

УДК 008 (091)

<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2022-2-170>

Проблема изобразительности древнерусской живописи: от обозначения к изображению

Черный Валентин Дмитриевич

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия
tchernie@rambler.ru, <http://orcid.org/ORCID:0000-0002-0363-1313>

Аннотация. Рассматриваются изобразительные возможности древнерусского искусства в передаче содержания. Анализируются приемы передачи информации, используемые при этом знаки и порядок их организации в пределах одной изобразительной структуры. Определяется зависимость визуальных образов от их вербального сопровождения. Исходная функция византийского и древнерусского изобразительного материала заключалась в кратком напоминании о событиях христианской истории. Реализации этой задачи была подчинена знаковая система, настроенная не столько на узнавание, сколько на типизацию объекта, который в сходном виде мог представлять разные сцены и персонажей. Устойчивая знаковая система, изобразительный этикет, сложились под влиянием общих правил средневекового общества. Однако она обладала своими приемами визуализации информации, которые использовались только в изобразительном творчестве. Это проявлялось в наборе идентичных знаков, обозначающих сооружения, персонажей и других объектов. Вплоть до XV столетия для древнерусской живописи характерны стереотипные образы, не поддающиеся без подписей однозначному истолкованию. С усилением повествовательности изобразительного искусства возрастает степень подробности и узнаваемости визуальных объектов, видоизменяются формы передачи содержания и приемы структурных построений. Меняющаяся конструкция изобразительного пространства свидетельствует об усложнении запечатленной картины мира. Значительную роль в переходный период играют используемые формы образной интерпретации знаков и специфика развивающегося изобразительного этикета. Речь идет о наметившейся тенденции к отказу от опосредованной передачи содержания через сложившуюся знаковую систему и переходу к прямому отражению объектов. Причины происходивших изменений в эволюции визуальных образов от обозначения к изображению связываются с развитием изобра-

зительных средств, переходом на доступные материалы, широким использованием бумаги. На смену системе условных знаков, обозначениям, приходит изображение с узнаваемыми объектами. В новых условиях появились возможности без подсказок сопроводительных текстов передать в визуальных образах необходимую информацию. Переход русских художников к изобразительным приемам связывается с ослабевшей зависимостью от традиции и осознанной ориентацией на буквальную передачу натуры.

Ключевые слова: древнерусская живопись, обозначение, знак, иконический код, структура, этикет, изображение

Для цитирования: Черный В. Д. Проблема изобразительности древнерусской живописи: от обозначения к изображению // Человек. Культура. Образование. 2022. № 2. С. 170–184. <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2022-2-170>

The Issue of Figurativeness of Ancient Russian Painting: from Designation to Image

Valentin D. Chernyy

Russian State Humanitarian University, Moscow, Russia, tchernie@rambler.ru,
<http://orcid.org/ORCID:0000-0002-0363-1313>

Abstract. *The article discusses pictorial possibilities of ancient Russian art in transmission of a content. It analyses the methods of information transmission, the signs used and the order of their organization within one pictorial structure. The dependence of visual images on their verbal accompaniment is determined. The original function of Byzantine and Old Russian pictorial material was a brief reminder of the events of Christian history. A sign system pertaining not so much to recognition, but to typing of an object that could represent different scenes and characters in a similar way was subordinated to implementation of this task. A stable sign system, a pictorial etiquette, was formed under the influence of the general rules of medieval society. However, it had its own methods of visualizing information used only in visual art. This was manifested in a set of identical signs denoting structures, characters and other objects. Up to the 15th century, Old Russian painting is characterized by stereotypical images that cannot be unambiguously interpreted without signatures. With strengthening of the narrative of fine arts the degree of detail and recognition of visual objects increases, the forms of content transmission and methods of structural constructions change. The changing design of the visual space indicates the complexity of the captured picture of the world. A significant role in the transition period is played by the forms of figurative interpretation of signs used and the specifics of developing visual etiquette. We are talking about the emerging tendency to abandon the indirect transmission of a content through the established sign system and its movement*

towards the direct reflection of objects. The reasons for changes in the evolution of visual images from designation to image are associated with development of visual means, transition to affordable materials, and widespread use of paper. The system of conventional signs, designations, is replaced by an image with recognizable objects. Under the new conditions, it became possible to convey the necessary information in visual images without the help of accompanying texts. The transition of Russian artists to visual techniques is associated with weakened dependence on tradition and conscious orientation towards the literal transmission of nature.

