем и на заднем плане, демонстрируются с двух или с трех позиций – иконописец осматривает их и спереди (фронтальная часть ярко высвечена), и сбоку (справа или слева), а некоторые еще и сверху².

Перемещение зрительской позиции по вертикальной оси в разных контекстах позволяло показать нечто, находящееся внутри или позади. Кроме зданий за крепостными стенами аналогичным образом изображали группы людей – к примеру, стоящих в воде. Говорим ли мы о сценах крещения или страданиях 40 мучеников Севастийских в ледяном озере, водное пространство, как правило, показано сверху, а расположенные в нем персонажи – анфас. Это дает четкую информацию о героях визуального рассказа и о месте, в котором они находятся. На миниатюре ниже фронтальный ракурс применяется для изображения крестьящихся людей,

²О разных вариантах изображения монастырей и городов в русской иконографии см. [Мильчик 2017].



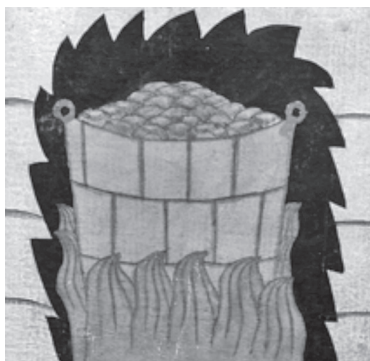
Фрагмент миниатюры из Жития преп. Февронии 1680-х гг.
ОР БАН, II. I А. № 52, л. 102

ракурс сверху – для демонстрации воды, одежды, разложенной на берегу, и персонажей, стоящих позади. При этом здания на линии горизонта развернуты в трех зрительских позициях (справа, слева и сверху).

Тот же прием стандартно использовался иконописцами для демонстрации множества персонажей – отряда, армии, сонма людей, ангелов или демонов. Первый ряд изображенных виден фронтально; смена ракурса на более высокий дает возможность осмотреть новые шеренги. В результате войско или толпа выглядит как сужающаяся в верхней части пирамида голов – шлемов, затылков, волос или – если изображены ангелы и святые – нимбов. Это характерно для батальных сцен, где сражающиеся армии представлены фигурами нескольких всадников и пирамидами шишаков, которые возвышаются над их головами. Умножаются и любые атрибуты, поднятые вверх: копья, флаги, крюки в руках демонов и проч., что визуальнo подчеркивает множественность персонажей.



Фрагмент иконы «Битва новгородцев с суздальцами»,
1460-е гг. *Новгородский музей*



Грешники кипят в смоле огненной:
«горка» серых затылков показывает множество узников ада.
Фрагмент миниатюры из старообрядческого
лицевого сборника, начало XIX в.
ИРЛИ. Северодвинское собр. № 152, л. 131



Праведники, кланяющиеся Христу,
и ангелы, стоящие за престолом, – уходящие вверх ряды нимбов.

Фрагмент миниатюры из Жития Василия Нового,
конец XVII – начало XVIII в.
ОР БАН. П. I. А. № 60, л. 109об.

Как видим, комбинируя оптимальные ракурсы, иконописец отбирал их не только для каждого отдельного объекта, но и для каждой группы объектов. Это «повествовательная геометрия», которая определяет принципы изображения каждого элемента композиции – его расположение, масштаб и ракурсы, – подчиняя их не перспективной, а информационной логике³.

Прием мультиракурса, во всех его вариациях, задействован в разных иконографических системах. Как видно уже из такого краткого обзора, он определял построение множества визуальных сцен в русской иконописи. Я не буду умножать примеры, которые в целом сводятся к четырем выделенным типам: изображение предметов, зданий, комплексов построек и групп персонажей. Очертив эти типовые случаи, перейдем к рассмотрению второго визуального принципа – теперь нас будут интересовать ситуации, когда суммирование использовалось для изображения не статичных, а подвижных фигур.

³ По тому же принципу строились изображения духов в чужой личине: в самом частом варианте их демонстрировали одновременно с двух позиций – внутреннего героя, наблюдающего иллюзорное тело, и рассказчика истории, сообщающего об истинной природе гостя; в результате зритель видел фигуру, показанную фактически в двух смысловых ракурсах. См. подробнее [Антонов 2015; Антонов 2017].

Как уже говорилось, в этом случае перемещается уже не художник, мысленно осматривающий объект, а сам объект или персонаж, показанный в динамике. Бегущих животных или людей часто изображают в позиции, не характерной для отдельно взятой фазы бега: передние ноги вытянуты вперед, а задние выброшены назад. Это демонстрирует две последовательные фазы, толчковую (с распрямлением задних конечностей) и бросковую (с выбросом передних). Учитывая, что в каждой фазе животное на мгновение замирает, сторонний наблюдатель фиксирует бег как чередование двух этих фаз. Суммируя их, художник выносит за скобки неразличимое для глаза стремительное движение «между» и показывает бег как сочетание крайних позиций – исходной (толчок) и конечной (бросок).

