

На правах рукописи

Бузыкина Юлия Николаевна

Образ священного града и монастыря в русской живописи Позднего  
Средневековья (XVI – первая половина XVII века)

Специальность 17.00.04 –  
изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат  
диссертации на соискание учёной степени  
кандидата искусствоведения

Москва – 2011

Работа выполнена на кафедре истории отечественного искусства  
исторического факультета Московского государственного университета имени  
М.В. Ломоносова

Научный руководитель: доктор искусствоведения  
профессор  
Смирнова Энгелина Сергеевна

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения  
Попов Геннадий Викторович

кандидат искусствоведения  
Маханько Мария Александровна

Ведущая организация: Государственная Третьяковская галерея

Защита состоится «30» марта 2011 года в 16 часов на заседании  
диссертационного совета Д 501.001.81 по искусствоведению в Московском  
государственном университете им. М.В. Ломоносова по адресу: 119991.  
Москва, ГСП-1, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4, исторический  
факультет, ауд. А-416.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале Научной  
библиотеки МГУ им. М.В. Ломоносова в новом учебном корпусе (3-й этаж).

Автореферат разослан «...» ..... 2011 года

Учёный секретарь диссертационного совета,  
доктор искусствоведения С.С. Ванеян

В русском искусстве периода Позднего Средневековья – со второй половины XV века, а особенно в XVI – XVII столетиях, происходит невиданный по своей интенсивности процесс обогащения традиционной иконографии. Более всего это касается состава святых, что давно отмечено в научной литературе. Наряду с традиционными образами раннехристианских и ранневизантийских святых, а также древнейшими русскими мучениками, подвижниками и иерархами (святыми князьями Борисом и Глебом, московскими митрополитами Петром и Алексеем, преподобными Сергием Радонежскими и Варлаамом Хутынским) в живописи и прикладном искусстве появляются многочисленные фигуры других русских святых, прославившихся как в Москве, так и в иных русских землях и свидетельствовавших о значительности русского вклада в историю православной церкви и её культурную традицию. Вместе с тем, преобразуется иконографическая схема целого ряда сюжетов (например, ктиторских композиций), получающих в результате неоспоримо местный, русский отпечаток.

В этот же период появляются изображения русских городов и монастырей, причём не только в качестве фона происходящих событий, а как важный элемент композиции, который подчёркивает значительность и святость места действия и в одних случаях вызывает ассоциации с образами Святой Земли, а в других – содержит аллюзии на Небесный Иерусалим. В сознании человека европейского Средневековья, включая и православный мир, христианская страна и христианский град находятся под защитой небесных сил, испытывают на себе покровительство Богоматери и заступничество святых, как вселенских, так и местночтимых. Особо значимые города мысленно уподобляются Иерусалиму, а их правители – ветхозаветным царям.

Отражение местных топографических реалий и их символическое наполнение характерно и для искусства ряда других регионов поздневизантийского и поствизантийского мира, однако в силу сложного политического положения этих регионов данный процесс не приобретает там столь ярко выраженных форм, как в Московском государстве.

*Актуальность* предпринятого исследования обуславливается нарастающим интересом к средневековому искусству православных стран, к его идейно-символической стороне, к месту русской средневековой культуры в системе культуры стран православного мира. Разработка избранной тематики позволяет, с одной стороны, по-новому судить об определённых гранях

идейного содержания русской художественной культуры времени становления и укрепления русской государственности, в частности, при Иване Грозном, а также при его предшественниках и преемниках. С другой стороны, изучение образов сакральных пространств в русском искусстве способствует углублённому исследованию почитания Святых мест и их реликвий в христианском мире – проблематики, характерной для современного искусствознания и медиевистики.

### ***Цели и задачи диссертации.***

Цель исследования – показать значение и символическое содержание образа священного града и монастыря как одного из центральных в культуре русского средневековья.

Для достижения этой цели требуется выполнить следующие задачи:

определить истоки рассматриваемого феномена в византийском искусстве, а также в русском искусстве предшествующего периода;

выявить аналогии между изучаемыми образами русского искусства и соответствующими мотивами в искусстве поствизантийского мира;

уяснить роль русских художественных центров, в частности Новгорода и Москвы, в возникновении и развитии сюжетов, включающих русские храмы, города и монастыри;

интерпретировать феномен изображений русских городов и монастырей, а также отвлечённых образов Небесного града и Церкви в формах древнерусской архитектуры, исходя из контекста истории русской культуры эпохи формирования и укрепления Московского государства.

***Предметом исследования*** является особая грань русской средневековой иконографии, в которой – прямо или косвенно – воплощается представление о русских городах и монастырях как образах священного града, находящихся под небесным покровительством, а также об идеальном Небесном граде как образе вечного райского блаженства. Изучаемые объекты – это по преимуществу иконы, причём многообразные по сюжетам (иллюстрации легенд о чудесах от чудотворных икон, совершающихся на Руси, сцены монастырской жизни, панорамы городов, изображения преподобных вместе с монастырём или самого монастыря, символические образы явления Богородицы и обращённого к ней моления святых - «Покров», «О Тебе радуется...» и ряд других). В меньшей степени привлекаются произведения

монументальной живописи и миниатюры, а отчасти исследуются и памятники мелкой пластики (небольшие каменные иконки).