Keywords: *ancient Russian painting, designation, sign, iconic code, structure, etiquette, image*

For citation: Chernyy V. D. The Issue of Figurativeness of Ancient Russian Painting: from Designation to Image. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie = Human. Culture. Education. 2022; 2:170–184* (In Russ.). <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2022-2-170>

Введение. Говоря об изобразительности древнерусской живописи, необходимо отдавать себе отчет, что степень адекватности отражения в ней картин реального мира соответствует установкам, предъявляемым к визуальным формам в разных видах художественного творчества и на разных этапах их эволюции. Одновременно надо учитывать двойственность понимания понятия «изобразительность», которое, как полагают исследователи, включает «дихотомию “иконического” и “не иконического знака” или шкалу изобразительности» [1, с. 58]. Итак, начертание знака может ориентироваться на натурный объект и не иметь с ним прямого сходства. В то же время в произведении, с одной стороны, решается задача художественного, т. е. образного отражения картины мира, с другой — ставится вопрос о подобии отражаемого, т. е. об узнаваемости запечатленного. В этом случае не принимается во внимание роль линии, пропорций, тона, ритма и некоторых иных изобразительных средств. Исследователю приходится учитывать принципиальную разницу между языком построения структуры некоего изображения, отвечающим за передачу смысла, и языком искусства, формирующим художественное впечатление от конкретного произведения [2, с. 105–111].

Основная часть. Специально проблема эволюции изобразительности русской средневековой живописи еще не рассматрива-

лась, а затрагивались лишь отдельные аспекты темы. Поэтому основой изучения проблемы становятся сами произведения, их место в культурно-историческом процессе. В первую очередь важно понять исходную функцию визуального образа и его роль среди других видов искусства и форм передачи информации в период Средневековья. Ответ на этот вопрос наиболее внятно сформулировал Иоанн Дамаскин, один из «отцов церкви». По его словам, изображение есть «краткое напоминание» письменного текста [3, с. 309].

Именно в таком качестве изображения долгое время воспринимались и на Руси. Отсюда проистекала их стереотипность (в данном случае неконкретность) визуальных обозначений, передававших объекты в самых общих чертах и без претензии на их узнаваемость. По этой причине на протяжении всего средневекового периода визуальный образ нуждался в постоянной вербальной поддержке — все изображения сопровождалось подписями. О пристальном внимании к надписям на иконах писал в конце XVI в. итальянец Джузеппе Кампани. По его словам, русские не признавали «икон, которые лишены славянской надписи» [4, с. 85]. О недостатке изобразительности древнерусской литературы писали в своё время академики, историки литературы Д. С. Лихачев и А. М. Панченко. Недостаток наглядности Д. С. Лихачев объяснял «художественным методом» русской средневековой литературы [5, с. 3]. В свою очередь, А. М. Панченко, обратившийся к анализу цвета в литературе, пришел к выводу, что «древнерусский художник слова ...не нуждался в цвете» [6, с. 3–15]. Впрочем, отдельные вкрапления изобразительности все-таки проявляются в древнерусской литературе. А. С. Демин, определивший понятие «изобразительность» как «предметные мотивы в описаниях отдельных объектов», нашел, что она «в виде постоянных тенденций была свойственна древнерусским памятникам» [7, с. 490–558]. Тем не менее, на наш взгляд, изобразительность не рассматривалась создателями письменных текстов в качестве приоритетной задачи. Эту функцию выполняло мысленное представление о письменной информации или визуальные обозначения различного рода. Составить визуальное представление мог сам читатель, мысленно представив определенную ситуацию, либо художник, дополнивший прочитанное неким изобразительным знаком. Таким обра-

зом, даже объединенные одной темой литература и изобразительное искусство выполняли разные функции — одни сообщали о том, *что* произошло, а другие — *как* это было. Эту взаимосвязь можно охарактеризовать как диалог немого (живопись) со слепым (литература) [8, с. 13–29]. В результате изобразительность как основная функция закреплялась за визуальными формами искусства. По определению М.И. Стеблина-Каменского, «литературное произведение не действует непосредственно на наши органы чувств. Оно незримая, осязаемая вещь. Оно духовная сущность...» Иное дело, произведение искусства, обладающее «независимостью от воспринимающего его человека, — это всегда и материальная, и духовная сущность» [9, с. 13]. Получается, что слово и изображение различаются по своей природе — слово выводится из духовной сферы, из таких понятий, как «душа», «истина», «мудрость», «разум» [10, с. 258]. В свою очередь, «видимое, в том числе живопись, — из материальной, телесной [11, с. 151, 152, 163]. В то же время видимый образ не замыкается в себе, а указывает на его связь с невидимым миром. Он мог представить недостижимого, неопишемого словами и невидимого Бога [3, с. 102, 308].