Такие образы естественны для восприятия и легко считаются, несмотря на резкую и совершенно неестественную в реальном мире трансформацию фигуры. Прием активно эксплуатируется в самых разных художественных традициях, от архаической наскальной живописи до современной иллюстрации. В русском средневековом искусстве он не слишком акцентирован – движение персонажей традиционно показывали с помощью симультанного принципа, умножая фигуру героя и демонстрируя ее в разные моменты времени. И все же этот принцип (Б.А. Успенский называл его «кручением» фигуры) работал во многих композициях.

Самый радикальный из известных мне примеров можно увидеть на иконе «Сошествие во ад» XVII в. из Саратовского художественного музея. Ангелы, спускаясь в преисподнюю с Христом, хватают и бьют демонов. Один из пойманных духов изображен с женской грудью (в XVII в. такие фигуры часто демонстрировали искушения плоти). При этом пойманная «демонесса» вывернута в трех позициях: руки обращены к зрителю анфас, раскрытыми ладонями, лицо, грудь и живот даны в профиль, а в середине туловища белыми прочерками изображен хребет. Фактически бес показан в стремительном вращении – фазы анфас, в профиль и со спины накладываются друг на друга, фиксируя три последовательных момента.

Другие трансформации не так очевидны, однако их можно заметить на разных иконах. Так, с помощью суммирования изображают позу бегства: руки и ноги персонажа устремлены вперед, а голова обращена назад в неестественном для человека положении. Цель такого поворота – указать на источник агрессии: фигура преследуемого героя сообщает одновременно о действии (попытка скрыться) и о его причине (враг, убийца). Эта поза фиксирует две позиции – жертва смотрит на гонителя и, развернувшись, старается убежать.



Фрагмент иконы «Сошествие во ад», XVII в.
Саратовский художественный музей



Авель в позе бегства:
 руки и ноги маркируют движение вперед,
 развернутая голова указывает на источник угрозы –
 Каина с занесенной в ударе рукой.
 Фрагмент композиции «Сотворение человека»
 на двери в жертвенник, XVII в.
Переславский музей-заповедник

Резкий поворот головы возникает и в ситуации, когда персонаж разворачивается к собеседнику или от собеседника, – так показано движение, направленное к другим героям композиции или от них. В сценах Благовещения Мария нередко сидит спиной к архангелу Гавриилу, но положение ее головы указывает на поворот к внезапно явившемуся небесному посланнику. На многих иконах «Вход в Иерусалим» ноги Христа оказываются развернуты влево, торс – прямо, к городу, а голова – направо, к идущим позади апостолам. В результате тело показано в динамичной позе, замершим в трех положениях.



Фрагмент иконы «Вход в Иерусалим»,
вторая половина XVI в.
Владими́ро-Суздальский музей

На иконе ниже апостол Петр (справа) смотрит на Христа, стоящего на Фаворской горе, и падает на колени. Резкий поворот его головы, зеркальный по отношению к положению тела, демонстрирует начальную и конечную фазы движения. Одновременно лицо апостола остается развернутым вполборота к зрителю. Поворот Петра к преобразившемуся Христу и рука, направленная к нему, – жесты, отсылающие к речи апостола: «При сём Пётр сказал Иисусу: Господи! хорошо нам здесь быть; если хочешь, сделаем здесь три кущи: Тебе одну, и Моисею одну, и одну Илии» (Мф. 17:4) (в других синоптических Евангелиях добавлено: «Ибо не знал, что сказать; потому что они были в страхе»: Мк. 9:6; ср.: Лк. 9:33).



Фрагмент иконы «Преображение», третья четверть XV в.
Новгородский музей



Фрагмент иконы «Преображение», середина XVII в.
Ярославский художественный музей

Еще один вариант того же приема – изображение нескольких фигур в разных позициях, включая полностью перевернутую. На самом деле это указывает не на реальное падение на спину, а на резкое движение сверху вниз (по этому же принципу ангелов, слетающих с небес на землю, могли обращать головой вниз, так что они оказывались в вертикальном положении). В сценах Преображения в такой позе иногда изображен один из апостолов (на иконе ниже – Иаков), что подчеркивает падение всех изумленных учеников. Застыв в разных позах, фигуры апостолов вместе показывают их смятение перед величием преобразившегося Христа.

В этом аспекте очень интересна динамика, которую некоторые иконописцы сообщали фигурам ангелов. Крылья духов могут быть развернуты одновременно в двух позициях: одно крыло в статичном положении, обращено к земле (ангел стоит), второе поднято к небу,



Фрагмент иконы «Видение пономаря Тарасия»,
конец XVI – начало XVII в.
Новгородский музей



Фрагмент иконы «Битва новгородцев с суздальцами»,
1460-е гг. *Новгородский музей*

в той же позиции, что крылья за спиной летящего вниз духа. Это демонстрирует предшествующую фазу, полет. Фактически иконописец показывает, что ангел спустился с небес и предстал людям. Реже крыло идущего ангела развернуто параллельно земле, подчеркивая движение вперед.

