

ВОСТОЧНЫЕ КОРНИ КОСМОЛОГИИ И СЕМАНТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ ДРЕВНЕЙ РУСИ

© 2009 О.Ю.Нартымова

Нижевартовский государственный гуманитарный университет

Статья поступила в редакцию 10.07.2009

В статье рассматривается восточное происхождение православного архитектурного символизма, проводится сравнительный анализ между орнаментальным искусством Востока и восточнославянским декором, кратко освещаются некоторые особенности истории древнерусского искусства на примере Владимиро-суздальской орнаментальной системы.

Ключевые слова: синтез искусств, художественная культура Древней Руси, восточнославянское искусство, декоративное искусство Ближнего Востока, орнаментальное искусство.

Интерес ученых к проблеме культурного диалога Древней Руси с восточными цивилизациями является одним из наиболее популярных для специалистов целого ряда институтов Академии наук России. Однако при этом взаимодействие художественных традиций двух базовых (православной и мусульманской) для России культур изучено мало. В существующей литературе по данной проблематике представлены разнообразные, часто противоположные взгляды на процесс христианизации, государственно-церковные отношения на Руси, бытовые взаимоотношения этноконфессиональных групп, можно встретить даже категорическое отрицание любых связей между Русью и странами Востока в области искусства и культуры.

Одно из высказываний в подтверждение глубоких причинно-следственных связей русской культуры с культурой Востока принадлежит М.В.Алпатову: «Связь с Востоком нельзя сводить только к повторению отдельных мотивов. Она давала себя знать и в общих принципах всего искусства в целом»¹. Главным аргументом в подтверждение этой связи М.В.Алпатов называл условность в передаче обобщенной характеристики предмета – «превращение изображения предмета в его эмблему, в иероглифический знак». В связи с этим меняется и специфика художественной формы в сторону плоскостного изображения, фронтальных и симметричных изображений, отказа от светотеневой разработки ради локального цвета, в рамках канона. Эта специфика определяла художественный метод и особенности искусства византийского, древнерусского и восточного. В.Н.Лазарев писал, что принципы композиционного и колористического

построения древнерусской иконы и персидской миниатюры практически одинаковы².

Основной формой общественного сознания на древнем Востоке была религия. Вера в божественное происхождение социальных институтов пронизывала любые проявления идеологии, в том числе и искусство. Восточное искусство обращалось к каждому члену религиозной общины, осознававшейся массами гораздо острее, чем гражданская, как и религия, искусство Востока было интерпретацией коллективного опыта. В большей мере для передачи общественно важных идей были приспособлены образ-символ, образ-знак, в отличие от наглядного натуралистического образа, всегда единичного по своей художественной природе. Знаки закрепляют системы отношений, выражают содержание процессов³. Специфика восточного мышления удачно выражалась и фиксировалась в общественном сознании посредством образов-знаков. Восточный символизм как метод синтеза и трансформации позволил в одном произведении отразить принцип и происхождение всего сущего. Для Востока сущностью эстетического переживания оставалось сверхчувственное постижение надличной реальности, иначе – откровение, явленное в магической изобразительной формуле⁴. Например, мозаичные циклы византийских храмовых интерьеров и арабски ислама – и те и другие являются различными интерпретациями высшего бытия, знаковыми образами иного мира.

Синтетичность мировоззренческих представлений, характерная для древневосточных цивилизаций, Византии и Древней Руси, послужила основой художественного синтеза, призванного в едином художественном образе реализовать тему идеально-

⁰ *Нартымова Ольга Юрьевна, старший преподаватель кафедры музыкального образования, аспирант кафедры теории и истории культуры. E-mail: nartymova_olya@mail.ru*

¹ *Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства. – Т.1. – М.: 1967. – С.32.*

² *Лазарев В.Н. Искусство Новгорода. – М.; Л.: 1947. – С.117.*

³ *Лелеков Л.А. Искусство Древней Руси в его связях с Востоком // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. Сб.статей. – М.: 1975. – С.7.*

⁴ Там же. – С.5.