*Методология* работы основана на историко-художественном подходе, причём основной акцент ставится на иконографическом анализе произведений и на соотношении художественных явлений с идеями, прослеживающимися по письменным источникам. Автор обращается также к разработкам исследователей смежных областей: историков византийской и древнерусской архитектуры, филологов, историков.

*Хронологические рамки* работы определены особенностями культурного и политического развития Руси. Её нижняя граница – это приблизительно рубеж XV – XVI веков, когда Московское государство осознало себя как оплот православного мира. Именно тогда были возведены кремлёвские соборы, создан первый полный текст Библии на русском языке – Геннадиевская Библия (1499), митрополит Зосима в «Изложении Пасхалии» в 1492 году назвал Ивана III «новым Константином», а Москву и всю русскую землю – «новым градом Константиновым», в 1520-х годах старцем Филофеем была сформулирована концепция «Москва – третий Рим» («Два убо Рима падоша, а третий стоит, а четвертому не быти»), предпринята первая попытка написания всемирной истории, включая сюда русскую – Хронограф 1515 года, а великий князь Иван III, присоединивший Новгород и Псков, стал называть себя царём.

Верхняя граница исследования простирается до середины XVII века, поскольку вторая половина этого столетия представляет собой последний и качественно иной период Позднего Средневековья. Тем не менее, в диссертации затрагиваются некоторые явления этого периода.

*Источниковедческая база* исследования – это, прежде всего, сами произведения древнерусского, а также византийского и поствизантийского искусства, содержащие архитектурные фоны либо конкретные изображения храмов, городов и монастырей. Наряду с ними, привлекаются разнообразные письменные источники: летописи, древние описи храмов и монастырей, жития святых, публицистические сочинения русских церковных иерархов и представителей монашества, записки иностранцев о России.

*Научная новизна* диссертации состоит, прежде всего, в том, что многочисленные изображения русских городов и монастырей, а также изображения храмов в некоторых символических композициях древнерусской

живописи впервые собраны в единое целое, внутри которого они распределены на группы с точки зрения особенностей их сюжетного замысла и оттенков заложенных в них идей. Этот крупный иконографический пласт древнерусского искусства впервые рассматривается как целостное явление и исследуется не только как источник для реконструкции облика отдельных конкретных построек, но и в плане его символического содержания, как воплощение темы священного града, богоспасаемой монастырской обители, отвлечённого образа Небесного града. Этот подход и полученные выводы позволяют по-новому оценить богатство и выразительность русской иконографии, идейную насыщенность русской художественной культуры и значительность национальной тематики в период Позднего Средневековья.

**Практическое применение.** Теоретические выводы и материалы диссертационной работы могут быть использованы при составлении учебных программ и лекционных курсов по истории древнерусского искусства и – шире – древнерусской культуры. Положения диссертации находят применение и при атрибуции произведений древнерусской живописи в музейных и частных коллекциях.

**Апробация работы** осуществлена на кафедре истории отечественного искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова в рамках семинара «Древнерусское искусство». Основные положения диссертации изложены в статьях в ряде изданий, в том числе включённых в перечень рекомендуемых ВАК рецензируемых научных журналов, а также в докладах автора на научных конференциях, среди которых Всероссийская конференция «Наследие Соловецкого монастыря» в Архангельске (28 ноября – 1 декабря 2006 года) и VI Международная конференция «Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России» (29 - 31 октября 2008 года).

**Структура диссертации.** Работа состоит из Введения, четырёх глав и Заключения, после чего прилагается Список литературы, а также иллюстрации, сопровождаемые списком.

Во **Введении** даётся общее понятие о теме работы, аспектах её изучения, характеризуются хронологические рамки исследования. Большое место уделено предыстории тех иконографических типов, которые рассматриваются в основных главах диссертации: характеризуются изображения русских городов и монастырей в искусстве XIV-XV столетий. Один из многих возможных способов воплощения темы божественного покровительства

Русской земле – изображения знаменитых русских городов Киева, Новгорода и Москвы как мест, которым покровительствуют Богородица и святые, делая их неуязвимыми для врагов. Однако на ранних этапах, в XIV-XV веках, когда в миниатюрах и иконах появляются первые изображения одного из этих городов-святынь, а именно Киева, образ города носит ещё условный характер: это лишь обозначение места действия в миниатюрах к житийным циклам св. Бориса и Глеба, а также к одному из посмертных чудес св. Николая («киевскому чуду об утопшем младенце»). По-другому предстаёт Новгород в иконах XV века на сюжете Чуда от иконы Знамение Богородицы («Битва суздальцев с новгородцами»). Изображение Новгорода – его топографии и храмов – ясно показывает, в том числе и благодаря зрительным аллюзиям на иллюстрации к Псалтири и сцены Акафиста Богородицы, что этот великий русский город находится под надёжным покровительством Богородицы.