На иконе «Видение пономаря Тарасия» рубежа XVI–XVII вв. крылья за спиной ангелов всегда идут параллельно телу. При этом у летящего на фоне городской стены ангела это подчеркивает движение вниз, к земле. На иконе «Битва новгородцев с суздальцами» 1460-х гг. оба этих движения – вниз и вперед – объединены на



Фрагмент иконы «Благовещение»,
вторая половина XVI в.

Архангельский музей изобразительных искусств

фигуре ангела, который побивает войска Мстислава Андреевича, атаковавшие Новгород зимой 1170 г. Левое (от зрителя) крыло показывает полет духа с небес на землю. Правое крыло изображено уже в вертикальной, статичной позиции – ангел предстал воинам-грешникам, прогоняя их от города.

На иконах Благовещения динамика сцены часто акцентирована в развороте обеих фигур. Асимметричное положение ног и головы Богородицы подчеркивает ее движение, поворот к архангелу. Одновременно правое от зрителя крыло Гавриила бывает обращено к небу – в позиции, которая указывает на его полет к земле, а левое направлено вниз, параллельно телу.

Реже разворот крыльев указывает на движение не сверху вниз, а вперед. Так могла быть решена, к примеру, сцена, в которой ангел ведет отрока Иоанна Предтечу в пустыню. Одно крыло оказывается в статичном положении (опущено к земле), второе подчеркивает направление движения.

Примеры такого рода можно во множестве увидеть на русских миниатюрах (см., к примеру, резкую трансформацию тел для демонстрации поворота [Антонов, Майзульс 2013, с. 62, 64, 166, 167; Антонов, Майзульс 2020, с. 64, 66, 170, 171 и сл.]). И хотя сами эти решения, как и суммирование ракурсов при изображении объектов, относятся к базовой «грамматике» византийской и русской иконографии, способы их применения и задачи, которые решили с их помощью, оказываются весьма разнообразны. Их анализ в каждом случае заслуживает отдельного внимания.



Фрагмент иконы «Иоанн Предтеча Ангел пустыни, с житием»,
середина XVI в.

Ярославский музей-заповедник

Литература

- Антонов 2015 – *Антонов Д.И.* Оборотничество в русской иконографии, книжности и фольклоре: стратегии репрезентации // Оборотни и оборотничество: стратегии описания и интерпретации: Материалы международной конференции / Отв. ред. и сост. Д.И. Антонов. М.: Издательский дом «Дело», 2015. С. 14–25.
- Антонов 2017 – *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, 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.
- Мильчик 2017 – *Мильчик М.И.* Древнерусская иконография монастырей, храмов и городов XVI–XVII веков: Статьи 1973–2017. СПб.: Коло, 2017. 380 с.
- Раушенбах 2019 – *Раушенбах Б.В.* Пространственные построения в древнерусской живописи. М.: Наука, 2019. 300 с.
- Успенский 2005 – *Успенский Б.А.* Семиотика искусства: Поэтика композиции. Семиотика иконы: Статьи об искусстве. М.: Языки славянской культуры, 2005. 357 с.
- Франклин 2010 – *Франклин С.* Письменность, общество и культура в Древней Руси: (около 950–1300 гг.). СПб.: Дмитрий Буланин, 2010. 552 с.

References

- Antonov, D.I. (2015), "Shape-shifting in Russian iconography, booklore and folklore. Strategies of representation", in Antonov, D.I. (ed.), *Oborotni i oborotnichestvo: strategii opisaniya i interpretatsii: Materialy mezhdunarodnoi konferentsii* [Shape-shifters and shape-shifting. Descriptions and interpretations: Proceedings of an international conference], Izdatel'skii dom "Delo", Moscow, Russia, pp. 14–25.
- Antonov, D.I. (2017), "Demon in a stranger body. Shape-shifting in medieval Russian iconography, booklore and folklore", *RSUH/RGGU Bulletin. "History. Literary Theory. Cultural Studies. Oriental Studies" Series*, vol. 30, no. 9, pp. 49–64.
- 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 edition (revised and enlarged), Forum-Neolit, Moscow, Russia.
- Franklin, S. (2012), *Pis'mennost', obshchestvo i kul'tura v Drevnei Rusi (okolo 950–1300 gg.)* [Writing, Society and Culture in Medieval Russia (about 950–1300)], Dmitrii Bulanin, Saint-Petersburg, Russia.
- Mil'chik, M.I. (2017), *Drevnerusskaya ikonografiya monastyrei, khramov i gorodov XVI–XVII vekov: Stat'i 1973–2017* [Medieval Russian Iconography of Monasteries, Churches and Cities of the 16th – 17th centuries: Articles of 1973–2017], Kolo, Saint-Petersburg, Russia.
- Raushenbakh, B.V. (2019), *Prostranstvennye postroeniya v drevnerusskoi zhivopisi* [Spatial Constructions in Medieval Russian Painting], Nauka, Moscow, 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; 125993, 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 Sq., Moscow, Russia, 125993; antonov-dmitriy@list.ru