

ОДИССЕЙ



2021

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ ВСЕОБЩЕЙ ИСТОРИИ

RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES
INSTITUTE OF WORLD HISTORY

ODYSSEUS

Man in History

*Social Entities
and Their Metaphorical
Interpetations*

Moscow IWH RAS 2021

ОДИССЕЙ

Человек в истории

*Социальные категории и их
интерпретация на языке
метафор*

ИВИ РАН 2021

УДК 94
ББК 63.3(0)
О-42

Издание основано в 1989 году
А.Я. Гуревичем

Редакционная коллегия:

А.О. ЧУБАРЬЯН (гл. ред.), Ю.Е. АРНАУТОВА (зам. гл. ред.),
А.Б. ГЕРШТЕЙН (отв. секретарь; отв. ред.),
Б.С. КАГАНОВИЧ, О.Е. КОШЕЛЕВА (отв. ред.),
К.А. ЛЕВИНСОН, С.И. ЛУЧИЦКАЯ (зам. гл. ред.),
М.Ю. ПАРАМОНОВА, А.В. ТОЛСТИКОВ

Редакционный совет:

В. ВЖОЗЕК, И.Н. ДАНИЛЕВСКИЙ, Н. ЗЕМОН ДЭВИС, А.А. ПАНЧЕНКО,
Л.П. РЕПИНА, Ж.-К. ШМИТТ, П.Ю. УВАРОВ, Д.Э. ХАРИТОНОВИЧ, М. ЭМАР

Рецензенты:

доктор исторических наук М.С. БОБКОВА,
кандидат исторических наук Е.Д. БРАУН

Одиссей : человек в истории / Ин-т всеобщ. истории РАН. – М.: ИВИ
РАН **2021** : Социальные категории и их интерпретация на языке метафор /
[гл. ред. А.О. Чубарьян ; отв. ред. О.Е. Кошелева, А.Б. Герштейн]. – 2021.
– 000 с. –

ISSN 1607-6184

Очередной выпуск альманаха «Одиссей» («Социальные категории и их интерпретация на языке метафор») посвящен анализу представлений о принципах и формах социальной стратификации в разных культурах. На огромном историческом материале, относящимся к разным эпохам (от Средневековья до раннего Нового времени) и регионам, на примере разнообразных источников – от морально-дидактических и политических трактатов до памятников искусства – авторы обсуждают следующие вопросы: как функционировало социальное воображение в традиционном обществе, как люди описывали тогда устройство современного им общества, по каким принципам вычленили социальные категории и какие мыслительные практики для этого использовали. В других разделах выпуска публикуются статьи и исследования по античной истории и истории крестовых походов. Раздел рецензии представлен критическим этюдом А.Б. Герштейн о новой книге М.Р. Майзульса «Между Христом и Антихристом. «Поклонение волхвов» Иеронима Босха».

Для специалистов по гуманитарным наукам и широкой читательской аудитории.

© Коллектив авторов, 2021

© Кошелева О.Е. Герштейн А.Б., отв. ред.
выпуска, 2021

© Институт всеобщей истории РАН, 2021

Л.Б. Сукина

ВИЗУАЛЬНАЯ МЕТАФОРА СРЕДНЕВЕКОВОГО
СОЦИУМА НА РУССКИХ ИКОНАХ «О ТЕБЕ РАДУЕТСЯ»
КОНЦА XV – НАЧАЛА XVI В.

DOI: 10.32608/1607-6184-2021-29-1-99-122

Аннотация. Автор исследует иконы «О Тебе радуется» как визуальные источники, позволяющие реконструировать идеальную модель средневекового социума в московской культуре конца XV – начала XVI в. Эта иконография, включающая композицию коллективного моления Богородице «Человеческий род», имеет русское происхождение. В отличие от других типологически близких произведений этого времени («Покров», «Собор Богоматери», «Собор всех святых» и др.) иконы «О Тебе радуется» демонстрируют историческую привязку к религиозным и социокультурным реалиям Московского государства. В них ярко выражена идея особого покровительства Богородицы, культ которой активно развивался в Москве, унаследовавшей, как полагали при дворе великих князей, традиции и духовный авторитет Константинополя. Изображения «Человеческого рода» в композициях «О Тебе радуется» можно рассматривать как метафорический образ столичного сообщества, состоявшего из разных групп клириков и мирян, соответствующий представлениям власти и населения русского государства при Иване III и Василии III.

Ключевые слова: икона, источник, социум, визуальная метафора, Московское государство, русская средневековая культура

Keywords: Icon, source, society, visual metaphor, Moscow state, Russian medieval culture

Почти полное отсутствие светских изображений в русской средневековой культуре до создания миниатюр Лицевого летописного свода Ивана Грозного не означает, что политическая и социальная реальность той эпохи и ее осмысление современниками не воплощались в визуальных образах. Конечно, большинство из них воспроизводило канонические византийские образцы. Но к концу XV в., после гибели Византии и превращения Московской Руси в крупнейшее православное государство, сложилась ситуация, способствовавшая появлению новых иконографических сюжетов даже в таком консервативном виде искусства как иконопись. Они создавались на основе актуальных идей, которые волновали людей того времени. К числу таковых относится иконография «О Тебе радуется». Это была одна из первых русских икон с «многолюдной» композицией.

В данной работе мы хотели бы показать, что произведения иконописи могут выступать в роли важных визуальных источников и давать историку дополнительную информацию о символических представлениях об устройстве православного средневекового социума, существовавших в московской культуре конца XV – начала XVI в. Методология извлечения такой информации из средневековых изображений разработана Ж. Баше, но она, по его собственному признанию, рассчитана на исследование произведений западноевропейского искусства¹. Изучение с аналогичными целями русских средневековых памятников сопряжено с серьезными методологическими трудностями, на которые в свое время указал В.А. Плугин². Нельзя не согласиться с его мнением, что русская икона является специфическим искусством, фиксирующим общественную идеологию более опосредованно, чем письменные тексты. Кроме того, исследователь сталкивается с необходимостью решать дополнительную задачу дешифровки художественного языка, теснейшим образом связанного с основной функцией произведения иконописи – служить объектом религиозного культа³. Предпринятая самим В.А. Плугиным попытка реконструировать «мировоззрение» Андрея Рублева и художников его круга через публицистику и литературу позволила глубоко и предметно исследовать основные идеи той эпохи. Но она мало приблизила нас к пониманию того, как их транслировали современникам произведения прославленного мастера и других иконописцев его времени. Основатель современной «символической истории» М. Пастуро призывает исследователей, работающих со средневековыми визуальными источниками, не забывать об их самоценности, автономности, видовых и исторических особенностях и не увлекаться «прочтением» изображений через письменные тексты, так как они «вообще принадлежат к разным дискурсам и должны изучаться и анализироваться различными методами»⁴. М. Пастуро считает, что медиэвистам следовало бы как исследователям доисторического периода, в распоряжении которых нет никаких письменных источников, разгадывать смысл изображенного, анализируя непосредственно сами изображения, а не проецируя на них информацию, вычитанную в текстах⁵. Следует отметить, что мысль М. Пастуро не нова, в разных вариантах она уже продвигалась класси-

¹ Баше. 2005: 152–190.

² Плугин. 1974.

³ Плугин. 1974: 3–4.

⁴ Пастуро. 2019: 121.

⁵ Пастуро. 2019: 122.

ками методов иконологии и иконографии Э. Панофски и Э. Гомбрихом⁶. Выбирая собственный исследовательский метод, мы пришли к выводу, что источниковедческая интерпретация иконы невозможна без использования информации письменных источников, но главным объектом исследования должно быть изображение, действительно обладающее собственной информационной ценностью, а не просто иллюстрирующее определенные идеи, содержащиеся в современных ему текстах.

