

Т. В. Юрьева

Символика изображения архитектурного пространства в древнерусской живописи

В статье раскрываются принципы изображения пространства и архитектуры в древнерусской иконописи.

Автор исходит из идеи, что попытка отразить присутствие Бога на иконе неизбежно приводит к особой организации художественного пространства в той логике, которую принято называть символической. Только сакрализованный, обожженный мир является предметом иконографического интереса, где, следовательно, изображение пространства и времени осуществляется иначе, чем мы привыкли это видеть в реалистических системах искусства. Пространство, в частности, имеет ту специфику изображения, которое о. П. Флоренский назвал «обратной перспективой».

Это неизбежно сказывается на изображении в иконографии архитектурных форм, которые, во-первых, символизируются, и поэтому приобретают отдельные значения. А во-вторых – трансформируются, подчиняясь вышеозначенной логике.

В статье на конкретных примерах, в частности, иконах ярославской иконописной школы, рассматриваются варианты изображения различных архитектурных форм в православной иконографии.

Ключевые слова: древнерусская иконопись, язык иконы, символика изображения, пространство, изображение архитектуры в иконе, ярославская иконописная школа.

Т. V. Yurieva

Symbolic Image of the Architectural Space in the Ancient Picture

In the article the principles of the image of space and architecture in Old Russian iconography are revealed.

The author recognizes the idea that the attempt to reflect presence of the God in the icon inevitably leads to the special organization of art space in that logic which it is called a symbolical one. Only sacralized, the world with the God is a subject of the iconographic interest where, therefore, the image of space and time is carried out in a different way, than we have got used to see it in realistic systems of art. The space, in particular, has those specifics of the image which P. Florensky called «the inverted perspective».

It affects inevitably the image in iconography of architectural forms which, firstly, are symbolized and therefore, gain another meaning. And secondly, they are transformed, submitting to the aforesaid logic.

In the article options of the image of various architectural forms in the Orthodox iconography are considered on certain examples, in particular, icons of Yaroslavl icon-painting school.

Keywords: an Old Russian iconography, icon language, image symbolics, space, the image of architecture in the icon, Yaroslavl icon-painting school.

Известно, что православная икона обладает специфическим языком отражения особого мира, который можно обозначить одним термином – трансцендентное¹. Этот язык принято называть художественно-символическим [22, с. 13], а его сложение напрямую связано с христианским мировоззрением и отражает догматику христианской церкви.

Условный символизм характеризует все уровни художественного языка иконы. Это касается как персонифицированных изображений Иисуса Христа, Богородицы и святых, так и остальных изображаемых объектов [17, 18], в частности, архитектуры, о которой, собственно, далее и пойдет речь.

Изображение архитектуры в иконе обладает всей суммой богословских и эстетических характеристик, свойственных иконографии как целостному культурно-художественному явлению.

Архитектурный объект в иконе появляется, прежде всего, как символ, наделенный рядом значений. Древняя архитектура функционально делится на три основных типа: храм, дом (жилище) и город (стены, башни), и каждый из этих типов имеет в иконографии тот ряд символических значений, который в принципе закреплен за ними в реальной христианской практике. Кроме этого, изображаемые в иконе сооружения, которые имеют зачастую узнаваемые черты, несмотря на это, остаются частью текста, составленного из ряда символически обусловленных частей, организованных по особой, символически оправданной логике.

Изображение в иконе архитектурного объекта обусловлено спецификой отражения в ней категории пространства [20, с. 166], поэтому, прежде всего, необходимо говорить об изображении пространства в иконе в целом.

Пространство в иконе нелинейно и символизирует всю полноту бытия, созданного и освященного Богом. Как справедливо отмечает В. Лепяхин, «православное понимание пространства <...> вытекает из общих представлений о Боге как внепространственном существе» [9, с. 155]. Пространство Горнего мира в православной культуре понимается как лишенное каких-либо измерений, оно духовно, умопостигаемо и не связано с реальными физическими характеристиками. Лучшим символическим выражением этого пространства в иконографии, по нашему мнению, может быть мандорла или сияние, которое окружает фигуру Христа (см. такие варианты иконографии, как «Спас в Силах», «Преображение», «Успение», «Вознесение»). Это сфера, наполненная светом и Божественной энергией, в ней только Бог и ничего, кроме Бога. Это идеальное Царство будущего века, целостный Горний мир.