Проявление изобразительных возможностей искусства зависело от целого ряда историко-культурных условий и установок. Почему древние христианские изображения должны были быть не конкретными, а стереотипными и не нести каких-либо деталей и уточнений? Прежде всего, потому что изображения оперировали глобальными представлениями о горнем и дольном, о добре и зле, о конечном и вечном. Любая детализация могла снизить высокий уровень обобщения поднимаемой темы. Именно такой исходный вариант образной структуры и предлагала художникам иконография, не имеющая прямого отношения к искусству. Примерно так можно оценить архитектурную конструкцию, которая еще не представляет собой художественного явления. Здесь уместно напомнить высказывание П. А. Флоренского, писавшего о разнице между «конструкцией» (иконографией) и композицией: «конструкция есть то, что хочет от произведения сама действительность, а композиция — то, что художник хочет от своего произведения» [12, с. 122]. Такая «конструкция» является универсальным знаком или «иконическим кодом», который по определению

У. Эко, отражает образ объекта и «воспроизводится упрощенно... с определенной степенью подробности» [13, с. 155]. Подобные обозначения можно встретить и сейчас, например, в туристических схематических планах, на которых храмы или примечательные гражданские здания отмечены однотипными значками с видовыми отличиями. Иллюстрируя текст и оперируя иконическими знаками, художники в период раннего Средневековья и не стремились передать особенности конкретных объектов. Особенно наглядно это проявлялось на материале так называемого палатного письма, воспроизводимого как фон или тип определенных сооружений [14, с. 49–50].

Совокупность иконических кодов формирует изобразительную систему, представляемую в виде структуры, передающей в определенном порядке визуальную информацию. Она адекватно воспринималась сообществом, для которого предназначалась. Для представителей иных культур эта структура требует дешифровки, поскольку в ней нет прямого отражения реальности. Что представляет собой древнерусская изобразительная структура или в семиотическом значении текст? Основой такой картины мира, объединяющей в христианском моделировании вертикаль и горизонталь, был крест, указывающий не только на страны света, но и иерархию пространственных зон [15, с. 65–66]. В этой схеме средокрестие определяет смысловой центр всех пространственных оппозиций. Непосредственное построение изображений, вероятно, следует в первую очередь связать с оценкой их внутренней пространственной иерархии, а именно с оппозициями «верх — низ», «правый — левый». Основное направление здесь обозначает вертикаль, указывающая на Небо, а горизонталь — на Землю. Представление о вытянутом по вертикали формате видимого мира нашло отражение и в распространенном на Руси сочинении Галена, римского врача II в., «О земном устроении». В этом трактате «долгота» Земли вдвое превышает «широту», а расстояние до Неба в разы больше параметров самой Земли [16, с. 204]. В представлении христиан вертикаль, согласно справедливому утверждению П. А. Флоренского, преобладала «над прочими координатами» пространства [12, с. 185]. Именно вертикальную направленность повторяет формат иконы и книги. Такой иерархический порядок

можно подтвердить многочисленными примерами из Библии и конкретными сюжетами средневековой живописи. Значение правой и левой сторон в изобразительном пространстве как с точки зрения ориентации, так и смыслового значения убедительно определил Б. А. Успенский. Ученый заметил, что оценка правой и левой сторон в иконе рассматривалась с точки зрения внутренней ориентации, а приоритет здесь явно был за правой зоной [17, с. 137–145]. Например, в книге «Деяния апостолов» говорится: «...вот, я вижу небеса отверстые и Сына Человеческого, стоящего одесную Бога» (Деян. 7: 56). Следуя данной схеме, под влиянием слов Псалтири «Предста Царица одесную Тебе...» (Пс. 44) формируется соответствующая иконография с Богородицею и Иоанном Предтечей, предстоящими Христу. В сценах Страшного суда всегда по правую руку от Судии располагаются праведники, а по левую — грешники. Справа от центра всегда помещается второй по значимости персонаж, например Богородица в Деисусе и других случаях. Аналогичным образом размещаются персонажи в сценах Распятия сложного иконографического извода: «благоразумный разбойник», попавший в рай, показан справа от Христа, а другой разбойник, не принявший Его, — слева.