Предметом нашего исследования является анализ изображений на иконах «О Тебе радуется» как визуальных источников важных для понимания социокультурной атмосферы в Московском государстве при Иване III и Василии III. Еще со времен А.Н. Грабара и других исследователей русской иконописи, работавших и публиковавшихся в Европе в 1930-е гг., считается, что иконография «О Тебе радуется» принадлежит к числу первых иконографических программ, имевших русское происхождение⁷. Она появилась в конце XV в. и в течение нескольких десятилетий достаточно широко распространилась в иконописи и фреске не только в Московском государстве, но и в поствизантийском искусстве Балкан, в том числе, в Румынии.

Происхождение и символическое содержание иконографии «О Тебе радуется» неоднократно становились предметом исследования историков искусства, но многие детали этой иконографической композиции и скрытые в них метафорические смыслы и значения не получили пока исчерпывающей характеристики. В частности, до сих пор не подвергалась подробному разбору группа персонажей в нижней половине композиции, где изображен «Человеческий род», под которым подразумевается собор всех святых по чинам. При внимательном рассмотрении нетрудно обнаружить, что на раннем этапе существования иконографии «О Тебе радуется» эта группа достаточно сложно организована, что вероятно было обусловлено какими-то особенностями идейной программы изображения. В данной статье мы и попытаемся их реконструировать.

Хронологически наше исследование ограничивается иконами конца XV – начала XVI в., связанными с московской иконописной школой. Такое ограничение обусловлено тем, что, начиная с середины XVI в., по разным причинам идеологического и художественно-стилистического свойства изображение «Человеческого рода» приоб-

⁶ См.: Панофский. 1999: 43–73; Гомбрих. 2017: 72–73.

⁷ См.: Georgievskij-Družinin. 1932: 121–134; Grabar. 1940: 76–77, 85–86 и др.

ретет более обобщенный характер и индивидуальные и групповые характеристики составляющих его фигур будут нивелированы. На иконах Новгорода и Пскова на этот сюжет интересующие нас особенности по большей части отсутствовали с самого начала истории развития иконографии «О Тебе радуется» в рамках этих школ.

Выводы нашего исследования основываются, в основном, на анализе трех ранних икон из Успенского собора Московского Кремля (конец XV – начало XVI в., Музей-заповедник «Московский Кремль»), Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (1497, Кирилло-Белозерский музей-заповедник), Успенского собора в Дмитрове (начало XVI в., круг Дионисия, Государственная Третьяковская галерея), а также фрески «О Тебе радуется» из Рождественского собора Ферапонтова монастыря (1502, Дионисий с артелью) (илл. 1, 3, 4, 5). Именно с этими произведениями связывают складывание оригинальной иконографии «О Тебе радуется».

В основе сюжета лежит текст богородичной молитвы из Октоиха (богородичен седален восьмого гласа на воскресной заутрене после второй кафизмы), авторство которой приписывается Иоанну Дамаскину. Перед молитвой в Октоихе приведено специальное указание, что данный «седален» (сидячую часть службы) нужно петь вовсе не сидя, а стоя и «со страхом и благоговением», чем подчеркивается ее особый статус в богослужении. Приводим текст песнопения Дамаскина в церковнославянском варианте, так как именно он звучал в храмах Московского государства и был воплощен иконописцами в изображении: «О тебѣ радуется благодатная всякая тварь, аггльскій соборъ и ч(е)л(о)вѣческий родъ, ос(вя)щенный храмѣ, и раю словесный д(е)вственная похвало, из нея же б(о)гъ воплотися и мл(аде)нецъ бысть, преже вѣкъ сый б(о)гъ нашъ: ложесна бо твоя пр(ес)толь сотвори, и чрево твое пространнѣе н(е)б(е)съ содѣла. О тебѣ радуется, бл(а)годатная, всякая тварь, слава тебѣ».

Каждый микросюжет композиции икон «О тебе радуется» соответствует определенной фразе или образу текста. В центре – тронное изображение Богородицы с благословляющим Младенцем («ложесна бо твоя престол сотвори»). Фоном ему служат храм («освященная церковь») и райский сад, вид которого воспроизводится согласно Писанию («раю словесный»). Богоматерь окружена ангелами («ангельский собор»). Ниже – тот самый «Человеческий род», о котором пойдет речь дальше. Все вместе – ангелы, люди, райские растения и птицы – составляют «всякую тварь», которая радуется Богородице и славит ее.

Исследователи этой иконографии подчеркивают, что в ней отчетливо прослеживается тема рая и грядущего блаженства праведных⁸. Это как нельзя лучше соответствовало общей атмосфере времени ожидания Конца света, который пророчили на 1492 г. в связи с окончанием седьмой тысячи лет от Сотворения мира⁹, и полемики с «жидовствующими» вокруг текстов православной религиозной книжности, богослужения, молитв и реликвий¹⁰. Сам сюжет «О Тебе радуется» связан с идеями не только большой, но и малой эсхатологии. Молитва Иоанна Дамаскина использовалась в литургии Василия Великого, принятой в русском богослужении. При этом на Руси, в отличие от Византии, ее текст исполнялся целиком, а не только его начальные строфы¹¹. Во время ее пения священник, находясь в алтаре, тихим голосом произносил молитвы за живых и умерших. Поэтому параллели иконографии «О тебе радуется» можно усмотреть в иконах «Страшный суд» и «Покров Богородицы», также ставших распространяться в эту эпоху и тоже связанных с идеей покровительства Богородицы всем праведникам и являющих собой примеры нечастых для искусства византийского мира «многолюдных» изображений.

Еще одна важная смысловая параллель прослеживается в ансамбле фресок Рождественского собора Ферапонтова монастыря, расписанного артелью Дионисия в 1502 г. Исследователи неоднократно обращали внимание, что среди этих фресок особый «тематический блок» составляют композиции, на которых представлен «народный сонм» молящихся Христу или Богородице: «Что Ти принесем, Христе...», «О Тебе радуется», «Покров Богоматери», цикл «Учение трех святителей», иллюстрации к кондакам и икосам Богоматери, «Видение Евло-

⁸ См., например: *Нерсеян*. 1999: 380–397.

⁹ Подробнее см.: *Юрганов*. 1998: 306–309.

¹⁰ Подробнее о ереси «жидовствующих» и борьбе с ней на рубеже XV–XVI вв. см.: *Алексеев*. 2008: 185–194.

¹¹ В свое время Е.В. Дувакина высказала предположение, что эта особенность русской литургической практики, свидетельствующая об особом месте данного текста в богослужении, как раз и была причиной создания нового иконографического типа изображения Богородицы (*Дувакина*. 1985: 192–193). Но Л.В. Нерсеян полагает, что при этом исследовательница ошибочно рассматривала «О Тебе радуется» в комплексе с другой дополнительной молитвой, вставленной в русскую редакцию литургии Василия Великого, в то время как они относились к различным частям литургического богослужения, и объединять их в один компендиум молитв, читаемых после епиклезы (тропаря третьего часа) и строить на этом выводы, некорректно (*Нерсеян*. 1999: 395–396).

гия», цикл Вселенских соборов¹². А.С. Преображенский предполагает, что такие образы коллективного моления стали своеобразной заменой прижизненного донаторского портрета, от которого к тому времени полностью отказалась московская культура, и портрета надгробного, также почти исчезнувшего из сферы интереса столичных заказчиков¹³. В храмах, не расписанных фресками, их функцию выполняли многочисленные иконы «О Тебе радуется», «Собор Богоматери», «Страшный суд», «Покров», «Воздвижение Креста», «Шестоднев», «Суббота всех святых», «Богоматерь Боголюбская “Моление о народе”», изображения Святой Екатерины с припадающими, на которых были представлены молящиеся или присутствующие в церкви большие группы людей. А.С. Преображенский связывает с московской культурой конца XV – начала XVI в. и распространение сцен моления в составе циклов Акафиста Богоматери¹⁴. Этот сюжет известен, в основном, по памятникам зрелого XVI в., но мы солидарны с мнением исследователя, что его присутствие во фресковом цикле в Ферапонтове может считаться достаточным доказательством существования подобных изображений еще в конце XV столетия. Отметим, что все перечисленные композиции, за исключением «О Тебе радуется», имели свои аналоги в искусстве византийского мира.