В свою очередь, профанное пространство человеческого бытия остается таковым без присутствия Бога и неотвратимо сакрализуется при его появлении. Это уже не может быть тот обычный мир, связанный обыденными понятиями пространства и времени, и только сакрализованный, обожженный мир является предметом иконографического изображения, где, следовательно, все иначе, не так, как мы привыкли видеть и ощущать.

В сакрализованном пространстве в центре всегда Бог (как в мандорле, сиянии славы) [18, с. 25–26]. Он имеет различные способы обозначения своего присутствия. Это, конечно, его ипостась – Иисус Христос, его воплощение – Дева Мария, это встреча с ним – в храме («Сретение», «Введение Богородицы во храм»), у стен Иерусалима («Вход в Иерусалим»). Это, в конце концов, любое подтверждение присутствия Бога через изображаемое событие – от исцеления до обретения чудотворной иконы.

Теоцентричность предполагает ту организацию пространства на иконографической плоскости, которая предполагает выстраивание ее не по линейным законам (*линейная* или *прямая перспектива*), а по принципу сакрализованного, то есть измененного пространства (которое в искусствоведении принято обозначать как *перспектива обратная*²).

Приближение к пониманию сущности происходящего на иконной доске в искусствоведении XX в. было постепенным: от представлений о том, что древнерусский художник просто не

умел рисовать, пока не научился этому у западных мастеров, до глубинного понимания того, что откровение, данное Богом, не может вписываться в параметры длины, ширины, измерено простым отрезком времени. Попытка отразить присутствие Бога на иконе неизбежно приводит к особой организации художественного пространства в той логике, которую принято называть символической [18, с. 16–21].

Мир по этой логике, как космическая сфера, концентрируется вокруг идеи существования Бога-Творца, что неизбежно трансформирует пространство в сферу, организованную направленной к Нему центростремительной силой. Парадокс заключается в том, что для иконописца плоской оказывается присутствующая вокруг нас необоженная реальность, а не кажущееся поначалу плоскостным иконографическое изображение.

Таким образом, на доске иконы пространство имеет сферическую композицию с обязательным центром. Именно поэтому при так называемой *обратной перспективе* центральное изображение формально имеет самый большой размер. И эта величина падает по мере удаления объекта от центра композиции.

Естественно, что подобный способ организации иконографического пространства не может не повлиять на изображение в иконе архитектурных объектов, которые несут на себе определенное и необходимое значение в иконной композиции.

Прежде всего, необходимо отметить, что архитектурные сооружения в иконе появляются отнюдь не как элементы экстерьера или интерьера, в которых происходят изображаемые события. Это наполненные особым символическим смыслом важные части общей композиции.

В библейской истории и храм, и город, и жилище – это особое сакральное место, выраженное через архитектурные образы, неотделимые от происходящего события. Самые древние иконографические изображения архитектуры – это жилище Авраама (икона «Гостеприимство Авраама»), где произошла встреча человека и Бога, дом Богородицы (икона «Благовещение»), который не является просто домом, поскольку здесь Девой Марией была получена благая весть о Боговоплощении. Естественно, что даже самые древние изображения этих построек достаточно условны, в них отсутствовали реалии. Таким образом, самым важным здесь становится выражение через архитектуру идеи, неразрывно связан-

ной со значимостью происшедшего. В дальнейшем, в иконографической истории палаты³ становятся символом Домостроительства Божия, символом «дома духовного». Так, в Троице Рублева на фоне за левым Ангелом представлено изображение дома (палаты Авраама). Здание возвышается за спиной того ангела, который является в Троице ипостасью Бога-Отца. Поскольку исходным моментом Божественного домостроительства является Его творящая воля, дом в иконе – это символический атрибут Бога-Отца. В итоге, изображения палат можно встретить практически во всех иконах, где есть указание на событие, связанное с Богооткровением.

Не менее древней является иконографическая традиция изображения храма. Храм (сігіасоп – дом бога) изначально предназначен для встречи человека с Богом, является сакральным местом и имеет свою символику.