Таким образом, если порядок чтения письменных текстов осуществляется слева направо и спускается вниз, то рассмотрение визуальных построений начиналось с центра, нередко приподнятого, переходило в правую от него сторону (с позиции внутренней ориентации), а потом налево. Можно отметить соответствие такой последовательности крестному знамению. Сложившаяся изобразительная структура и представляла собой органично связанную смысловую систему, объединяющую разнообразные иконические коды, основанные на широком спектре образной интерпретации и этикетных правилах. Наиболее полно приведенные в лицевой Псалтири [18, с. 169–176], они в разной мере нашли применение в практике средневековых художников. Самые популярные из них есть «тождества», которые формируются «путем последовательных упрощений... и с определенной точки зрения» [13, с. 321]. Они ориентированы на прямую передачу объектов окружающего мира. По этой причине их и называют «тождествами», или «буквализмами». Однако видеть здесь буквальную передачу натуры все-таки нельзя,

так как художник выходит на высокий уровень образного обобщения объекта своего изображения, отказываясь от множества деталей. В них одно дерево может обозначать лес, крепостная башня — целый город, несколько воинов — многочисленное войско и т. д. Этот способ передачи информации специалисты называют «показ целого частями» [19, с. 204]. Впрочем, без использования подобного приема нельзя обойтись и художникам нашего времени. Разница состоит в том, что древние мастера отдавали предпочтение типологическим, а не своим индивидуальным характеристикам, т. е. применяли этот прием как штамп. Задачи подобных образов, воспринимаемых «телесными очами», — передать узнаваемые внешние черты мира, созданного Богом. Иначе говоря, изображение должно было показать то, что доступно увидеть человеку в окружающей его среде («видимом мире»). В русле данного иконического кода унифицировался и статус объектов, передаваемых согласно этикетным нормам. Как отмечал У. Эко, такое понятие, как «этикет», может выступать не только в узком своем значении, «но и как система конвенций, табу, иерархий и т. п.» [13, с. 516]. Подчиненность творческого процесса этикетным нормам и их связь с внутренней структурой произведений в средневековой художественной культуре первым обосновал Д. С. Лихачев. Ученый отметил подчиненность древнерусского художника «своеобразному этикету в выборе тем, сюжетов, средств изображения, в построении образов и в характеристиках» [5, с. 3–10; 20, с. 22–55]. Изобразительный этикет требовал типизации образов объектов — сооружений, костюмов, бытовых предметов и т. д. Наглядным примером служат изображения князя. В разных ситуациях от крещения до смерти он должен был изображаться всегда в одном княжеском костюме и соответствующем головном уборе [21, с. 101].

Кроме так называемых буквализмов, на самом деле далеких от буквальной передачи натуры, средневековые художники использовали и другие иконические коды, которые представляли объекты и ситуации в иносказательном виде. В число иносказаний входили «уподобления», «аллегии», «олицетворения», «символы», «притчи» [18, с. 173]. Довольно широко в художественной практике использовались и различного рода «сравнения» и иносказания, посредством которых в средние века «учили читать мир

как книгу, написанную Богом... по аналогии... с символично-аллегорическим прочтением Книги Бытия, также возводимой религиозной традицией к божественному автору» [10, с. 217]. Иносказания и сравнения отсылали средневекового читателя и зрителя прежде всего к Библии — Ветхому и Новому Заветам, к самым известным событиям и персонажам, в них описываемым, а также к доступным им в то время ассоциациям предметного мира. Таким образом, икона как «текст» или иной визуальный образ «становится не столько носителем информации, сколько возбудителем информации внутри созерцающего» [22, с. 9]. В результате иконический знак становится своеобразным посредником между человеком и Богом, дольным и горним, а приоритет интерпретации образа отдается мысленному восприятию.