Примером многофигурной композиции, близкой к описанным выше, является и редчайший памятник лицевого шитья, так называемая «пелена Елены Волошанки» (конец XV – начало XVI в., Государственный исторический музей, Москва) (илл. 6). По поводу этого произведения долгое время существовало устойчивое мнение, что на нем изображено реальное событие русской истории, связанное с политическим процессом преобразования великого Московского княжества в Русское государство при Иване III. Сразу же следует отметить, что точное происхождение пелены неизвестно (до того, как попасть в Государственный исторический музей она находилась в различных частных собраниях). Поэтому связь ее с той или иной столичной мастерской лицевого шитья устанавливается лишь гипотетически по стилистическим признакам и нюансам технологии изготовления, трактовки которых у специалистов разнятся.

На пелене изображена какая-то религиозная процессия – сопровождающая вынос иконы «Богоматерь Одигитрия» – в которой участ-

¹² См., например: *Данилова*. 1970: 11; *Попов*. 1975: 104–105; *Преображенский*. 2012: 422–426.

¹³ *Преображенский*. 2012: 426.

¹⁴ *Преображенский*. 2012: 427.

вуют представители церкви и миряне различных социальных статусов. Поклоняющиеся иконе разделены на две симметричные группы, стоящие слева и справа от человека, несущего богородичный образ. Фигуры в обеих группах образуют три ряда по вертикали. Самым статусным является средний ряд, в котором шествие возглавляют персонажи в царских венцах (слева) и архиерейских облачениях (справа). В верхней части композиции находятся декоративные или символические детали, привлекающие внимание своей необычностью для русской иконографии того времени – ряды «пальмовых» ветвей. Перед ними слева и справа изображены фигуры мужчин с рипидами (торжественными опахалами, носимыми синхронно двумя дьяконами в крестном ходе для осенения ими святынь) и большими солнечниками (зонтами, используемыми в ритуальных целях)¹⁵. С разных сторон к иконе направляются два священнослужителя в черных одеяниях: один – с большим крестом в руках, другой – с диском.

На раннем этапе исследования пелены в 1920-х гг. Т.В. Георгиевским, а затем и реставратором Т.А. Александровой-Дольник высказывалось мнение о принадлежности ее мастерской великой княгини Софьи Палеолог, изображение которой вместе с супругом Иваном III и сыном Василием III угадывалось этими исследователями в среднем ряду левой группы персонажей¹⁶. Позже М.В. Щепкина в посвященной этому произведению небольшой монографии обосновала его атрибуцию мастерской супруги великого князя Ивана Молодого (старшего сына, наследника и соправителя Ивана III) Елены Волошанки¹⁷. Это позволило найти удобное объяснение необычным деталям иконографической композиции (влияние валашской художественной традиции). Данная атрибуция с незначительными уточнениями и вариациями была многократно поддержана во многих последующих исследованиях, но мы не будем останавливаться на их обзоре, так как он выходит за рамки проблематики нашей статьи¹⁸. Не станем мы обсуждать и нюансы датировок пелены разными специалистами, тем более что все они не выходят за пределы хронологических рамок конца XV – начала XVI в.

¹⁵ Одному из возможных вариантов семантики солнечников М.А. Бойцов посвятил специальную статью: *Бойцов*. 2005: 99–154.

¹⁶ См.: *Щепкина*. 1954: 8.

¹⁷ *Щепкина*. 1954: 8.

¹⁸ Следует отметить, что горячей сторонницей атрибуции М.В. Щепкиной была выдающийся специалист по древнерусскому лицевому шитью Н.А. Маясова. См., например: *Маясова*. 1990: 88–106.

Гораздо больший интерес для нас представляют попытки интерпретировать содержание и смысл изображенного на пелене. М.В. Щепкина полагала, что на ней представлен крестный ход в день венчания Дмитрия-внука, ставшего после кончины отца – Ивана Молодого наследником-соправителем своего деда Ивана III. Это позволило исследовательнице считать, что мы видим событие, произошедшее 4 апреля 1498 г., и «точно опознать» некоторые из изображенных персон. Согласно ее утверждению, группу церковных иерархов возглавляет московский митрополит Симон, в среднем регистре левой группы изображены Иван III, его сын Василий III и Дмитрий-внук. Изображения женщин из семьи московского государя исследовательница «определила» в нижнем ряду левой группы (Елена Волошанка, Софья Палеолог и дочери Софьи)¹⁹. Н.А. Казакова и Я.С. Лурье видели в пелене символ политического равновесия, наступившего в великокняжеской семье на краткое время в самом начале XVI в., когда Дмитрий-внук оставался соправителем Ивана III в Москве, а его конкурент Василий III получил особый статус великого князя Новгорода и Пскова²⁰. С последним мнением был солидарен и немецкий исследователь Ф. Кемпфер, настаивавший при этом только на «перестановке» фигур – дочерей Софьи Палеолог он (по причине причесок из «коротких волос») посчитал ее сыновьями, а изображение Елены Волошанки усматривал в женской фигуре, расположенной рядом с Дмитрием-внуком²¹. Современная исследовательница А.М. Евсеева, в целом следуя интерпретации М.В. Щепкиной, считает, что на пелене изображена церемония венчания Дмитрия-внука на великое княжение²².

Если согласиться с мнением вышеназванных исследователей, то нужно рассматривать «пелену Елены Волошанки» как уникальное произведение полуцерковного / полусветского характера, на котором запечатлены исторические персонажи в реальных обстоятельствах важного политического события прошлого. Но идентифицировать это изображение в таком качестве с высокой степенью надежности мешает не только отсутствие письменных источников, в которых церемония венчания на великое княжение Дмитрия-внука была бы зафиксирована во всех деталях и подробностях²³. Опытный глаз некоторых

¹⁹ Щепкина. 1954: 8.

²⁰ Казакова, Лурье. 1955: 167.

²¹ Kämpfer. 1978: 162–163.

²² Евсеева. 1999: 430–439.

²³ Л.М. Евсеева, предлагающая считать изображение на пелене иллюстрацией заключительной части Чина венчания 1498 г., тем не менее, вынуждена отметить,

исследователей русского средневекового искусства отметил сходство этой композиции с иконографией Акафистных сцен и других гимнографических изображений, вовсе не имеющих привязки к определенному историческому событию. Исследовательский метод М.В. Щепкиной и ее последователей вызвал сомнения еще у А.Н. Грабара, который в своей статье 1981 г. хотя полностью и не отрицал возможной связи изображения на «пелене Елены Волошанки» с исторической действительностью, но все же полагал, что оно, скорее, является результатом актуализации в Московском государстве на рубеже XV–XVI вв. идей византийского царства, связанных с культом богородичных икон²⁴. Для него композиция пелены, в первую очередь, была одним из воплощений общей и важной для русского средневекового искусства этого времени темы «молящихся», которая свидетельствовала об «оживлении» старых (традиционных) иконографических типов, а не попыткой художников, швей и их заказчиков изобразить реальное событие и создать «портреты» его участников²⁵. Такое «оживление» не выводило иконопись и лицевое шитье конца XV – начала XVI в. за пределы подчиняющегося традиции и канону религиозного искусства, регламентируемого церковной властью, а лишь расширяло его художественные возможности в передаче актуальных для того времени идеологем, политических концепций и наблюдений над церемониями и процессиями, игравшими важную роль в жизни средневековой Москвы²⁶.