Именно в XV веке появляются и первые примечательные изображения русских монастырей, а именно самого в то время значительного и знаменитого – Троице-Сергиева. В росписи Сергиевской церкви Новгородского Детинца этот монастырь, как было отмечено уже Е.А. Озерской (1998), представлен в виде храма-ротонды внутри крепостных стен, что является недвусмысленным уподоблением этого тоposa Иерусалиму с его храмом Воскресения (Гроба Господня), а через посредство земного Иерусалима – также и Иерусалиму Небесному.

**В главе 1 («История изучения архитектурных фонов в произведениях византийской и древнерусской живописи»)** рассматривается история вопроса, взятого в расширенном виде, с учётом общей научной традиции исследования архитектурных изображений в восточнохристианском искусстве. Эта традиция уходит корнями в XIX век. Интерес и угол зрения на изображение архитектуры в средневековой живописи менялись в зависимости от тенденций в науке, характерных для того или иного времени, и от сферы интересов самих исследователей.

Среди основных подходов к изучению нашего предмета следует выделить несколько. Во-первых, исследователи стремились идентифицировать изображённые здания и использовать изображения как исторический источник для реконструкции первоначального облика этих построек, и наоборот, реалии архитектурного фона могли служить основанием для датировки иконы. Здесь смыкаются интересы искусствоведов, историков архитектуры, реставраторов и

археологов. Во-вторых, архитектурные фоны внимательно изучались как стилеобразующий элемент, играющий важную роль в организации композиции и передаваемого в ней условного художественного пространства. В-третьих, целая группа исследований посвящена символическому значению изображаемых архитектурных форм, сюда же примыкают работы об изображении Святых мест, в том числе града Иерусалима и Гроба Господня, как одной из парадигм средневекового мышления, а также анализ образов архитектуры в контексте изучения феномена паломничества.

В русской науке середины – второй половины XIX, а также и начала XX века, где активно развивалась так называемая церковная археология, был широко представлен первый, «археологический» подход. Н.В. Покровскому (1892, 1911) удалось показать, что архитектурные фоны в византийском искусстве основывались на реально существующих типах зданий и даже конкретных постройках. Д.В. Айналов (1894) продемонстрировал, что даже для изображения Небесного Иерусалима использовался конкретный архитектурный ансамбль. В мозаиках Равенны Е.К. Рединым были идентифицированы и описаны изображения реально существовавших зданий. Ряд исследователей отмечал наличие форм древнерусской архитектуры в книжной миниатюре. Н.В. Султанов (1881) и В.Н. Щепкин (1903) заметили, что в XVI веке в русской миниатюрной живописи в изобилии появляются формы, восходящие к реальной древнерусской архитектуре, а также к некоторым западноевропейским мотивам. Огромный вклад в развитие археологического подхода к архитектурным фонам древнерусской живописи внесли М.В. Толстой, Н.Ф. Окулич-Казарин и П.Л. Гусев. Эти исследователи обратили внимание на иконы с изображениями Пскова и Новгорода, идентифицировали изображённые на них храмы и монастыри, сделали первые предположения относительно использования их как источника по истории архитектуры и градостроительства русского средневековья. По их стопам пошли советские исследователи 1930-1950-х годов (ср. работы Н.Н. Воронина, А.В. Арциховского, Т.В. Сидоровой), а также более позднего времени, когда изображения на иконах, в первую очередь, монастырей, стали ценным источником по реконструкции облика отдельных зданий и целых ансамблей. Наиболее детально были изучены изображения северных монастырей, в первую очередь, Соловецкого. Особо должны быть отмечены труды М.И. Мильчика. В его статье «Панорамные изображения северных архитектурных



ансамблей в древнерусской живописи второй половины XVI – первой половины XVIII в.» (1974) рассмотрена иконография трёх монастырей: Соловецкого, Большого Тихвинского и Александро-Ошевенского. Кроме того, некоторые исследователи шли по стопам своих дореволюционных предшественников, выясняя прототипы традиционных архитектурных фонов праздничных икон. Они показали, что на русских иконах XV века Иерусалимский храм изображён в виде ротонды Вознесения, построенной императором Константином, а никак не в виде мечети Омара (М.А. Ильин, сербская исследовательница А. Стоякович). Следующий шаг в трактовке праздничных изображений был сделан в зарубежной историографии, когда выяснилось, что в праздничных сюжетах, таких как «Благовещение», архитектурном фоном для действия могло служить изображение храма, поставленного уже в средние века на месте того или иного события (J. Fournée, 1968).

Второй, «стилистический» подход был в русской науке представлен Д.В. Айналовым («Византийская живопись XIV столетия», 1917), который привлекал архитектурные фоны, чтобы продемонстрировать связь византийского искусства с итальянским, затем, на более тонком уровне - М.В. Алпатовым (статья о византийской иконе «Благовещение», 1925). Он с большой глубиной использовался зарубежными учёными (О. Демус, С. Радойчич). Среди советских исследователей следует упомянуть работы В.Н. Лазарева и статью Е.Я. Осташенко «Архитектурные фоны в некоторых произведениях древнерусской живописи XIV века» (1970). Стилистическому анализу архитектурного стаффажа в древнерусской миниатюре уделено много внимания в монографии О.И. Подобедовой «Миниатюры русских исторических рукописей» (1965).