Изобразительная система с разветвленным спектром иконических знаков, пришедшая на Русь вместе с христианством, развивалась вместе с художественной культурой. Весьма вероятно, появлению предпосылок к усвоению новых изобразительных элементов способствовало второе южнославянское влияние второй половины XIV–XV вв. и устойчивые контакты с другими странами. Важную роль в развитии изобразительных средств сыграло появление в обиходе такого доступного материала, как бумага. Все эти и некоторые другие факторы позволили разнообразить и детализировать компоненты изобразительной структуры русской живописи. Сделать ее более независимой от сопроводительных текстов. В иконографических схемах, особенно сложившихся в XV в., возникает необходимость расширения изобразительного пространства. В иконах и миниатюрах появляются регистры, сначала изолированные друг от друга. Примером подобного построения структуры могут служить иконы «Битва новгородцев с суздальцами», образцы которой сохранились в музеях России (ГТГ, Новгородском музее-заповеднике и Русском музее). Здесь последовательно сверху вниз размещены три эпизода одного события.

Еще в большей мере стремление к изобразительности в русском искусстве проявилось в XVI столетии, когда обнаруживается пристрастие художников к сложным и символично-аллегорическим темам. С этого времени, отметила О. И. Подобедова, «повествовательное начало окончательно торжествует над эмоционально-со-

держательным» [23, с. 8]. Симптоматично и появление на данном этапе эволюции изобразительного искусства таких масштабных икон, как «Благословенно воинство Небесного царя» (398 x 144), где в силу многочисленности действующих лиц сюжет представляется в горизонтальном формате, несвойственном иконописной традиции. Особенно убедительно усиление повествовательного начала воплотилось в миниатюрах Лицевого летописного свода XVI в. Здесь регистры преобразовываются в гибкие слои, объединяющие изобразительное пространство и составляющие почти единую структуру, нивелирующую жесткие границы регистров в произведениях предыдущего периода. При этом сами иллюстрации перенасыщаются «подробностями и мелкими реалиями» [23, с. 112]. Иконические знаки в отдельных ситуациях уступают место ряду узнаваемых деталей. Вместо универсальных типологических обозначений появляются изображения зданий с характерными индивидуальными признаками [14, с. 51–52]. Можно согласиться с мнением У. Эко, отмечавшим, что, «по мере того как представление о природе становилось более детальным, прекрасное стало атрибутом уже не абстрактного миропорядка, но отдельных конкретных вещей» [24, с. 93–94].

Принципиально меняются ориентиры в развитии изобразительности с середины XVII столетия. Наряду с естественной зависимостью художников от традиции, провозглашаются принципы рационального отношения к объектам изображения и, что особенно показательно, к копированию натуры. В послании иконописца Иосифа Владимирова высказывается решительный протест против тех, кто отдавал предпочтение «старинному обычаю» в живописи, а новых «светловидных образов не приемлют». Одновременно художник указывает на необходимость учитывать «геометрические», перспективные правила и писать персонажей похожими на реальных людей [25, с. 9–23]. Однако самому Иосифу Владимирову так и не удалось в своем творчестве преодолеть связь с традиционными приемами письма. Еще более определенно об усилении в средневековой живописи изобразительного начала высказался самый авторитетный мастер Оружейной палаты Симон Ушаков. Он призвал своих коллег, художников, уподобить живопись зеркалу. По словам мастера, «всякая бо вещь еще предста-

вится зеркалу, а в нем свой образ нарисует дивным Божию премудрости устроением» [26, с. 456]. Отдавая должное традиции, Симон Ушаков в своей творческой практике настойчиво искал в старых границах новые выразительные возможности, основанные на буквальной передаче натуры. Актуальной задачей становится изображение человека с натуры, что в конечном счете привело к формированию портретного жанра в русском искусстве [27, с. 41–47].

Во второй половине XVII столетия появляются предпосылки к складыванию жанра видовой графики. В этом отношении показательны отдельные изображения из «Книги об избрании на царство Михаила Федоровича» 1672 г. Здесь на одном из листов можно увидеть торжественный молебен в честь данного события на Соборной площади [28 с. 5], где изображены все ее постройки. Здесь нетрудно заметить признаки пленэрных подготовительных зарисовок. Должно быть, сначала каждая постройка рисовалась отдельно. Потом все зарисовки были объединены в общую композицию, на что указывают разные точки схода перспективных построений зданий [14, с. 52]. Столь внимательное отношение к использованию художниками прямой перспективы объясняется стремлением как можно точнее воспроизвести облик ансамбля Соборной площади Кремля.