Позиция А.Н. Грабара была отчасти поддержана Л.А. Щенниковой, которая, не отказываясь от версии М.В. Щепкиной, но при этом, считая идентификацию персонажей пелены неоднозначной, предположила, что здесь представлена сцена молебна с Акафистом перед чудотворной иконой Одигитрии из Вознесенского монастыря в Московском Кремле (точным списком с аналогичной константинопольской святыни). Молебен, как считает исследовательница, совершается в присутствии великого князя (с семьей) и митрополита, фигуры которых изображены во главе процессий, направляющихся к чтимому образу²⁷. По сути, мы имеем дело с вариантом истолкования

что предполагаемый ею выход нововенчанных Ивана III и Дмитрия-внука на соборную площадь Кремля, сопровождавшийся выносом некой иконы Богородицы, не описан в текстах Чина (*Евсеева*. 1999: 436).

²⁴ *Грабар*. 1981: 289–294.

²⁵ *Грабар*. 1981: 289.

²⁶ См.: *Грабар*. 1981: 289, 294.

²⁷ *Щенникова Л.А.* 1) *Щенникова*. 1999: 274–276; 2) *Щенникова*. 1999: 339–340.

иконографии пелены, предлагаемым Л.М. Евсеевой, и которому также не можем найти надежного подтверждения в письменных источниках. Наконец, А.М. Лидов рассматривает пелену в ряду византийских икон, посвященных чудотворному вторичному действию с Одигитрией Константинопольской, не отказывая предыдущим гипотезам в правомочности²⁸.

В связи с вышесказанным наиболее релевантной и обоснованной анализом многочисленных русских, византийских и балканских визуальных источников нам представляется гипотеза А.С. Преображенского²⁹. Он предлагает не искать в этом изображении следов передачи информации о реальном событии и не пытаться идентифицировать персонажей с конкретными историческими фигурами, а считать пелену ранним вариантом иконографии, связанной с вознесением коллективной хвалы Богородице и Иисусу Христу. В конце XV – начале XVI в. тяга к изображению массовой молитвы заступников за человеческий род была следствием деперсонализации благочестия в Московском централизованном государстве. Результатом, по мнению А.С. Преображенского, стало создание своего рода «коллективных портретов» православного общества, иконографическими и художественными особенностями которых являются «соборный» пафос композиции и широкий социальный спектр персонажей, с которыми олицетворяли себя как светские и церковные властители, так и их подданные³⁰.

Такой «портрет» средневекового социума на «пелене Елены Волошанки» носит достаточно абстрактный характер. Многие его элементы, как показал в своем исследовании А.С. Преображенский, заимствованы из византийской иконографической традиции изображения императорского благочестия и гимнографических сюжетов³¹. Исследователь полагает, что незначительная конкретизация новой для московской культуры иконографии произошла ближе к середине XVI столетия³². В наших дальнейших рассуждениях мы покажем, что это случилось значительно раньше (буквально в то же время, когда была вышита пелена), но в другом виде искусства.

Мы и дальше будем обращаться к «пелене Елены Волошанки» в целях сопоставления ее иконографических элементов с нашим материалом. Поэтому важно сразу же отметить, что шитые пелены не были вполне самостоятельными произведениями искусства. Они дополняли

²⁸ См.: Лидов. 2009: 39–69.

²⁹ Преображенский. 2012: 462–486.

³⁰ Преображенский. 2012: 484.

³¹ Преображенский. 2012: 462–486.

³² Преображенский. 2012: 484.

иконы в качестве декоративной завесы под ними. В специальном исследовании А.С. Петрова, посвященном шитым образам под иконами, показано, что пелены обычно развивали сюжет иконного изображения, являясь частью единого с ним художественного ансамбля³³. В одном случае, они точно воспроизводили изображение на иконе, в другом — отличались от него, но были близки к нему тематически. Поскольку неизвестно, откуда происходит «пелена Елены Волошанки», мы не можем точно реконструировать весь ансамбль. Можно только предположить, что пелена, скорее всего, сочеталась с иконой на близкий сюжет коллективного моления или образом Богородицы (наиболее вероятно, Одигитрии). Возможно, как раз функция дополнения к основному иконному изображению, и обусловила тот самый абстрактный характер ее композиции, о котором говорилось выше.

Следует также заметить, что в памятниках лицевого шитья мы имеем дело с «двойным пересказом» изображения, которое сначала выполняется иконописцем-знаменщиком, потом переносится на ткань и с ним работают вышивальщицы. При этом композиция и детали рисунка могут подвергнуться произвольным и непроизвольным искажениям в силу определенной ограниченности технических возможностей вышивки по сравнению с живописью. Поэтому степень конкретизации и четкости изображения подробностей на иконах, писанных красками, всегда будет выше.

Нельзя исключать, что появление оригинальной русской иконографии коллективного моления на иконах «О Тебе радуется» конца XV – начала XVI в. также было связано с процессом формирования концепции «династической монархии» в централизованном государстве московских Рюриковичей и усвоением константинопольских традиций благочестивых выходов великокняжеской семьи. Самой ранней из дошедших до нас икон «О Тебе радуется», вероятно, является образ из Успенского собора Московского Кремля (илл. 1). Полагают, что он был создан либо одновременно с другими иконами местного ряда иконостаса в 1480-е гг., предназначенного для нового здания храма, спроектированного итальянским зодчим Аристотелем Фиораванти³⁴, либо в процессе завершения декорирования соборного интерьера в конце XV – начале XVI в.³⁵ Напомним, что кремлевский Успенский собор мыслился как главный храм Русского государства, правители

³³ Петров. 2007: 182.

³⁴ Алпатов, Зонова, Челюбеева. 1971.

³⁵ Толстая. 1985: 115–116; Толстая. 2016: 135–144.

которого наследовали свою власть от Владимиро-Суздальских великих князей. В нем хранилась и основная святыня Русского государства – Владимирская икона Богородицы, окончательно перевезенная во время нашествия Тамерлана из древней столицы Северо-Восточной Руси в Москву³⁶.

Т.В. Толстая считает, что образ «О Тебе радуется» был тесно связан своим сюжетом с фресковым декором алтаря Успенского собора, расписанного артелью Дионисия, и развивал темы культов московского митрополита Петра, прах которого находился в жертвеннике, и второго, чтимого в этом храме московского святителя Алексея, а также почитания Богородицы³⁷. В Рождественском соборе Ферапонтова монастыря, где фрески также писал Дионисий с артелью, центральная абсида расписана на тему «Службы святых отец» – коллективного моления святителей Богоматери. Практически полностью сохранившиеся фрески Ферапонтова, как уже отмечалось нами выше, позволяют реконструировать многие аспекты сюжетного контекста, в котором сформировалась иконография «О Тебе радуется».

Связь ранней редакции иконографии этого образа с определенным местом проявлена и в изображении «освященной церкви» в райском саду. Иконографическая традиция, прослеженная искусствоведами на примере икон «Покров Богородицы», не исключала возможности включения в композицию произведения иконописи архитектурных форм не абстрактного, а конкретного храма (например, Влахернской церкви или Софии Константинопольской / Софии Новгородской). Л.В. Нерсесян предполагает, что, судя по некоторым архитектурным деталям, визуальным образцом для пятиглавого храма, символизирующего «освященную церковь» на иконе «О Тебе радуется» мог быть Успенский собор Московского Кремля³⁸. Конечно, речь идет, в первую очередь, о ранних иконах именно московской школы, так как на современных им новгородских памятниках иконописи изображения храмов немного другие и отличаются богатым фантазийным декором, характерным для символических образов храмов в византийской книжной миниатюре. Эта особенность иконографии вносит в московский вариант «О Тебе радуется» оттенок историзма и позволяет соотносить символический образ величания Богородицы всеми существами

³⁶ О роли богородичных икон и реликвий в передаче во второй половине XV в. сакрального авторитета Византии Московскому государству подробнее см.: Плеханова. 1995: 37–41.

³⁷ Толстая. 1985: 113–115.

³⁸ Нерсесян. 1999: 394.

тварного мира с современной для человека той эпохи реальностью³⁹. После падения Константинополя и окончательного завоевания османами остатков Византии именно столица Московской Руси стала мыслиться центром всего православного мира – Новым Иерусалимом, а затем и «Третьим Римом», и поэтому ее главный храм мог символизировать небесную «освященную церковь», находящуюся посреди райского сада.