В статье «Два сюжета древнерусской живописи в их отношении к литературной основе» (1966) Н.Г. Порфиридов использует иной исследовательский аспект: он рассматривает два сюжета - «Чудо от иконы Богородицы Знамение» и «Видение пономаря Тарасия», наглядно демонстрирующие, какой путь проделала тема русского града, в частности, Новгорода, в искусстве с середины XV по конец XVI века.

В работах искусствоведов 1980–1990-х годов заметен крен в сторону иконографии, поиски образцов для нестандартных решений и изводов, которыми изобилует русское искусство XVI – XVII вв., и одним из которых

являются иконы с храмами, городами и монастырями. В это время многие такие решения объясняются заимствованиями из западноевропейского искусства, в частности, гравюры. Эта мысль не является новой, но она стала весьма популярна в это время и повторяется из текста в текст. Наиболее интересны в этом отношении работы Ю.А. Неволина и И.Л. Бусевой-Давыдовой. Эти работы примыкают к третьему способу изучать архитектурные фоны средневековой живописи.

Уже упоминавшийся третий подход к изучению архитектурных изображений подразумевает интерпретацию архитектурных фонов произведений средневековой живописи и отдельных представленных в ней построек с точки зрения заключённой в них символики. Этот подход был представлен уже в рамках трудов XIX – начала XX века по церковной археологии, авторы которых обладали широкой эрудицией в области богословия и истории церкви. Данный подход получает развитие в современной западноевропейской науке, в частности, в монографии Б. Кюнель «От земного к небесному Иерусалиму» (B. Kühnel. From the Earthly to the Heavenly Jerusalem, 1987), в которой охвачены разнообразные изображения Иерусалима в средневековом искусстве, в первую очередь в западноевропейском. Исследовательница показала, что понимали под «небесным Иерусалимом» в разные периоды средневековья, и что изображали, когда речь шла о Небесном Иерусалиме. Именно ей принадлежит предположение, что император Константин «изобразил» Небесный Иерусалим своими постройками на месте давно забытого и разрушенного города, который на долгое время даже потерял своё имя. Именно этот земной, но на самом деле изображающий небесный, Иерусалим и был представлен на множестве памятников средневекового искусства. Б. Кюнель развивает предположения, сделанные ещё за столетие до неё Айналовым, который писал о том, что вполне земные постройки служили архитектурным фоном для сюжетов, место действия которых – небеса. Она идёт дальше, объясняя, почему это было возможно.

Интерпретация отдельных форм и архитектурных фонов в целом, с точки зрения «перенесения» священных пространств и развития богослужения, составляет основное содержание многих работ российских и западноевропейских исследователей последних десятилетий: целый ряд публикаций 1990-х годов был посвящён символике в средневековом искусстве,

и, в частности, отражению в искусстве идеи «Москва – третий Рим» и уподоблению Москвы Иерусалиму (работы И.Л. Бусевой-Давыдовой, М.Б. Плюхановой, Ю.А. Неволлина, Л.В. Нерсисяна). Многие авторы стали стремиться поставить особенности иконографии и собственно сюжеты в богослужебный контекст, объяснить значение тех или иных изображений Святых мест, исходя из контекста их появления и использования. Теме паломничеств была посвящена выставка в Музее имени Андрея Рублёва «И то всё видел своими очами...» (2007) и альбом О.Р. Хромова о греческой гравюре (1997). Многочисленным образкам с Гробом Господним, создававшимся в Новгороде, посвящены ряд работ А.В. Рындиной, начиная ещё с 1960-х годов (1968-1978). Эта тематика по-своему разрабатывалась и другими авторами – В.Г. Пуцко (1998) и особенно Л.А. Беляевым (1999, 2002, 2003).

Города и монастыри, изображённые на иконах и других произведениях, анализируются или хотя бы описываются в работах, посвящённых изображению реликвий. Ср. статью Г.В. Сидоренко об изображениях мощей на иконах «Обитель Зосимы и Савватия Соловецких» (2003), каталог «Христианские реликвии в Московском Кремле» под редакцией А.М. Лидова (2000) и монографию И.А. Шалиной «Реликвии в восточнохристианской иконографии» (2005). Упомянем и недавнюю монографию Э.С. Смирновой о теме иконопочитания в древнерусском искусстве, где священным городам под покровительством чудотворных икон отведён специальный раздел в главе о прославлении икон (2007). Тема изображения архитектуры русских городов и монастырей в русской средневековой живописи неоднократно поднималась в работах А.С. Преображенского (диссертация 2004 года, подготавливаемая к публикации в виде книги, краткая публикация - 2006), где интересные нас памятники анализируются и классифицируются в рамках комплексного культурологического подхода.