Заключение. О формировании новых изобразительных принципов передачи в произведениях различного рода объектов свидетельствует ориентация на «зеркальное» отражение натуры — человека, среды его обитания и пространства. Такой подход меняет функцию живописи в средневековом обществе. Она утрачивает свою зависимость от литературной основы и сосуществует с ней на равных.

Список источников

1. Басин Е. Я. Художник и творчество. М.: Гуманитарий, 2008. 294 с.
2. Черный В. Д. Язык древнерусской живописи или язык изобразительного искусства: проблемы междисциплинарного изучения // Стены и мосты — VIII. Исследователь в междисциплинарном коллективе: сборник научных трудов международной конференции. М.: РГГУ, 2021. С. 105–111.
3. Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры. М.; Ростов н/Д.: Братство Святого Алексия: Приазов. край, 1992. 464 с.

4. Кампани Д. П. [Записки] // Вестник Московского университета. 1969. № 6. С. 80–85.
5. Лихачев Д. С. Сравнительное изучение литературы и искусства // Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л.: Наука, 1966. Т. 22. С. 3–10.
6. Панченко А. М. О цвете в древнерусской литературе восточных и южных славян // Труды Отдела древнерусской литературы. Л.: Наука, 1968. Т. 23. С. 3–15.
7. Демин А. С. К вопросу об изобразительности произведений древнерусской литературы // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 15. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010. С. 490–558.
8. Черный В. Д. Вербальное и визуальное в русской средневековой художественной культуре: диалог слепого с немым // Лики летописи. М.: Актеон, 2010. Ч. 1. С. 13–29.
9. Стеблин-Каменский М. И. Есть ли смысл в истории литературы? // Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Становление литературы. Л.: Наука, 1984. 246 с.
10. Бычков В. В. *Aesthetica Patrum*. Эстетика Отцов Церкви. I Апологиеты. Блаженный Августин. М.: Ладомир, 1995. 593 с.
11. Конявская Е. Л. Авторское самосознание древнерусского книжника (XI — середина XV в.). М.: Языки русской культуры, 2000. 195 с.
12. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 324 с.
13. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Симпозиум, 2006. 544 с.
14. Черный В. Д. Архитектура в древнерусском изобразительном искусстве // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2016. № 3 (30). С. 49–53.
15. Данилова И. Е. От Средних веков к Возрождению: Сложение художественной системы картины кватроченто. М.: Искусство, 1975. 128 с.
16. [Гален]. О земном устроении // Памятники литературы Древней Руси: Вторая половина XV века. М.: Художественная литература, 1982. С. 192–215.
17. Успенский Б. А. «Правое» и «левое» в иконописном изображении // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту: Тартуский университет, 1973. С. 137–145.
18. Черный В. Д. Древнерусская лицевая Псалтирь как первая учебная книга по изобразительному искусству // Человек. Культура. Образование. 2018. № 2 (28). С. 169–176.
19. Подобедова О. И. Миниатюры русских исторических рукописей. К истории русского лицевого летописания. М.: Наука, 1965. 334 с.
20. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М.: Наука, 1979. 360 с.

21. Черный В. Д. «Этикет» в древнерусском искусстве как изобразительная система // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2017. № 3 (9). С. 98–105.
22. Языкова И. К. Богословие иконы. М.: Православный ун-т, 1995. 212 с.
23. Подобедова О. И. Московская школа живописи при Иване IV: работы в Московском Кремле 40–70-х годов XVI в. М.: Наука, 1972. 198 с.
24. Эко У. Эволюция средневековой эстетики. СПб.: Азбука-классика, 2004. 286 с.
25. Овчинникова Е. С. Иосиф Владимиров: Трактат об искусстве // Древнерусское искусство: XVII век. М.: Наука, 1964. С. 9–61.
26. Ушаков С. «Слово к люботщательному иконного писания» // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М.: АХ СССР, 1962. С. 455–462.
27. Руднева Л. Ю. О живописной парсуне последней трети XVII века и ее традициях в XVIII веке // Русский исторический портрет. Эпоха парсуны. М.: Худож. и кн., 2004. С. 40–47.
28. Книга об избрании на царство Великого Государя, Царя и Великого Князя Михаила Федоровича. М.: Синод. типография, 1856. 118 с.