По Симеону Солунскому, храм – это икона двуединого мира, где алтарь – образ неба, а сам храм – символ обожженной земли. Храм – это икона Христа-Богочеловека (алтарь – божественная, а храм – земная природа Иисуса Христа). Каждый храм – это иконотопос святого места [8], прежде всего Иконообраз Царства Небесного и икона Горнего Иерусалима

Исходя из сказанного, изображая на иконе какой-либо город, иконописец решает задачу создания образа сакрального пространства в принципе, поскольку необходимо символически обозначить смысл происходящего, а если это географически узнаваемое место, то дать представление о нем именно как о сакрализованном, освященном Богом пространстве.

Все это и диктует тот специфический художественный язык, с помощью которого изображенная на иконе архитектура будет отвечать всем означенным требованиям.

Прежде всего, изображенное на иконе архитектурное сооружение практически лишено внутренней пространственности. Событие, происходящее в храме, разворачивается не внутри, а на фоне архитектуры. Зритель сначала видит, что произошло (это главное), затем уже понимает – где (храм или дом, на фоне которых изображено событие). В принципе, это изображение может быть абстрактно (любого вида и стиля) и плоско. Более того, здесь могут быть геометрические искажения, направленные на выделение или обозначение смыслового центра композиции.

Город и монастырь – это еще более сложный вариант архитектурной композиции, наделенный теми же, что и храм, смысловыми значениями. Здесь архитектура также существует вне понятий «внешнего» и «внутреннего», она призвана создать образ храма-города, священного единого пространства, внутри которого теряет смысл иерархия конкретных пространственных зон.

Также возможен прием изображения события на первом плане, вне городского пространства, несмотря на то, что все происходящее мыслится, естественно, внутри. В таком случае первый план композиции помещается на фоне городской стены, за которой возвышаются храмы и палаты. Так, с конца XIII в. в сценах «Причастие апостолов» все более распространенным становится мотив городской стены (наиболее ранний пример – в церкви Перивлепты в Охриде), обозначающей место священнодействия Христа с апостолами – Небесный Иерусалим.

Архитектурные мотивы, символически восходящие к идее Небесного Иерусалима, становятся все более многочисленными и к XV в. приобретают традиционное звучание. Они появляются в таких сюжетах, как «Поклонение волхвов», «Воскрешение Лазаря», «Гайная вечеря», «Уверение Фомы», «Успение» и др. Храм и город, на фоне которого совершается священнодействие, являются указанием на событие, которое имеет не только значение свершившегося, но и вневременную и внепространственную связь с вечностью и Богом. Как отмечает известный исследователь византийской культуры А. М. Лидов, «...знаменательно, что при обращении к прославленным святыням-образцам, таким как иерусалимский Гроб Господень, София Константинопольская или Успенский собор Киево-Печерской Лавры, как правило, воспроизводился не план, архитектурный объем или декорация, но образ-идея особо почитавшегося сакрального пространства, которая узнавалась современниками и органично включалась в новый контекст» [10, с. 25].

Специфичность художественного языка в иконографическом изображении архитектуры проявляется и в геометрических трансформациях, которые Л. А. Успенский метафорически назвал архитектурной фантастикой.

«Архитектура, – писал он, – как по своим формам, так и по их распределению, часто идет вразрез с человеческой логикой, а в отдельных случаях подчеркнута алогична: пропорции совершенно не соблюдаются; двери и окна пробиты

не на месте и совершенно неприменимы по своим размерам и т. д. Обычно считается, что архитектура в иконе представляет собою нагромождение византийских и античных форм, сохраняемых из-за консерватизма иконописцев, их слепой приверженности к этим, непонятным теперь, формам. Однако подлинный смысл этого явления в том, что изображенное на иконе действительно выходит за пределы рассудочных категорий, за пределы законов земного бытия. Архитектура (будь то античная, византийская или русская) – тот элемент в иконе, при помощи которого можно это особенно ясно показать» [16, с. 153].

В целом, можно отметить, что конечность пространства, отраженного реалистической живописью, выражается в конечной точке схода на линии горизонта, где все объекты реального мира превращаются в ничто. Но это – всего лишь видимость нашего восприятия, переданная через искусство. В данном случае слово «искусство» как никогда точно отражает всю искусственность созданного реалистической живописью пространства, где оно, в чем и парадокс, оказывается менее реально, чем когда-либо.

Такому линейному восприятию пространства икона противопоставляет бесконечное пространство космоса, выраженное, как отмечает Н. Н. Третьяков, который долгое время занимался теорией композиции православного искусства, через сферичность иконографической композиции. «В византийском и русском искусстве явлен образ бесконечного пространства <...> В основе построения иконного пространства лежит представление о сфере как форме изначальной, заключающей в себе глубокий внутренний смысл» [15, с. 62, 67].