го мира как высшей правды бытия, и главная роль в нем выпала на долю архитектуры. Главным и основным композиционным элементом сакральных сооружений зрелой византийской и всей древнерусской архитектуры было наличие центрального звена в общем архитектурном плане – купола на четырех свободных опорах – круга, вписанного в квадрат, символизирующего небесный свод над четырьмя сторонами света. Этот образ возник в глубочайшей древности – он представлял основу планировки купольных сооружений Ближнего и Среднего Востока I тысячелетия до н.э. и рассматривался как ритуальная космологическая диаграмма, отображающая мировую структуру. От парфян храм как прообраз Вселенной через культуру сасанидов дошел до Византии, впоследствии, как известно, был воспринят культурой Древней Руси. В высшей точке этого символического образа Вселенной после IX века н.э. размещалось изображение Пантократора. Образ небесного царя, как и тема «небо – престол вседержителя», возник в византийском искусстве под влиянием идей, сложившихся к III веку н.э. в сасанидском Иране. Изображение иранских царей всегда помещалось на место солнца, в центр мира – этим объясняется появление изображений обожествленного иранского монарха в центре храмового купола в Ганзаке, или в центре иных символических образов Вселенной, таких, как например, «кубок Хосрова» из собрания Национальной библиотеки в Париже⁵.

При всем различии византийских, закавказских и русских церквей, потерявших в процессе эволюции видимую связь с культовыми сооружениями Востока, сердцевина храма всегда остается неизменной. Как бы ни варьировались иные элементы, подкупольное звено в форме круга, вписанного в квадрат или кратный ему октогон – «месомфалос» (средоточие, по византийской терминологии)⁶, сохраняло свои очертания и отголоски первоначальной космологической символики. Различия в структурно-планировочных решениях христианской архитектуры Востока и Запада, как это показал А.Грабар в своем труде «Martirium», не могут быть сведены только к техническим причинам – прежде всего их поясняет различие символики. На Востоке первоначальный смысл планировки культовых зданий выдерживался строже – парфянские и сасанидские храмы и мавзолеи воспроизводили круг в квадрате с общим центром без дополнительных обстроек. Столь же отчетливо эта древняя тема звучала в планировке мусульманских усыпальниц Закавказья и Среднего Востока.

Восточное происхождение православного архитектурного символизма – факт исключительного

значения для правильной оценки развития древнерусской художественной культуры и характеристики отдельных этапов ее сложения⁷. Именно символизм, выражающий специфику миропонимания, следовательно, и искусства, роднит восточное христианство с культурами Востока. За внешним отличием религиозной обрядности и композиционного построения сакральных культовых сооружений кроется общность взгляда на мир. Единство определяющих принципов важнее совпадения или различия форм, мотивов декора и стиля.

К периоду XII – XIII веков система пространственных форм восточнохристианской архитектуры определилась и перестала существенно изменяться⁸. Ведущая роль в исканиях нового перешла к декору, или орнаменту. Орнамент – максимум условного представления действительности, он наиболее гибок, полнозначен и универсален⁹.

Проводя параллели между орнаментальным искусством Востока и восточнославянским декором можно привести в пример особенности владимиро-суздальской орнаментально-декоративной системы, ярко выраженной и обнаруживающей эволюцию во времени: известную и нарастающую со временем самостоятельность декора по отношению к архитектуре, переход к «ковровому» построению композиции; сплошное и равноценное покрытие всех фасадов здания; выход символики многих композиций за рамки господствующей религиозной идеологии, их связь с фольклорно-мифологической тематикой; увеличение количества растительных мотивов к XIII веку; перевес смысловой важности системы декора в целом над отдельными ее элементами¹⁰. Эти особенностей связаны между собой – это своеобразная кристаллизация существенных представлений, художественное воплощение которых требовало коврового построения композиции и наличия в ней элементов древней языческой мифологии. Хотя многие исследователи проводят аналогию с искусством Византии, важно отметить, что в Византии наружный тематический декор не применялся вообще. К тому же романский декор развивался в сторону усиления экспрессивно-натуралистического начала в противоположность геометризующей тенденции русской и, заметим, всей восточной орнаментики, не было в нем и возрастания числа растительных мотивов, как то имело место на всем Востоке¹¹.