Тема изображения архитектуры в средневековой живописи и в искусстве малых форм трижды в течение последних десятилетий становилась предметом тематических выставок. Две из них были посвящены изображениям русской архитектуры в иконописи и основывались на фондах Эрмитажа и Музея «Коломенское». Третья выставка, прошедшая в Музее византийской культуры в Салониках и в Музее Метрополитен в Нью-Йорке, явилась крупным международным проектом, объединившим тему архитектуры в

искусстве византийского и поствизантийского времени на огромных территориях византийского мира.

Обзор литературы свидетельствует о нарастающем внимании к содержательной стороне архитектурных форм, представленных в средневековом изобразительном искусстве, в том числе в древнерусской живописи.

**Глава 2 («Изображения русских монастырей в иконописи XVI – XVII веков»).** Панорамные изображения русских монастырей, в первую очередь, Соловецкого, крупные храмовые образы и небольшие «пядничные» иконы принадлежат к самым ярким воплощениям темы священного града в русском позднесредневековом искусстве. Несмотря на то, что подобные изображения привлекают внимание исследователей уже долгое время, новизна диссертации состоит в том, что в работе были выявлены иконографические источники и параллели таких образов как на русской почве, так и среди произведений византийского и поствизантийского искусства. Это позволило определить основные черты образа русского монастыря в русской живописи Позднего Средневековья, в отличие от более ранних изображений и современных явлений в искусстве православных стран, выяснить специфику этого образа внутри изучаемого периода, на отдельных этапах в XVI и XVII веках. Эта специфика заключалась прежде всего в том, что монастырь виделся архитектурным ансамблем, идеальным городом и прообразом Рая на земле.

Важной особенностью материала является то обстоятельство, что сюжеты, включающие панорамы монастырей, имеют сложный генезис и восходят, во-первых, к византийским в основе изображениям монастырской жизни, во-вторых, паломническим видам святых мест, бытовавшим и на Руси, в-третьих, к ктиторским изображениям, наконец, в-четвёртых, к недавно сложившимся в русском искусстве иконографическим типам, таким, как «Богоматерь Моление о народе», к которому добавляется вид монастыря. Сюжеты, посвящённые разным монастырям, могли основываться на разных источниках, необязательно на всех из перечисленных, что продемонстрировано в работе на примере «Обители Савватия Оршинского» и «Обители Соловецких чудотворцев».

Для изображений русских монастырей были характерны не только явные и скрытые ассоциации со Святой землёй, но и совершенно новый, характерный именно для русского искусства цивилизационный пафос: русские

монастыри в житийных иконах и «Обителях» представляли как оплоты христианской цивилизации, несущие просвещение язычникам и утешение христианам в далёких северных краях. Они были уподоблены Фиваиде и Афону, но в то же время оказались очень узнаваемыми и идентифицировались как свои, русские. Артикулированная принадлежность к Русской земле и русской святости уравнивались с палестинскими ассоциациями, создавая удивительно ёмкие по содержанию образы.

Совсем особый художественный круг составляют изображения того или иного преподобного с подробной панорамой основанного им монастыря, которые получают наибольшее распространение во второй половине XVII века и не рассматриваются в диссертации.

**В главе 3 («Древнерусские города в живописи XVI –XVII веков»)** идёт речь об изменении трактовки образа русского города в иконописи XVI-XVII столетий по сравнению с искусством XV и тем более XIV века (обзор ранних памятников даётся во Введении к диссертации). Изображения древнерусских городов появляются в живописи средневековой Руси раньше, чем изображения древнерусских монастырей, хотя популярность последних была выше.

Иконография русских городов проделала в искусстве Средневековья длинный путь от скупых символических изображений одноглавых храмов в житийных циклах святителя Николая и первых русских святых Бориса и Глеба до широких панорам, включающих вид того или иного города с пригородами. Но во всех случаях, разными средствами, с разной степенью выразительности передавался один круг идей - «Святой Руси», небесного покровительства Русской земле и её городам. Однажды возникнув, эта тема постоянно развивалась на протяжении Позднего Средневековья, приобретая разнообразные оттенки смысла, вместе с развитием и изменением понимания места и роли страны в мировой истории. Образы русских городов на протяжении рассматриваемого периода прошли путь от места действия, представленного сначала скупо, а затем - достаточно подробно и узнаваемо, чтобы продемонстрировать свершение в нём божественного промысла и покровительства конкретному русскому городу, до панорамы, включающей небо, землю и город с окрестностями, а также показывающей небесные кары и милость, оказываемую этому городу.

Интересно отметить, что в ключевых композициях, создававшихся в начале и в конце этого пути, мы видим один и тот же город – Новгород. В иконах XV века «Чудо от иконы Богоматери Знамение» Новгород явился первым русским городом, изображённым как ансамбль, части которого узнаются и идентифицируются. Более того, городская топография играет важную роль в развитии сюжета. В изображениях конца XVI века на сюжет «Видение пономаря Тарасия» Новгород с его укреплениями, домами, мостом и храмами, с пригородными монастырями в его окрестностях показан, во-первых, беспрецедентно подробно и широко, а, во-вторых, он выступает как часть единого мироздания, включающего и небеса, и землю.