Помимо всего прочего, в русской иконе появляется еще одна традиция: город или монастырь, будучи организованными как пространственная икона, сами становятся предметом изображения. Таким образом, конкретный облик города или сооружения вполне закономерно получает символическое значение святого, горнего места, обладающего изначальными смыслами и значениями. Здесь особо актуализируется именно само пространство – святое место, связанное с комплексом событий и лиц, которые целокупно воплощаются в образе города или монастыря. Так появляются иконы, подобные иконе «Святые благоверные князь Петр и княгиня Феврония Муромские, с житием» (конец XVI – первая треть XVII в.)⁴ [4, с. 130]. В среднике муромской иконы нет изображения святых, в центре

иконы вместо них представлен град Муром: «Муром здесь представлен прежде всего как особое святое место, где пребывают останки святых. Земной город, преображенный молитвами местных подвижников <...>, уподоблен граду Небесному – Горнему Иерусалиму» [4, с. 133]. Подобное этому изображение присутствует еще в одной иконе – «Муромские чудотворцы с житием святых благоверных князя Петра и княгини Февронии» (1669 г.), где образ города дан отдельным первым клеймом⁵ [4, с. 218].

Показательна еще одна икона – «Явление Богоматери старцу Дорофею» (конец XVII – начало XVIII в.) [2, с. 257]. Замечательной особенностью этого образа является «условное, но топографически достоверное изображение главных псковских церквей и монастырей, а также воспроизведение плана самого города, на котором указаны основные псковские реки – Великая, Пскова и Мирожя, разделяющие городскую территорию на “Завеличье” и “Запсковье”, окруженные внешним и внутренним кольцом стен, “Довмонтов город” и Кром с собором Святой Троицы – исторический и духовный центр Пскова» [2, с. 256].

Во всех этих иконах используется еще один принцип передачи образа здания или города – как бы с высоты птичьего полета. Панорамная композиция превращает архитектурную декорацию из фона в смысловой центр изображения, по отношению к которому даже фигуры кажутся второстепенными. Единая архитектурная схема свидетельствует о желании создать особый, идеальный образ из совокупности храмов, неотъемлемый с одним, конкретным, каким-либо из них. Пространство реальной церкви и пространство изображенных храмов слиты в единую среду Святого града, не подлежащую формальному разделению. В традиции XVI–XVII вв. это воплощается в ряде икон, где само святое место становится образом для иконы, то есть, иначе говоря, предметом изображения.

Подводя итог рассмотрению способов создания пространственно-архитектурных построений в иконе, можно прийти к выводу, что иконописцы никогда не писали город, храм или монастырь с натуры: им важно было подчеркнуть и выразить его святость, а вовсе не изменимость во времени, тем не менее образы реально существующей вокруг архитектуры проникают в икону, поскольку именно эти формы всего лучше известны иконописцу. Так, например, в иконе «Покров», где пространственно

обозначается известное историческое место события – Влахернский храм, его изображение в виде базилики постепенно сменяется на изображение русского православного храма с многоглавием и позакомарным перекрытием.

И конечно, имея в виду конкретное место, когда речь шла уже о русской истории, иконописец старался сделать его узнаваемым, что приводит к сложному синтезу различных способов передачи пространства, где на первом месте находится такой прием, как обратная перспектива, ирреальность и символичность абстрактных по своему облику построек, но иконописец уже не ограничивается лишь этими художественными возможностями. Это, в частности, даже позволяет исследователям судить как об архитектурных особенностях, так и об историческом облике многих известных древнерусских сооружений [6].

Особенно эти черты синтеза становятся существенными в русской иконе конца XVI–XVII в. И это впрямую относится к ярославскому иконописанию.

Первое сохранившееся изображение Ярославля мы находим на иконе второй половины XVI в. (1560-е гг.) «Святые князья Федор, Давид и Константин Ярославские, с житием»⁶ [5, с. 121]. Икона содержит 36 клейм, большая часть которых изображает события, разворачивающиеся на фоне города Ярославля или ярославского Спасо-Преображенского монастыря [21, с. 120–136].