⁷ Вагнер Г.К. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, город Юрьев-Польской. – М.: 1964. – С.127.

⁸ Чубинашвили Г.Н., Северов Н.П. Пути грузинской архитектуры. – Тбилиси: 1936. – С.96.

⁹ Лелеков Л.А. Искусство Древней Руси – С.15.

¹⁰ Там же. – С.14.

¹¹ Олсуфьев Ю.А. Об изменениях в русском орнаменте в эпоху Возрождения. – Сергиев: 1925. – С.15.

⁵ Лелеков Л.А. Искусство Древней Руси – С.10.

⁶ Афанасьев К.Н. Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. – М.: 1961. – С.209.

Перечисленные выше особенности владимиросуздалской орнаментально-декоративной системы представлены в орнаментальном убранстве памятников зодчества Востока. При этом выход символики композиций за рамки господствующей религиозной идеологии и их связь с фольклорно-мифологической тематикой реализован до максимума по причине отсутствия в исламе официально религиозного искусства. Иконоборческая идея ислама связана с его особым предписательно-регламентированным характером, не допускающим свободомыслия в понимании религиозных правил и норм. Во владимиросуздалской орнаментальной системе основной принцип восточной орнаментики, заключающийся в равномерном заполнении всей плоскости, воплотился в полной мере¹². Параллельный процесс семантического и конструктивного развития архитектурного декора на Переднем Востоке, в Средней Азии, Закавказье и Иране и на востоке Руси, в отличие от Западной Европы и Византии, едва ли может быть поставлен под сомнение и объяснить его можно определенным единством строя образных представлений, идущих из глубины веков¹³.

На Востоке данная эволюция архитектурного декора была обусловлена становлением образа рая в орнаментальном варианте. Тема райского сада сформировалась и развивалась в зодчестве Востока с древнейших времен. Ее первые проявления известны около 2000 года до н. э. Резной убор Георгиевского собора в Юрьеве-Польском не раз уподоблялся райскому саду, это толкование оспаривалось на том основании, что в нем нет впечатления рая христианского¹⁴. По мнению Г.К.Вагнера, славянское понятие Рая восходит к древнейшим индоевропейским мифам и на этом уровне родственно аналогичным представлениям, сохранившимся в Иране и Индии. Можно предположить, что именно отсюда, исходит множество древ жизни в резьбе Георгиевского собора, как отражение идеи непрерывного творения мира, популярной в кругу авестийских воззрений. Своеобразное преломление этой пантеистической темы предвосхищает декор Дмитриевского собора во Владимире.

Можно видеть, что в резьбе Георгиевского собора рельефные тематические композиции верхних ярусов и растительный орнамент нижних образуют своего рода подсистемы второго уровня. Морфологию орнамента Георгиевского собора основательно проанализировал Г.К.Вагнер. Он выделил те исходные структурные элементы, какими определялось построение условных и схематизированных расти-

тельных орнаментов – древовидных композиций в декоре Георгиевского собора (например, ромб полный и усеченный, а также сердцеобразная фигура). Эти два символа древа жизни были известны еще в искусстве неолита и они оба лежат в основе множества аналогичных древовидных композиций в искусстве Переднего Востока, включая Византию. Однако нужно отметить, что в орнаментике Византии преобладали простейшие варианты таких композиций. Как правило, строились они по вертикали довольно однообразным нанизыванием на мысленную ось симметрии полных ромбов с закругляющимися вверх и вниз ветвями¹⁵. Вагнер склонен считать древа Георгиевского собора развитием традиций народного, а не городского орнамента¹⁶. Данному тезису противоречит то обстоятельство, что идентичные по семантике орнаментальные композиции Востока встречаются чаще всего в городском искусстве. В качестве примера можно указать на резьбу деревянных колонн соборной мечети в Хиве, особенно на узоры II стиля по классификации В.Л.Ворониной¹⁷, датируемые XI – XII веками. Некоторые из них довольно близки по схеме древам Георгиевского собора: в корне они имеют полуромб или «сердце», в стволовой части полные ромбы и ветви-волюты с пальметтами на концах вверху.