Соответственно и в образе «Человеческого рода» иконописцы могли позволить себе представить в обобщенном, символическом виде тот средневековый социум, который воспринимался в Московском государстве конца XV – начала XVI в. как некий идеал устройства благочестивого людского сообщества. Конечно, это изображение должно было, как и все остальные микросюжеты композиции «О Тебе радуется», соответствовать главной религиозной идее песнопения Иоанна Дамаскина. Кроме того, как отмечает большая часть исследователей, порядок представления чинов святых на ранних иконах соответствовал еще и их поминанию на проскомидии: праотцы, пророки, апостолы, святители, мученики, преподобные, святые жены. Их изображения выстраивались группами с соблюдением иерархии.

При определенном типологическом сходстве композиции «Человеческий род» с изображением процессии на «пелене Елены Волошанки» столь же очевидно, чем они отличаются друг от друга. Праведники на иконе «О Тебе радуется» поклоняются самой Богородице, пребывающей с Младенцем в райском саду, а на пелене только ее иконному образу, несомому одним из участников церемонии. Ряды персонажей на иконах стройнее и плотнее, что может объясняться как особенностями сюжета и иконографии, так и большими техническими возможностями живописи по сравнению с шитьем.

Несмотря на то, что все ранние иконы «О Тебе радуется», скорее всего, ориентировались на образ из Успенского собора Московского Кремля, служивший им образцом⁴⁰, в изображениях на них «Человеческого рода» также существуют некоторые различия, на самые существенные из которых мы обратим внимание. На всех иконах сонм пра-

³⁹ На фреске «О Тебе радуется» в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря изображение храма более условно, и у него только три главы.

⁴⁰ Две другие из рассматриваемых нами икон «О Тебе радуется» находились в начале XVI в. в местных рядах иконостасов в Успенских соборах, тесно связанных с Москвой г. Дмитрова и Кирилло-Белозерского монастыря. По предположению Т.В. Толстой, появление там новой иконографии было результатом синхронного развития живописного декора всех трех храмов, посвященных Успению Богородицы (Толстая. 1985: 113).

ведников возглавляет Иоанн Дамаскин. Он держит в руках развернутый свиток, на котором написан текст его молитвы Богородице. Фигура Иоанна Дамаскина связывает два мира – горний и дольний. На иконах из Успенского собора Московского Кремля и Успенского собора в Дмитрове, слева, позади Дамаскина изображена группа праотцев, возглавляемая Иоанном Крестителем, справа – праведные жены (илл. 2, 3). На иконе из Кирилло-Белозерского монастыря обе группы состоят из праведных жен, а изображение Крестителя отсутствует (илл. 4). Нужно подчеркнуть, что на ранних иконах персонажи не имеют подписей, поэтому можно идентифицировать лишь некоторых из них по иконографическим признакам и на основании надписей на более поздних произведениях иконописи на этот же сюжет.

В левой части изображения «Человеческого рода» группу пророков возглавляет первосвященник Захария, в правой части группой апостолов предводительствует Петр. Оба эти персонажа, по мнению Л.В. Нерсесян, связаны с идеей райских врат, которые открываются перед стоящими за их спинами праведниками⁴¹. Сами врата на иконах «О Тебе радуется» не изображались, но путь в рай может символизировать разделяющее две группы молящихся Богородице узкое пустое пространство, расширяющееся к подножию ее трона.

Этот же исследователь обратил внимание, что в пророческом чине сочетаются изображения ветхозаветных первосвященников и царей. На иконах из Московского Кремля и Кирилло-Белозерского монастыря позади двух неизвестных первосвященников стоят пророк Даниил и царь Давид (илл. 2, 4). На иконе из Дмитрова место Даниила занимает царь Соломон (илл. 3). На фреске того же времени из Ферапонтова монастыря представлен только один первосвященник и царь Давид⁴² (илл. 5). Вероятно, Л.В. Нерсесян недалек от истины в своем предположении, что такое сочетание фигур первосвященников и царей могло отражать идеи сакральной преемственности священства и царства, игравшие большую роль в русской культуре конца XV в.⁴³ Добавим, что их изображение на одной стороне композиции могло также иллюстрировать концепцию симфонии светской и духовной власти, заимствованную из Византии и всячески поддерживаемую и развиваемую в централизованном Русском государстве Ивана III и его наследников.

⁴¹ Нерсесян. 1999: 387, 391.

⁴² Нерсесян. 1999: 391.

⁴³ Нерсесян. 1999: 391.

На иконе из Дмитрова тема преемственности продолжена в апостольской группе изображением равноапостольных государей, положивших основание благоверным династиям Второго и Третьего Рима (илл. 3). Второй ряд персон возглавляет фигура Константина Великого в императорском облачении и зубчатой короне, а в конце третьего ряда видны фигуры князя Владимира с сыновьями Борисом и Глебом. В Московском государстве три последние персоны мыслились не только как чтимые святые, но и как предки и «сродники» правящей династии, основатели «русского царства» и его политических традиций. Позже эта идея будет обоснована в Степенной книге царского родословия. Полагают, что совместные изображения Владимира Святославича с сыновьями выражали идею плотского и духовного родства в княжеской семье. Подобная иконография существовала в XV–XVI вв. как в виде отдельных икон, так и в составе сложных иконографических программ храмовых росписей и композиций святых, расположенных по чинам святости («О Тебе радуется», «Покров») ⁴⁴.

Если же рассматривать всю композицию «Человеческий род» в целом, то очевидно (на основании явных различий в одеяниях), что ее левая часть состоит преимущественно из представителей священноначалия, монахов и аскетов, а правая из праведных мирян, что соответствует дифференциации средневекового общества на «клир» и «мир». По отношению к Богородице духовенство и «цари» стоят одесную, а миряне ошуюю, т.е. внутри иконного пространства иерархические акценты расставлены в соответствии с иконографической и социокультурной традицией. На «пелене Елены Волошанки» эта дифференциация не выражена (илл. 6). В среднем (главном для данной композиции) ряду «царская семья» (?), состоящая из трех персон в коронах, расположена слева, а церковноначалие (пять фигур) – справа. Черноризцы в нижнем ряду объединены в две группы, поставленные в центр левого и правого крыльев. Миряне разных социальных статусов и полов также изображены как слева, так и справа во всех трех регистрах.

Теперь рассмотрим обе группы «Человеческого рода» по отдельности. В левой группе выделяются характерные для русского религиозного ландшафта того времени фигуры юродивых, культы которых расцвели в правление государей из династии Рюриковичей ⁴⁵. С соци-

⁴⁴ См.: *Преображенский*. 2004: 710–714.

⁴⁵ Особый культ юродивых на Руси начал складываться в XV в., когда, предположительно, появились описания чудес Прокопия Устюжского, Исидора Твердислова и некоторых других «блаженных похобав», и пережил расцвет в XVI в. См. подробнее: *Панченко*. 1999: 392–407.

ально-религиозным явлением юродства в конце XV – начале XVI в. воочию и из распространенных агиографических преданий было знакомо население не только Москвы, но и других городов русского государства. Юродивые, почитаемые за особый аскетизм, хоть и изображены у самого края иконы, но выдвинуты в первый ряд.

Ко времени написания иконы иконография юродивых в древнерусской живописи еще только начинала складываться. Изображения Андрея Юродивого встречаются на иконах «Покрова Богородицы» не ранее XIV в. Самые ранние иконы с изображением Прокопия Устюжского появились только в XV в. Создание самого иконографического канона юродивого во Христе современные исследователи связывают с русской культурой XV–XVI вв.⁴⁶ В случае с нашими иконами мы имеем дело с одними из первых примеров группового изображения юродивых в русском искусстве.