Выясняется, что развитие образа русского града было не линейным, от знакового изображения к панораме, но сложным, разветвлённым, со многими вариантами его трактовки. Так, образ Москвы, возникший в иконах «Сретение иконы Владимирской Богоматери» в XVI веке, был принципиально иным, чем иллюстрация новгородского «Чуда от иконы Богоматери Знамение», несмотря на глубинное сходство сюжетов, основанных на теме заступничества Богородицы за град через посредство Её иконы. В отличие от Новгорода, представленного принципиально узнаваемо, с передачей топографических особенностей города и архитектуры его храмов, индивидуальность облика Москвы намеренно стёрта, не подчёркнута - во имя уподобления русского города Иерусалиму праздничных икон. Не во всех иконах на этот сюжет выражено подобное понимание образа: в ряде памятников «иерусалимские» ассоциации не прослеживаются. Образу Москвы наследует город Ярославль, представленный в клеймах житийной иконы ярославских святых князей Феодора, Давида и Константина, где горожане встречают князя с крестами и иконами.

Город Муром на иконах с Житием Петра и Февронии Муромских близок изображениям русских монастырей, где по панораме разбросаны сцены монастырской жизни и чудес. Муромские иконы близки монастырским панорамам ещё и тем, что в них, в силу особенностей сюжета, практически отсутствует политический и апокалиптический подтекст, неизбежный в иконах с Москвой и с Новгородом.

Стремление к изобразительности и к достоверности, вкупе с распространением печатной графики, привели во второй половине XVII века к возникновению таких произведений как «Похвала иконе Богоматери

Владимирской», 1668 года, мастера Симона Ушакова, где точное воспроизведение Московского Кремля объединяется со сложной символической композицией, восходящей к византийскому и раннему русскому искусству, а также к киевским гравюрам. После этой «встречи двух миров» - символической иконографии и реального вида - создавались и другие произведения, отмеченные смелостью замысла, такие как композиции с фигурой Христа, стоящего в Московском Кремле, но их изобразительность находится уже в рамках иной культуры, она носит более буквальный характер и опирается на уже сильно изменившуюся художественную концепцию.

**Глава 4 («Небесный град»)** включает в себя два раздела. Первый посвящён изображениям Небесного града в сценах Апокалипсиса, Страшного суда и композиций «Премудрость созда себе дом», а также в таких совершенно новых сюжетах, как «Благословенно воинство небесного царя» и «Церковь воинствующая». Примечательно, что до конца XV века среди сохранившихся памятников древнерусского искусства Небесный град не имеет визуального воплощения, что может быть объяснено тем, что Апокалипсис в византийском искусстве практически не иллюстрировался (будучи широко представлен в искусстве западноевропейском), а композиции Страшного суда до определённого хронологического рубежа не включали видения Небесного града.

Первым сохранившимся произведением русского искусства, где появляется образ Небесного града, является икона «Апокалипсис» конца XV века в Успенском соборе Московского Кремля. В дальнейшем, в XVI столетии Горний Иерусалим с пирующими праведниками становится почти обязательным компонентом иконографии Страшного суда. Следует отметить, что это явление могло быть общим для искусства православных стран: в поствизантийском искусстве рубежа XV – XVI веков также появляются примеры изображения Небесного Иерусалима. Тем не менее, именно в русском искусстве XVI – XVII веков тема Небесного града получила столь широкое распространение в уже существовавших к тому времени иконографических изводах, а также послужила важной основой для уникальных сюжетов «Благословенно воинство небесного царя» и «Церковь воинствующая». С темой грядущего тысячелетнего царства справедливости, звучащей в Апокалипсисе, были связаны многие чаяния и конкретные политические

притязания Московского царства, в первой половине XVI века державшего отождествлять себя с этим последним царством.

Подобные идеи и концепции вызревают не сразу, поэтому тема царской власти и царствующего града имела особенные оттенки уже в конце XV века, когда «освященный храм» на иконе «О Тебе радуется...» из Успенского собора Московского Кремля оказался похож на тот самый, недавно возведённый Успенский собор. Здесь важным представляется тот факт, что московское искусство не всегда питало склонность к абстрактному и обобщённому, в противоположность Новгороду, с его любовью к конкретности.

Симптоматично всё же, что в искусстве Москвы и Новгорода путь проникновения примет реально существовавших зданий в произведения живописи был обратным, во всяком случае направленным в противоположную сторону: если в искусстве Новгорода архитектурные реалии чаще появлялись в сюжетах, где речь шла о конкретных храмах и архитектурных комплексах, то в московском искусстве черты Успенского собора были приданы изображению не какого-то конкретного храма, а такого, который служил визуализированным уподоблением Богородицы. Нечто подобное встречалось и в новгородском искусстве, но изредка: если верны предположения, что храм в иконе «Покров», около 1399 года, из Зверина монастыря (Новгородский музей), напоминает Софию Новгородскую. (Но даже в данном случае речь идёт изначально о существовавшем в реальности храме - Влахернском, который новгородцы изобразили в знакомых и понятных для себя формах). В таких уподоблениях и ассоциациях можно увидеть мостик между Небесным градом, Небесной церковью, с одной стороны, и реальностью русских городов и храмов. Характерно, что Горнему Иерусалиму в иконах Страшного суда XVI века также придаются формы русской архитектуры.