Эта схема дала начало бесконечно запутанным построениям древовидных систем в растительных орнаментах Египта, Сирии, Средней Азии, Ирана, Азербайджана. Но и их узорное плетение почти всегда можно свести к единой схеме – вертикальному сочетанию усеченных или полных ромбов с «сердцами» со спирально закрученными побегам, а причудливая вязь этих побегов лишь маскирует единообразие общей схемы в каждом из случаев.

Искусство Переднего Востока не знает себе равных по богатству вариантов и тонкости разработки этой системы, резьба Георгиевского собора в этом отношении стоит на втором месте. Она композиционно сложнее и богаче византийских или балканских аналогий, однако без ущерба для ясности узора, и стилистически самостоятельна¹⁸. Свое высшее развитие в русском искусстве данная схема получила во владимиросуздалском декоре. Из общей массы растительных мотивов она не выделялась, это локальное явление, как впрочем, самобытна и вся владимиросуздалская декоративная система. Преобладающая в данной системе древовидная композиция типологически ближе всего к передне-восточным параллелям, что не может быть случайностью. В данном случае можно говорить об общности принципов и единстве образных представлений.

¹² The Architecture of Vladimir-Suzdal: 1100 – 1240// Hamilton George Heard. The art and architecture of Russia. 1983, P.37.

¹³ Там же. – P.47.

¹⁴ Вагнер Г.К. Скульптура – С.155.

¹⁵ Банк А.В. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. – Л. ; М.: 1966, табл.198.

¹⁶ Вагнер Г.К. Скульптура – С.100.

¹⁷ Ледеков Л.А. Искусство Древней Руси – С.18.

¹⁸ Вагнер Г.К. Скульптура – С.103.

Русь, как, впрочем, и вся средневековая Европа, легко усваивала образы и формы восточного искусства, насыщенные древним, но живым содержанием. Почти так же как на Востоке, условное преобразование в орнаменте реальных форм сопровождалось сложными символическими ассоциациями, пусть не столько в спекулятивно-мета-физическом, сколько фольклорно-мифологическом плане, пройденном культурами Востока тысячелетия назад. Зато русское их преломление более непосредственно и обращается прежде всего к чувству¹⁹. По мнению Л.А.Лелекова, сухая геометрия абстрактной Вселенной, изображенной в орнаментике ислама, кажется излишне выверенной, ее логика и цельность скорее вызывают к рассудку и слишком близко соседствуют с математикой.

С XI века русское искусство часто прибегало к использованию самой распространенной древневосточной по происхождению орнаментальной темой. Это тема безграничного круговорота жизни и природы, тема вечного возвращения. Выражалась она чередованием плода и цветка, двух фаз растительного цикла, в коллективной психологии средневековья сравнимый с жизненным циклом. Столь фундаментальный образ передавался чередованием всего лишь двух растительных пальметт – сомкнутой и развернутой. Простейший и самый ранний пример – бордюры, образованные повторением бутона и раскрытого цветка лотоса в египетском и ассирийском искусстве²⁰. На Ближнем Востоке с VII века развернутую пальметту в теме чередования стало замещать изображение «распахнутых крыльев», одного из священных восточных символов. В последующие эпохи этот образ как символ вечности строился на использовании самых различных растительных мотивов. Этот тематический извод темы чередования со штрихованными крыльями, окаймляющий сердцевидное древо жизни, изображен на иконостасном тягле из Кирилловского историко-художественного музея.