References

1. Basin E. Ya. *Hudozhnik I tvorchestvo* [Artist and creativity]. Moscow: Gumanitaryi, 2008. 294 p. (In Russ.)
2. Chernyy V. D. The Language of Old Russian Painting or the Language of Fine Arts: Problems of Interdisciplinary Study. *Steny I mosty — VIII. Issledovatel v mezhdisciplinarnom kollektive. Sbornik nauchnih trudov mezhdunarodnoy konferenzii* [Walls and Bridges — VIII. Researcher in an interdisciplinary team. Collection of scientific papers of the international conference]. Moscow: RGGU, 2021, pp. 105–111 (In Russ.)
3. Ioann Damaskin. *Tochnoe izlozhenie pravoslavnoy very* [An Accurate Statement of the Orthodox Faith. Moscow; Rostov n/D.: Bratstvo Svyatogo Aleksey: Priazov. Kray, 1992. 464 p. (In Russ.)
4. Kampani D. P. [Zapiski]. *Vestnik Moskovskogo universiteta* [Bulletin of Moscow University], 1969, no 6, pp. 80–85 (In Russ.)
5. Lihachev D. S. Comparative study of literature and art. *Trudi Otdela drevnerusskoy literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature], Moscow; Leningrad: Nauka, 1966. Vol. 22, pp. 3–10 (In Russ.)
6. Panchenko A. M. On color in the Old Russian literature of the Eastern and Southern Slavs. *Trudi Otdela drevnerusskoy literatury* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature]. Leningrad: Nauka, 1968. Vol. 23, pp. 3–15 (In Russ.)
7. Demin A. S. On the question of the figurativeness of the works of Old Russian literature. *Germenevtika drevnerusskoi literatury. Sb. 15* [Hermeneutics of Old Russian Literature Sat. fifteen]. Moscow: Rukopisnie pamyatniki Drevney Rusi, 2010, pp. 490–558 (In Russ.)

8. Chernyy V. D. Verbal and Visual in Russian Medieval Artistic Culture: Dialogue between the Blind and the Mute. *Liki letopisi* [Faces of the Chronicle]. Moscow: Akteon, 2010. Ch. 1, pp. 13–29 (In Russ.)
9. Steblin-Kamenskiy M. I. Does the history of literature make sense? Steblin-Kamenskiy M. I. *Mir sagi. Stanovlenie literatury* [Saga world. The formation of literature]. Kiev: Nauka, 1984. 246 p. (In Russ.)
10. Bichkov V. V. *Aesthetica patrum. Estetika Otvov Zerkvi. I. Apologety. Blazhenniy Avgustin* [Aesthetica patrum. Aesthetics of the Church Fathers. I. Apologists. Blessed Augustine]. Moscow: Lodomir, 1995. 593 p. (In Russ.)
11. Konyavskaya E. L. *Avtorskoe samosoznanie drevnerusskogo knizhnika (XI — seredina XV v.)* [The author's self-awareness of the ancient Russian scribe (XI — the middle of the XV century)]. Moscow: Yaziki russkoy kultury, 2000. 195 p. (In Russ.)
12. Florenskiy P. A. *Analiz prostranstvennosti i vremeni v hudozhestvenno-izobrazitelnykh proizvedeniyakh* [Analysis of spatiality and time in artistic and visual works]. Moscow: Progress, 1993. 400 p. (In Russ.)
13. Aeko U. *Otsutstvuyushchaya struktura. Vvedenie v semiologiyu* [Missing structure. Introduction to Semiology]. St. Petersburg: Simpozium, 2006. 544 p.
14. Chernyy V.D. Architecture in ancient Russian art. *Akademicheskii vestnik UralNIiproekt RAAH* [Academic Bulletin UralNIiproekt RAASN] 2016, no 3 (30), pp. 49–53 (In Russ.)
15. Danilova I. E. *Ot Srednih vekov k Vozrozhdeniyu: Slozhenie hudozhestvennoi sistemy kartiny kvatrochento* [From the Middle Ages to the Renaissance: The Composition of the Artistic System of the Quattrocento Painting]. Moscow: Iskustvo, 1975. 128 p. (In Russ.)
16. [Galen]. About the earthly dispensation. *Pamyatniki literatury Drevnei Rusi: Vtoraya polovina XV veka* [Monuments of literature of Ancient Russia: The second half of the 15th century]. Moscow: Hudozhestvennaya literature, 1982. pp. 192–215, (In Russ.)
17. Uspenskiy B. A. "Right" and "left" in the icon-painting. *Sbornik statey po vtorichnim modeliruyushchim sistemam* [Collection of articles on secondary modeling systems]. Tartu: Tartusskiy universitet, 1973, pp. 137–145 (In Russ.)
18. Chernyi V. D. Old Russian obverse Psalter as the first educational book on fine arts. *Chelovek. Kultura. Obrazovanie* [Human. Culture. Education], 2018, no 2 (28), pp. 169–176 (In Russ.)
19. Podobedova O.I. *Miniatyury russkikh istoricheskikh rukopisey. K istorii russkogo lizevogo letopisaniya* [Miniatures of Russian historical manuscripts. On the history of Russian facal annals]. Moscow: Nauka, 1965. 332 p. (In Russ.)
20. Lihachev D. S. *Poetika drevnerusskoy literature* [Poetics of Old Russian Literature]. Izd. 3, dopolnennoe. Moscow: Nauka, 1979. 360 p. (In Russ.)
21. Chernyi V.D. "Etiquette" in ancient Russian art as a visual system. *Vestnik RGGU. Seriya: Filosofiya. Soziologiya. Isskusstvovedenie* [Bulletin of the Rus-