Во втором разделе рассматриваются сюжеты, где храм предстаёт как образ неба на земле. Без таких композиций как «Покров», «О Тебе радуется...», а также «Воздвижение креста» и некоторых других, тема Небесного града не была бы полностью раскрыта. Ранее рассмотренные сюжеты, где представлен Горний Иерусалим, противопоставленный грешной земле, демонстрируют, как чётко отделялся грядущий Небесный град от всего земного. Между тем, вторая группа сюжетов раскрывает тему Церкви Земной и Небесной, демонстрируют обратную связь мира людей и неба: нисхождение небес на землю. Подавляющее большинство из них связано с Богородицей, которая



олицетворяет собой Церковь. В «Покрове» Богоматерь, являясь в храме, демонстрирует свою защиту и покровительство верующим, простирая над ними свой мафорий. В этом иконографическом типе храм и, шире, Церковь, предстаёт как образ Рая на земле. В иконографии Покрова в течение XVI века происходит процесс совмещения черт так называемых новгородского и суздальского вариантов этой иконографии, причём верх берёт не конкретика, а абстрактное начало, где внимание заостряется не на приметах архитектурного ансамбля константинопольского Влахернского монастыря, но на том, как Небесная Церковь в образе Богоматери и в сопровождении апостолов нисходит на землю. Богоматерь в композиции «О Тебе радуется...» прославляется как Освященный храм и Словесный Рай, приближая тем самым Рай к человеку.

Абстрактная трактовка архитектурного фона «Покрова», ставшая господствующей в XVI – XVII веках, то есть храм в разрезе, берёт своё начало в новгородском искусстве, а новгородский извод «Покрова», в свою очередь, соприкасается с традицией храмовидных фронтисписов византийских рукописей комниновского времени, которая сохранилась в новгородском искусстве вплоть до XV столетия в модифицированном варианте – в сочетании с тератологическим орнаментом. Следует подчеркнуть, что такие необычные, оригинальные и, казалось бы, характерные только для русского искусства решения являются возрождением и переосмыслением того, что присутствовало в византийском искусстве XI–XII веков как бы на периферии. То, что существовало тогда в миниатюрах рукописей, оказалось востребовано на Руси в центральных, характеризующих культуру и эпоху сюжетах. Это было замечено исследователями и раньше, на примере отдельных сюжетов и композиционных мотивов. Важно добавить, что это возрождение имеет на Руси явственный национальный привкус, который стал чувствоваться как в тех сюжетах, где речь шла о Церкви и защите православного народа и «избранного царства», так и в других сюжетах, где напрямую изображался Небесный град. Так, например, в иконе «Страшный суд» из новгородской церкви Петра и Павла в Кожевниках посреди Горнего Иерусалима возвышается пятиглавый храм, подобный большинству городских и монастырских соборов, возведённых в XVI веке. Кроме того, в сюжетах, архитектурным фоном которых был храм, с начала XVI века используются в основном формы русской архитектуры, причём как ставшие традиционными, например, луковичные главы, так и те, что относятся к новациям времени: круглые окошки, привнесённые

итальянскими архитекторами, центрические сооружения, перекрытые рядами кокошников.

В **Заключении** подводятся итоги исследования. Возникновение изображений русских монастырей в качестве фона икон «Богоматерь Моление о народе», а затем и в качестве самостоятельных сюжетов для икон, сложение образа Москвы, уподобленной Иерусалиму, метафорические образы и видения, а также евангельские сюжеты, представленные на фоне русской архитектуры, - всё это как нельзя лучше характеризует новую культуру Московского царства, вращающуюся вокруг традиционного, но получившего новую актуальность образа царствующего града. Культура Москвы в XVI веке иначе, чем прежде, осознавала себя в пространстве и во времени: она стремилась расширять границы своей тематики, своих смысловых ассоциаций и символических граней. XVI век – период, когда зародилось множество тем и сюжетов, часть которых реализовалась в этот период, а другие получил развитие лишь позднее или остались без продолжения, был временем активного строительства храмов, городов и монастырей. Начало этой новой эпохи относится ещё к последней четверти XV столетия, когда силами приглашённых итальянских архитекторов началось строительство в Москве. То, насколько важна была для этой эпохи тема строительства, видно уже по сценам постройки храмов в клеймах икон московских митрополитов Петра и Алексея, преподобных Димитрия Прилуцкого и Александра Свирского, в лицевом Житии преподобного Сергия 1592 года (РГБ. Троицк. III-21).