Среди епископата, стоящего позади пророков, обращают на себя внимание фигуры церковных иерархов в белых клобуках. В русской культуре конца XV – XVI в. белый клобук был одним из символов передачи духовной власти из Рима в Константинополь, а оттуда на Русь (через Новгород). Об этом рассказывается в известной «Повести о белом клобуке» («Повести о новгородском белом клобуке»). Но обе ее редакции (краткая и пространная) не имеют точной датировки. Одни исследователи считают первоначальной пространную редакцию и датируют ее концом XV в., другие полагают, что первой появилась краткая редакция, известная в списках XVI в.⁴⁷ В настоящее время все большее признание получает мнение, что «Повесть» в краткой редакции не могла появиться ранее второй половины XVI в. и, возможно, была связана с решением Московского освященного собора 1564 г. о праве митрополита носить белый клобук, а полная редакция составлена между 1589 и 1601 г. в период утверждения патриаршей кафедры⁴⁸. Однако сохранившиеся иконописные изображения московских и ростовских митрополитов конца XV – начала XVI в. свидетельствуют о том, что негласная традиция ношения белого клобука лицами, обладавшими этим церковным саном, существовала и раньше.

Т.В. Толстая предполагает, что на иконе из Успенского собора Московского Кремля в белых клобуках изображены чтимые московские иерархи Петр, Алексей и Иона (илл. 2). Она также указывает, что иконы ростовских и московских святителей, по-видимому, входили в

⁴⁶ См.: Туминская. 2016.

⁴⁷ Подробнее см.: Лурье. 1989: 214–215.

⁴⁸ См., например: Кириллин. 2003: 32–34.

состав деисусного чина соборного иконостаса⁴⁹. Но поименный состав митрополичьего трио на иконе может быть и иным. Например, Г.В. Попов показал, что не менее популярным, чем Петр и Алексей был Леонтий — основатель ростовской митрополичьей кафедры. Образы всех троих представлены в росписях Дионисия в Ферапонтовом монастыре⁵⁰.

На иконах из Дмитрова и Кирилло-Белозерского монастыря представлены по две фигуры в белых клобуках (илл. 3, 4). Вероятно, это Петр и Леонтий, так как именно эта пара митрополитов была представлена в иконостасе Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря 1497 г. и деисусном чине конца XV – начала XVI в. из Гуслицкого монастыря⁵¹.

На всех трех из рассматриваемых нами икон митрополиты в белых клобуках включены в группу иерархов в архиерейских облачениях. Независимо от персоналий изображенных важно, что предстоятели русской церкви мыслятся здесь как неотъемлемая часть вселенской церковной организации и ее истории. На «пелене Елены Волошанки» высшее духовенство представлено всего четырьмя фигурами в епископских омофорах (илл. 6). Ими предводительствует пятый персонаж в одеянии, напоминающем митрополичий или патриарший саккос. Он выделен нимбом над головой. Так в византийской иконографической традиции обозначали патриарха. За духовными лицами изображены две фигуры мирян мужского пола. Очевидно, что речь идет о более скромном сюжете и более узком толковании роли и значения духовенства в рамках представленной на пелене церемонии коллективного моления. На фреске «О Тебе радуется» из Ферапонтова монастыря фигуры в белых клобуках отсутствуют (илл. 5). Возможно, их исключили из композиции потому, что Петр, Алексей и Леонтий были изображены в святительском цикле росписей Рождественского собора.

Мирская часть социума на иконах «О Тебе радуется», находящаяся в композиции «Человеческий род» справа, за спинами апостолов в греческих одеждах, также разбита на несколько подгрупп. Впереди стоят юноши в роскошных одеждах, в каких было принято изображать знатных и/или богатых персонажей в византийской и древнерусской иконописи. В контексте сюжета они, вероятно, символизируют праведную знать. За ними расположены несколько женщин. На иконе из

⁴⁹ Толстая. 1985: 115.

⁵⁰ См.: Попов. 1985: 138.

⁵¹ См.: Лелекова. 1970: 104; Вилинбахова, Лаурина, Петрова. 1981.

Московского Кремля эту группу возглавляют четыре или пять цариц, из Кирилло-Белозерского монастыря – семь царственных женщин в венцах и одеяниях разного цвета (илл. 2, 4). На фреске из Рождественского собора Ферапонтова монастыря можно рассмотреть три женские фигуры в зубчатых коронах (илл. 5). На иконе из Дмитрова царица только одна (илл. 3). Справа от нее изображена фигура женщины в головном уборе, напоминающем шапку и плат русской княгини (в византийском искусстве в подобных головных уборах изображали женщин из императорской династии). В XV – начале XVI в. женщины из московской великокняжеской семьи впервые стали играть заметную роль в политической и культурной жизни страны, что, возможно, и нашло отражение в композиции сюжета «Человеческий род», в которой некоторые из «праведных жен» изображены в царских венцах и «княжеских» шапках.

За царицами стоят женщины из «народа». Внутри себя эта последняя подгруппа совершенно не дифференцирована никакими атрибутами. Женщины изображены в условных одеяниях, в которых было принято писать святых и других персонажей женского пола на византийских и древнерусских иконах. Перед этой подгруппой мы можем видеть фигурку мальчика (на разных иконах он изображается в рубашке разного цвета и длины) – символ невинных детских душ, которым открыта прямая дорога в рай.

Важной особенностью композиции «Человеческий род» на ранних иконах «О Тебе радуется» является то, что все людские фигуры, кроме Иоанна Крестителя и Иоанна Дамаскина, изображены без нимбов. Это наводит на мысль о двойной функции изображения – с одной стороны, это сонм праведников, которых ждет в раю Богородица, с другой, метафора современного иконописцам средневекового социума, не все представители которого были и будут удостоены святости. В византийской традиции – ее соблюдение мы видим в изображении на «пелене Елены Волошанки» – нимбами снабжались не только святые, но и император с императрицей и патриарх (илл. 6). Без нимбов представляли только людей, чья участь еще не была окончательно решена (хотя они уже и были условно разделены на группы праведников и грешников) на иконах и фресках «Страшный суд».

Традиция изображения «Человеческого рода» без нимбов поддерживалась и в первой половине XVI в.⁵² Вероятно, эта двойствен-

⁵² См., например икону «О Тебе радуется» (около 1530) из Рождественского собора Ферапонтова монастыря (Петрова, Соловьева. Б.г.: 148–149).

ность на протяжении всего этого времени смущала и светскую, и духовную власть, пока, наконец, Стоглавый собор 1551 г. не ответил утвердительно на вопрос, можно ли изображать на иконах не только святых, но и обычных людей («царей и князей и святителей, и народы, которые живы суще»)⁵³. Таким образом, данная иконография, вкупе с другими «многолюдными» композициями, получила соборное одобрение. Но на иконах второй половины XVI в. все составляющие «Человеческий род» фигуры на иконах «О Тебе радуется» все же получают нимбы святых.

Итак, новый иконографический тип «О Тебе радуется» сложился в русской иконописи конца XV – начала XVI в. в контексте общего интереса поздневизантийского/поствизантийского и древнерусского искусства к изображению сцен коллективного моления, пришедших на смену «портретам» ктиторов и донаторов. Но в отличие от других типологически близких произведений этого времени иконы «О Тебе радуется» демонстрируют историческую привязку к религиозным и социокультурным реалиям Московского государства. В них ярко выражена идея особого покровительства Богородицы, культ которой активно развивался в Москве, унаследовавшей, как полагали при дворе великих князей, традиции и духовный авторитет Константинополя. Изображения «Человеческого рода» в композициях «О Тебе радуется» можно рассматривать как метафорический образ идеального столичного социума, соответствующий представлениям людей этого времени. Несмотря на обобщенный характер этого образа в нем также присутствуют характерные детали, подчеркивающие его тесную связь непосредственно с московской культурой времени Ивана III и Василия III.