sian State University for the Humanities. Series: Philosophy. Sociology. Art history], 2017, no 3 (9), pp. 98–105 (In Russ.)

22. Yazikova I. K. *Bogoslovie ikoni* [Theology icons]. Moscow: Izd-vo obshchedostup. Pravoslav. un-ta, 1995. 212 p. (In Russ.)

23. Podobedova O. I. *Moskovskaya schkola zchivopisi pri Ivane IV: raboty v Moskovskom Kremlе 40-h — 70-h godov XVI v.* [Moscow School of Painting under Ivan IV: Works in the Moscow Kremlin in the 40s-70s of the 16th century]. Moscow: Nauka, 1972. 197 p. (In Russ.)

24. Aeko U. *Aevolyuziya srednevekovoy aestetiki* [The evolution of medieval aesthetics. St. Petersburg: Azbuka-klassika, 2004. 288 p. (In Russ.)

25. Ovchinnikova E.S. Iosif Vladimirov: Treatise on Art. *Drevnerusskoe iskusstvo: XVII vek* [Old Russian Art: XVII century]. Moscow: Nauka, 1964, pp. 3–10 (In Russ.)

26. Uschakov S. “A word to the inquisitive icon painting”. *Istoriya aestetiki. Pamyatniki mirovoy atsteticheskoy misli* [History of Aesthetics. Monuments of world aesthetic thought]. Vol. 1. Moscow: AH SSSR. 1962, pp. 455–462 (In Russ.)

27. Rudneva L. Yu. About the picturesque parsuna of the last third of the 17th century and its traditions in the 18th century. *Russkiy istoricheskiy portret. Epoha parsuny* [Russian Historical Portrait. The Age of Parsing]. Moscow: Artist and book, 2004, pp. 40–47 (In Russ.)

28. *Kniga ob izbranii na zarstvo Velikogo Gosudarya Zarya I Velikogo Knyazya Mihaila Fedorovicha* [The book about the election to the kingdom of the Great Sovereign, Tsar and Grand Duke Mikhail Fedorovich]. Moscow: Synodal Printing House, 1856. XL. ll. 119 p. (In Russ.)

Сведения об авторе / Information about the author

Черный Валентин Дмитриевич

Valentin D. Chernyy

доктор культурологии, профессор,
Российский государственный гуманитарный университет, Москва

Doctor of Culture Studies, Professor,
Russian State Humanitarian University, Moscow

125047, ГСП-3, Россия, Москва, Миусская площадь, д. 6,

6 Miusskaya Square, GSP-3, Moscow, 125047, Russia

Статья поступила в редакцию / The article was submitted
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing
Принята к публикации / Accepted for publication

21.01.2022
14.02.2022
31.03.2022