Подобного рода мотивов множество, можно отметить еще один, характерный тем, что одинаковые пальметты в нем соединяются только между собой, в то время как в других вариантах обычно применяется соединение соседних, зачастую различных по очертаниям пальметт. В данном варианте соединения пальметт одного типа они образуют между собой цепочку переплетающихся полуокружностей. Для этого мотива характерно стилистическое единообразие с XI по XVI век, почти одинаково выглядит он в Сирии, Армении, Грузии, и на памятниках зодчества московской школы. Узор сильно формализован, так, что внешние контуры пальметты превращаются в правильные круги. Предельной геометрической ясностью этого узора объясняется его

традиционная устойчивость, важную роль играет и символизм круга – круг сам по себе есть образ вечности и откровения. На Руси он прослеживается с первой половины XIV века в орнаментике собора Спаса на Бору. Стоит отметить, что круг здесь выражен, не так отчетливо, как на последующих памятниках – Троицком храме и Духовой церкви в Троице-Сергиевом монастыре, Ризположенской церкви Московского Кремля, соборах Ферапонтова и Кирилло-Белозерского монастырей. Уже к XVI веку этот узор становится обычным на московских изразцах²¹. Приведенные варианты темы чередования, темы вечного возвращения, в русской орнаментике XIV – XVI веков, безусловно, не исчерпывают ее многообразия, но, в достаточной мере характеризуют идейную и даже художественную общность с орнаментальным искусством Востока. Важен в данном случае не мотив как таковой или географическая точка его происхождения, поскольку археология всегда может изменить сложившиеся представления, а в значении его для времени и для общества, в его культурно-историческом контексте.

На этом исторически обусловленном фоне появляются отдельные, менее закономерные явления. Иногда своим появлением они обязаны воле случая, но без них характеристика взаимного переплетения уже сложившихся, вполне самостоятельных культур была бы неполной. Например, одна из деталей в иконографии излюбленного на Руси сюжета «Чудо Георгия о змие», малозаметная на известной иконе из собрания И.Остроухова (ГТГ): узкие алые ленточки на ногах коня²². Незначительный по своей значимости штрих дает веские основания еще раз подтвердить правоту тех исследователей – К.Тревер, С.Толстова, Д.Т.Раиса, – кто на основе общих соображений выводил образ Георгия из восточного культа бога-всадника, в первоисточнике – авестийского космического воителя и змееборца Вртрагны. Образ Вртрагны положил начало целой плеяде популярных раннесредневековых героев Ближнего Востока: в Иране это был Бахрам Гур, в Армении – Вахагн, в Грузии – Ваханг. Образ победоносного всадника был настолько распространен и любим народами, что ему было отведено место и в христианском пантеоне. Древняя тема змееборства украсилась новыми символическими толкованиями и в своем новом виде способствовала упрочению христианства в сознании масс. Необходимо отметить, что ленточки на ногах коня Георгия или иного всадника, изображение которого носит сакральный характер, были известны не только в русской иконописи, они встречаются в грузинской чеканке XI века и на византийских тканях. Ленточки-повязки иконы из собрания И.Остроухова находят поразительное сходство с развевающимися лента-

¹⁹ Лелеков Л.А. Искусство Древней Руси – С.20.

²⁰ Там же. – С.22.

²¹ Вагнер Г.К. Скульптура – С.70.

²² Лелеков Л.А. Искусство Древней Руси – С.24.