БИБЛИОГРАФИЯ

ИСТОЧНИКИ

Стоглав: Текст. Словоуказатель / Отв. ред. *Дж. Манискалько-Базиле, А.В. Юрасов*; подг. текста *Е.Б. Емченко*. М.; СПб., 2015. 320 с.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеев А.И. Жидовствующие. Православная энциклопедия. 2008. Т. XIX. С. 185–194.

⁵³ См.: Стоглав: Текст. Словоуказатель. 2015: 116.

Баиш Ж. Средневековые изображения и социальная история: новые возможности иконографии / Пер. с фр. И.Г. Галковой // Одиссей: Человек в истории. Время и пространство праздника. 2005. М., 2005. С. 152–190.

Бойцов М.А. Папский зонтик, бог Гелиос и судьба России // Казус: Индивидуальное и уникальное в истории / Под ред. М.А. Бойцова, И.Н. Данилевского. 2004. М., 2005. Вып. 6. С. 99–154.

Гомбрих Э. Символические образы. Очерки по искусству Возрождения / Пер. с англ. Е.Доброхотовой-Майковой. СПб., 2017. 408 с.

Грабар А.Н. Заметка о методе оживления традиций иконописи в русской живописи XV – XVI веков // Труды отдела древнерусской литературы. Л., 1981. Т. 36. С. 289–294.

Данилова И.Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970. 147 с.

Дионисий и искусство Москвы XV–XVI столетий: Каталог выставки / Сост. Т.Б. Вилинбахова, В.К. Лаурина, Г.Д. Петрова. Л., 1981. 150 с.

Дувакина Е.В. Проблемы иконографии «О Тебе радуется» в связи с росписью собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. М., 1985. Вып. 1. С. 187–199.

Евсеева Л.М. Шитая пелена 1498 г. и Чин венчания на царство // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1990) / Редколл.: А.Л. Баталов, Э.Н. Добрынина, Г.В. Попов, Э.С. Смирнова (отв. ред.). СПб., 1999. С. 430–439.

Иконы Успенского собора Московского Кремля. Вторая половина XV – XVI век: Каталог / Отв. ред.-сост. Т.В. Толстая. М., 2016. 328 с.

Казакова Н.А., Лурье Я.С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV – начала XVI века. М.; Л., 1955. 573 с.

Кириллин В.М. Время возникновения краткой редакции «Повести о новгородском белом клобуке» и ее общественное значение // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2003. № 4 (14). С. 32–34.

Лелекова О.В. О составе иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Сообщения Всероссийской центральной научно-исследовательской лаборатории по консервации и реставрации музейных художественных ценностей / Под общ ред В.В. Филатова. М., 1970. Вып. 26. С. 91–114.

Лидов А.М. Иеротопия: пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009. 352 с.

Лурье Я.С. Повесть о белом клобуке // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., 1989. Вып. 2. Ч. 2. С. 214–215.

Маясова Н.А. К вопросу о южнославянских связях в русском лицевом шитье XV–XVI веков // Проблемы русской средневековой художественной культуры / Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1990. С. 88–106.

Нерсесян Л.В. К вопросу о происхождении и символическом содержании иконографии «О Тебе радуется» // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. К 100-летию А.Н. Грабара (1896–1990) / Редколл.: А.Л. Баталов, Э.Н. Добрынина, Г.В. Попов, Э.С. Смирнова (отв. ред.). СПб., 1999. С. 380–397

Панофский Э. Иконография и иконология. Введение в изучение искусства Ренессанса // Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства / Пер с англ. В.В. Симонова. СПб., 1999. С. 43–73.

Панченко А.М. Юродивые на Руси // Панченко А.М. Русская история и культура. Работы разных лет. СПб., 1999. С. 392–407.

Пастуро М. Символическая история европейского средневековья / Пер. с фр. Е. Решетниковой. СПб., 2019. 448 с.

Петров А.С. Сюжетные изображения на древнерусских пеленах. Роль и назначение шитого образа под иконой // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. 2007. № 18 (44). С. 182–187.

Плугин В.А. Мирозречение Андрея Рублева (Некоторые проблемы): Древнерусская живопись как исторический источник. М., 1974. 164 с.

Плюханова М.Б. Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995. 336 с.

Попов Г.В. Иконостас Дионисия 1481 года: опыт исследования комплекса по письменным источникам // Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования / Отв. ред. Э.С. Смирнова. М., 1985. С. 123–140.

Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века. М., 1975. 336 с.

Преображенский А.С. Владимир (Василий) Святославич. Иконография в XIV–XVII вв. // Православная энциклопедия. М.: Издательско-научный центр «Православная энциклопедия», 2004. Т. 8. С. 710–714.

Преображенский А.С. Ктиторские портреты средневековой Руси. XI – начало XVI века. М., 2012. 542 с.

Святая Русь: Каталог выставки / Отв. ред. Е.Н. Петрова, И.Д. Соловьева. Б.м., б.г. 311 с.

Толстая Т.В. Местный ряд иконостаса Успенского собора в конце XV – начале XVI века // Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования / Отв. ред. Э.С. Смирнова. М., 1985. С. 100–122.

Туминская О.А. Икона юродивого (образ юродивого во Христе в русском изобразительном искусстве позднего Средневековья и Нового времени). СПб., 2016. 448 с.

Успенский собор Московского Кремля / Авт.-сост. М.В. Алтамов, О.В. Зонова, З.П. Челюбеева. М., 1971. 108 с.

Щенникова Л.А. Икона «Богоматерь Одигитрия» из Вознесенского Монастыря Московского Кремля и ее почитание в XV–XVII веках // Ферапонтовский сборник. М., 1999. Вып. 5. С. 272–292.

Щенникова Л.А. Царьградская святыня «Богоматерь Одигитрия» и ее почитание в Московской Руси // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1990) / Редколл.: А.Л. Баталов, Э.Н. Добрынина, Г.В. Попов, Э.С. Смирнова (отв. ред.). СПб., 1999. С. 329–340.

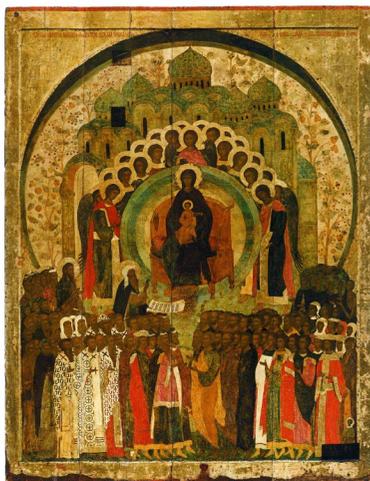
Щепкина М.В. Изображение русских исторических лиц в шитье XV века // Труды Государственного исторического музея: Памятники культуры / Под ред. М.Н. Тихомирова. М., 1954. Вып. 12. 22 с.

Юрганов А.Л. Категории русской средневековой культуры. М., 1998. 448 с.

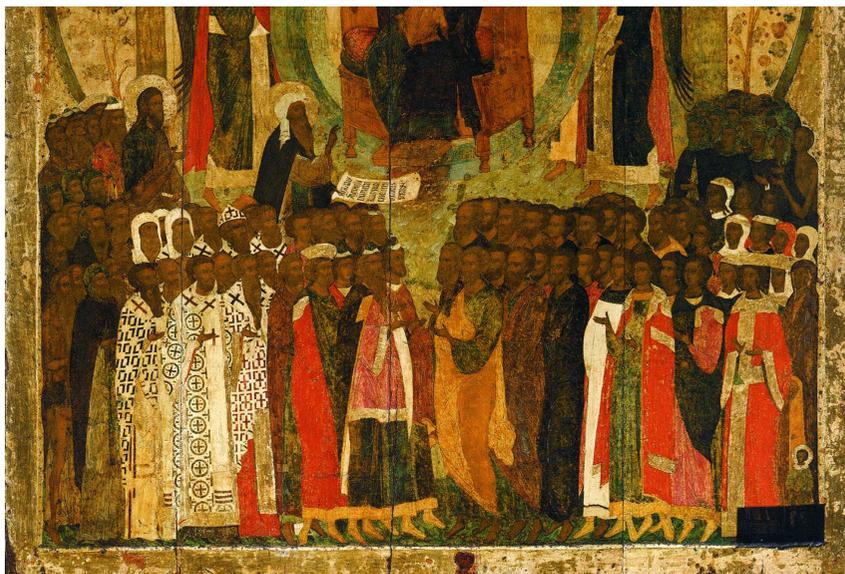
Georgievskij-Družinin E. Les fresques du monastère du Thérapon : Étude de deux thèmes iconographiques // L'art byzantin chez les slaves : Recueil Uspenski. P., 1932. T. 2/1. P. 121–134.