Огромное внимание, уделяемое архитектурным изображениям в искусстве того времени, отмечено в многочисленных статьях об искусстве XVI – XVII веков. Это внимание можно объяснить «пафосом домостроительства», которым проникнуто XVI столетие. Структурирование неоформленной природы, возведение монастырских ансамблей среди лесов и на далёких островах, когда эти обители становились подобными целым городам, прославлялось в житиях преподобных ещё в XV веке. Но именно в XVI веке Филипп Колычев осуществил в короткие сроки грандиозный проект, отстроив каменный ансамбль Соловецкого монастыря и организовав в нём хозяйство по последнему слову тогдашней техники. Многочисленные иконы с панорамой Соловецкого монастыря самим своим возникновением и распространённостью доказывают, насколько важным и характерным для своего времени было это начинание.

Если митрополит Филипп просто создавал новый ансамбль, то последующие проекты, с возведением образа Гроба Господня в главных соборах страны, и даже постройка Нового Иерусалима патриархом Никоном в XVII веке представляют собой новый этап самоидентификации культуры, когда святость Палестины в буквальном смысле стала перетекать на Русскую землю.

Связь панорам русских городов и монастырей с традицией паломнических изображений, уже отмеченная многими исследователями, в диссертации удаётся охарактеризовать более детально. С одной стороны, действительно существует преемственность типологии, между древними паломническими образками и новыми образами XVI века. С другой стороны, несомненно, что одной лишь традиции изготовления квази-паломнических образков Гроба Господня прямо в Русской земле было недостаточно для удовлетворения интереса к образам Святой Земли. Недостаточно было и гравированных листов и иллюстрированных проскинитариев, которые сохранились до наших дней в весьма небольшом количестве. Отсюда появление мощного слоя новой русской иконографии, посвящённого Святым местам и русским святыням, уподобляемым Святой Земле.

Ещё раз подчеркнём, что всё разнообразие иконографии русских городов и монастырей, прославляемых подобно святыням Палестины, стало возможным благодаря тому, что и само молодое царство было проникнуто идеями града и строительства: строились соборы, города, крепости, монастыри, складывались новые концепции видения мира и истории в виде Лицевого Летописного Свода, выстраивался круг чтения в виде грандиозного проекта Минеи Четых, в постановлениях Стоглавого Собора 1551 года прописывались конкретные правила, которых надлежит придерживаться живописцам.

Как показывает предпринятое исследование, можно сделать вывод об участии не только Москвы, но и второго по значению города Московского государства – Новгорода - в формировании тех новых сюжетов, где в качестве одного из главных «героев», а затем и единственного, выступает монастырский или городской ансамбль. Вероятно, видная роль Новгорода в этом процессе была обусловлена не только древностью и значительностью его культуры, но и тем особым вниманием, которым пользовался этот город в эпоху, когда местным архиепископом был Макарий (1526 – 1542), впоследствии ставший московским митрополитом (1542 – 1563). Что касается Москвы, то её

первенство следует признать в области абстрактных и гимнографических сюжетов, архитектурные фоны которых не могли иметь реальных прототипов среди русских городов и монастырей. Тем не менее, архитектурные фоны именно таких сюжетов получали черты русского зодчества и даже конкретных зданий. Когда речь шла об изображении реальных городов и собственно самой Москвы, то иконописцы сознательно пренебрегали столь ценной для искусства Новгорода достоверностью, прибегали к приёму аллюзии, так что столица уподоблялась Иерусалиму праздничных икон.

Примечательно, что с течением времени, в конце XVI – начале XVII века иконографические схемы русских городов и русских монастырей сближаются. Средник иконы Петра и Февронии Муромских, с изображением города Мурома, почти во всём, кроме самого сюжета, совпадает с «Обителями Соловецких чудотворцев». Со своей стороны, изображения Небесного Иерусалима приобретают черты русской архитектуры, что было бы невозможно представить себе в более раннее время, например, в том изображении Небесного града, которое дошло до нас в иконе «Апокалипсис» конца XV века из Успенского собора Московского Кремля.

Описанный в диссертации феномен оказывал влияние и на поствизантийское искусство. В частности, композиции «Покров» в наружных росписях румынских церквей обнаруживают зависимость от русской иконографии.

Образ священного града, преломлённый во множестве сюжетов с панорамами монастырей и городов, с изображением видений Небесного града и в целом ряде других композиций, демонстрирующих связь Земной и Небесной церкви, является знаковой темой русского искусства Позднего Средневековья.

Основные положения диссертации опубликованы в следующих работах:

1. Иконы XVII века изображением Соловецкого монастыря как образа русской святости // Наследие Соловецкого монастыря. Всероссийская конференция. Доклады, сообщения. Архангельск, 2007. С.152-161.

2. **Архитектурные фоны в житийных циклах преподобного Сергия Радонежского XV – XVI вв. как идеальный образ православной обители // Вестник Московского Университета. Серия 8. История. № 6. 2009. Ноябрь-декабрь. С. 89 – 100.**

3. **Изображения Киева, Новгорода и Москвы в русской живописи конца XIV – первой половины XVI века. Вестник Московского Университета. Серия 8. История. № 5. 2010. Сентябрь – октябрь. С. 96 – 107.**