ми на ногах коней Георгия и Феодора Тирона с синайской иконы XII века, изданной К.Вейцманом²³. Точно такие же священные повязки-кушты изображались на головных уборах сасанидских царей и других персонажей. Отметим такого рода преемственность можно и потому, что сасанидские повязки имели вполне определенный смысл, совместимый с понятием божественности, а повязки архангелов пока не получили удовлетворительного объяснения на собственно христианской почве. Из сасанидской эмблематики возможно вывести и полумесяцы в основании под крестами на поздних русских церквях. Первое объяснение этому явлению в христианском искусстве предложил еще Филимонов²⁴. Он считал, что полумесяц развился из ранневизантийских изображений змея или дракона, пронзенного крестом как символ победы добра над злом и в этом качестве змей затем был замещен полумесяцем. Против данного толкования выступил М.Соловьев, он рассматривал изображение дракона, обвивающего, не всякий крест, а лишь лабарум, благое начало²⁵. В.П.Даркевич в своей работе, посвященной крестам с полумесяцем «Символы небесных светил в орнаменте древней Руси» писал, что это результат проникновения в христианство славянских языческих представлений, как сочетание солярной и лунной эмблем – символа двух начал. Подобная трактовка возможна, но она не объясняет наличие крестов с полумесяцем в византийской имперской нумизматике. Это же обстоятельство опровергает возражения В.В.Бартольда против знакомства Византии с полумесяцем как государственной эмблемой²⁶.

Изображение креста с полумесяцем в основании четко различимо на серебряной монете императоров-соправителей Василия II и Константина IX, здесь же, в средокрестии, не менее ясно видна звезда. Такие звезды, помещенные в средокрестие часто сопутствуют и донныне полумесяцам на поздних русских крестах. Если мысленно убрать собственно

крест, то останутся звезда с полумесяцем – архаичная азиатская эмблема, которая имела место быть в византийском искусстве. Звезда и полумесяц как государственная эмблема сасанидского Ирана означали божественное происхождение царской власти. Представление о божественной инвеституре наиболее характерно для того круга теократических идей, что был воспринят позднеримской и ранневизантийской государственностью из Ирана, следовательно, Византия могла получить звезду и полумесяц не прямо из сасанидского Ирана, а как римское наследие, хотя ни смысл эмблемы, ни факт ее восточного происхождения от этого не меняются²⁷.

Приведенные выше примеры свидетельствуют о том, что история художественной культуры Руси в ряде случаев обнаруживает на системном уровне черты типологической общности с развитием искусства на Переднем Востоке и в Средней Азии. Помимо общеевропейской зависимости от древних культур Азии, восточное славянство имело с ними свои обособленные связи, что можно наблюдать по эволюции владими́ро-суздальского архитектурного декора²⁸.

Таким образом, учитывая единство художественного метода Руси и Востока, их одинаковую семантическую структуру композиций орнамента, преобладавших в синтезе искусств, космологический символизм которых строился на восточном базисе, есть все основания для определения глубоких, исторически обусловленных связей древнерусской художественной культуры с искусством Азии.

²³ Лелеков Л.А. Искусство Древней Руси – С.25.

²⁴ Паламарчук П. Образ креста Господна // Купель. – 1998. – 1(5). – С.15

²⁵ Лелеков Л.А. Искусство Древней Руси – С.25.

²⁶ Бартольд В.В. Сочинения в 9 тт. – Т.4. – М.: 1966. – С. 277.

²⁷ Лелеков Л.А. Искусство Древней Руси – С.27.

²⁸ The Architecture of Vladimir-Suzdal: 1100 – 1240 ... – P.50.

EAST ROOTS OF COSMOLOGICAL AND SEMANTICS OF ORNAMENTAL IMAGES OF ANCIENT RUSSIA

© 2009 O.Y.Nartymova^o

Nizhnevartovsk State University of Humanities

The article concern with eastern origin of an ortodoxal architecture' symbolism. Author take a compariton between ornamental art of Mid-East and East-Slavonic ornamental art and give a prief outlook on some specific of old russian art on the example of Vladimir – Suzdal ornamental system.

Keywords: synthesis of arts, art culture of Ancient Russia, East-Slavonic art, decorative art of the Mid-East, ornamental art.

^o Nartymova Olga Yuryevna, The senior teacher of faculty of music education, The post-graduate student of faculty of the theory and history of culture.
E-mail: nartymova_olya@mail.ru