Grabar A. L'expansion de la peinture russe aux XVI^e et XVII^e siècles // Seminarium Kondakovianum. Beograd, 1940. Vol. XI. P. 65–93.

Kämpfer F. Das russische Herrscherbild. Von den Anfängen bis zu Peter dem Grossen. Recklinghausen, 1978. 282 s.



Илл. 1



Илл. 2



Илл. 3



Илл. 4



Илл. 5.



Илл. 6.

СОДЕРЖАНИЕ

СОЦИАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ И ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НА ЯЗЫКЕ МЕТАФОР

С.И. Лучицкая

МЕТАФОРЫ ОБЩЕСТВА: СОЦИАЛЬНОЕ ВООБРАЖЕНИЕ В
СРЕДНИЕ ВЕКА И РАННЕЕ НОВОЕ ВРЕМЯ (*вместо*
Введения).....5

А.В. Русанов

ДОМ УЧЕНОСТИ, СЕМЕНА ЗНАНИЯ, СОКРОВИЩНИЦА
НАУКИ: РИТОРИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ И СОЦИАЛЬНЫЕ
МЕТАФОРЫ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ УНИВЕРСИТЕТСКИХ
СООБЩЕСТВ В XIII–XIV ВВ.....16

П.С. Бычков

МЕТАФОРА ТЕЛА КАК СПОСОБ ОПИСАНИЯ СОЦИАЛЬНОГО
В «КНИГЕ ПОЛИТИЧЕСКОГО ТЕЛА»
КРИСТИНЫ ПИЗАНСКОЙ.....35

Л. А. Пименова

ОТ ДРЕВА МОНАРХИИ К НАЦИИ: ИСПОЛЬЗОВАНИЕ
МЕТАФОР ВО ФРАНЦУЗСКОМ ПОЛИТИЧЕСКОМ
ДИСКУРСЕ РАННЕГО НОВОГО ВРЕМЕНИ.....51

Т.В. Артемьева

«ОБРАТНАЯ» МЕТАФОРА КОРАБЛЯ: ЧЕРЕЗ СОЦИУМ
К МЕТАФИЗИКЕ.....69

А.П. Петухова

МЕТАФОРИЧЕСКИЙ РЯД В ТЕКСТАХ
РУССКИХ КОНСЕРВАТОРОВ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.:
ЧТО ДАЕТ ИСТОРИКУ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ.....80

Л.Б. Сукина

ВИЗУАЛЬНАЯ МЕТАФОРА СРЕДНЕВЕКОВОГО СОЦИУМА
НА РУССКИХ ИКОНАХ «О ТЕБЕ РАДУЕТСЯ»
КОНЦА XV–XVI В.....99

Д.Д. Харман

ТАК СУДЬБА СТУЧИТСЯ В ДВЕРЬ: «ЖИРНАЯ КУХНЯ» И
«БЕДНАЯ КУХНЯ» ПИТЕРА БРЕЙГЕЛЯ СТАРШЕГО КАК
МЕТАФОРА НИДЕРЛАНДСКОГО ОБЩЕСТВА XVI в.123

А.Е. Махов

СТОИЦИЗМ И ЕГО МЕТАФОРЫ В КНИЖНОЙ
ЭМБЛЕМАТИКЕ РАННЕГО НОВОГО ВРЕМЕНИ.145

ОБРАЗЫ ВЛАСТИ

М.А. Ведешкин

ОТ «ГРЕЧИШКИ» ДО «МОЛНИИ»: О МНОГИХ ПРОЗВИЩАХ
ИМПЕРАТОРА ЮЛИАНА.176

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ

О.А. Соколов

КРЕСТОВЫЕ ПОХОДЫ В ПОЭЗИИ И ПРОЗЕ ЭПОХИ
АРАБСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ.201

РЕЦЕНЗИИ

А.Б. Герштейн

МИР МЕЖДУ РАЕМ И АДом: ПРАЗДНИК ТРЁХ ЦАРЕЙ
ИЕРОНИМА БОСХА (Рец. на: *М.Р. Майзульс*. Между Христом и
Антихристом: «Поклонение Волхвов» Иеронима Босха». М.: Альпина нон-фикшн, 2021. 238 с.)218

SUMMARIES223

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ230

ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА232

СОДЕРЖАНИЕ233

CONTENTS235

CONTENTS

SOCIAL ENTITIES AND THEIR METAPHORICAL INTERPRETATIONS

S.I. Luchitskaya

METAPHORS OF SOCIETY: THE MEDIEVAL AND EARLY
MODERN SOCIAL IMAGINATION (in lieu of an introduction).....5

A.V. Rusanov

THE HOUSE OF SCHOLARSHIP, THE SEEDS OF KNOWLEDGE,
THE TREASURY OF SCIENCE: RHETORICAL IMAGERY
AND SOCIAL METAPHORS OF 13th AND 14th CENTURIES
WESTERN EUROPEAN ACADEMIC COMMUNITIES.....16

P.S. Bychkov

THE USE OF BODY METAPHOR IN DESCRIBING THE
SOCIAL IN CHRISTINE DE PIZAN'S "THE BOOK OF
THE BODY POLITIC".....35

L.A. Pimenova

FROM THE MONARCHY TREE TO NATION: THE USE
OF METAPHORS IN EARLY MODERN FRENCH
POLITICAL DISCOURSE.....51

T.V. Artemyeva

THE 'REVERSE' SHIP METAPHOR: APPROACHING
METAPHYSICS VIA SOCIETY.....69

A.P. Petukhova

THE STRUGGLE FOR THE AUDIENCE: METAPHORS IN THE
TEXTS OF LATE 19th AND EARLY 20th CENTURIES
RUSSIAN CONSERVATIVES.....80

L.B. Sukina

A VISUAL METAPHOR OF THE MEDIEVAL SOCIETY IN
THE LATE 15th – EARLY 16th CENTURIES RUSSIAN
"IN THEE REJOICETH" ICONS99

D.D. Harman

THUS FATE KNOCKS AT THE DOOR: PIETER BRUEGEL

THE ELDER'S 'THE FAT KITCHEN' AND 'THE THIN KITCHEN' AS A METAPHOR OF SOCIAL MOBILITY.....	123
---	-----

A.Eu. Makhov

STOICISM AND ITS METAPHORS IN EARLY MODERN EMBLEM BOOKS.....	145
---	-----

IMAGES OF POWER

M.A. Vedeshkin

FROM 'GREEKLING' TO 'THUNDERBOLT': THE MANY NICKNAMES OF EMPEROR JULIAN.....	176
---	-----

HISTORICAL MEMORY

O.A. Sokolov

THE CRUSADES IN THE ARABIC RENAISSANCE POETRY AND PROSE.....	201
---	-----

REVIEWS

A. B. Gerstein

THE WORLD BETWEEN PARADISE AND HELL: "FEAST OF THE THREE KINGS" BY H. BOSCH (Rev.: <i>Maizuls M.R.</i> Between Christ and Antichrist: "The adoration of the Magi" by H. Bosch. Moscow.: Alpina non-fiction, 2021. 238 p.).....	218
---	-----

SUMMARIES.....	223
----------------	-----

POLICY PAGE.....	232
------------------	-----

LIST OF AUTHORS.....	233
----------------------	-----

CONTENTS.....	235
---------------	-----