Впервые город изображен во втором клейме иконы, где показан приезд князя Федора в Ярославль. На фоне розоватых городских стен, за которыми видны строения и одноглавый храм, у ворот ярославцы встречают князя. Следующий раз город представлен в пятом клейме, рассказывающем, как ярославцы не приняли князя, возвратившегося из Орды. Очередное возвращение князя в город показано в девятом клейме, где ярославцы снова встречают его у городских стен с иконами и хоругвями.

Большая часть клейм этой иконы посвящена уже не истории жизни самого князя и его детей, а обретению его мощей и посмертным чудесам от них. Поскольку князь Федор принял схиму и был погребен в Спасском монастыре, все события с обретением его мощей и чудотворениями развиваются там. Иконописец методично от сюжета к сюжету, из клейма в клеймо повторяет облик монастыря, основными сооружениями которого были одноглавые Спасо-Преображенский собор и Входоиерусалимская церковь. События происходят внутри одного из храмов, но, по традиции,

события показаны разворачивающимися на их фоне. Иконописец стремится передать некоторые типологические особенности храмов. Это уже отмеченное одноглавие и характерное соотношение размеров храмов. Именно такими они были до перестройки Спасо-Преображенского собора в XIII в.

Вновь Спасо-Преображенский собор и монастырь, как считает ряд ярославских исследователей, возникают уже на стенописях в самом Спасо-Преображенском храме, в сюжете «Покров Богоматери». «Этот своеобразный архитектурный ансамбль напоминал ансамбль самого Спасского монастыря на время росписи собора, и можно предположить, что подобное сопоставление было изначально предусмотрено художниками или заказчиками росписи», – пишут авторы книги «Спасо-Преображенский собор Спасского монастыря в Ярославле» Е. А. Анкудинова и А. Г. Мельник [1, с. 58]. Основанием для такого вывода являются три главы и круглые окна изображенного на фреске собора. Выше мы уже высказывали свое мнение по поводу конкретных архитектурных образов, появляющихся в иконописи, что и могло стать причиной для данной аналогии. Но прямых подтверждений этому нет. Более того, в стенописях этого же храма есть несколько сюжетов, посвященных Семи Вселенским Соборам [1, с. 61]. В этих фресках события разворачиваются также на фоне вполне русской городской архитектуры, которая заменила неизвестный антураж восточно-христианского города, где на самом деле и происходили данные события. Считается, что это ни много ни мало – архитектура Московского Кремля и здесь можно увидеть Архангельский собор, Ризоположенскую церковь и колокольню Иоанна Лествичника [1, с. 75]. Но, внимательно проанализировав облик всех изображенных церквей и соборов, мы не можем согласиться, что иконописцы в прямом смысле слова изобразили здесь Москву. Скорее, все-таки, это образ некоего святого места, созданный близкими мастерам Спасо-Преображенского собора средствами.

Таким же, еще не узнаваемым в конкретных деталях, городом выглядит Ярославль в цикле фресок придела ярославских чудотворцев Введенского собора Свято-Введенского Толгского монастыря, построенного и расписанного на средства их потомка, Ярославского князя В. Ф. Жирового-Засекина в 1691 г. Несмотря на несомненное знакомство мастеров-иконописцев с житийным образом XVI в., росписи были сделаны в иной стилистике. Образ Ярославля присутствует в пятой

и шестой сценах верхнего яруса стенописей, где изображается возвращение князя Федора из Орды и то, как, по житию, ярославцы не пускают его в город. Художник изобразил мощные крепостные стены с воротами и башнями, очень напоминающими западную средневековую архитектуру. Тем не менее внутри стен мы можем видеть дома с двускатными кровлями и золотую луковку главы собора, вероятно – Успенского, который во времена княжения Федора и был одноглавым. Этот же суровый образ города появляется и в сцене второго возвращения князя в Ярославль (второй ярус, тринадцатая сцена) [19]. Необходимо отметить, что данный цикл росписей, в отличие от житийной иконы, заканчивается сценами пострижения и смерти благоверного князя. Многочисленные сцены чудотворений отсутствуют, поэтому отсутствует и изображение Спасо-Преображенского монастыря, в котором все это совершалось.

Вполне вероятно, что Ярославский кремль, хотя и не исключено – опять Спасо-Преображенский монастырь, изображен на иконе «Благоверные князья Василий, Константин и Феодор, Давид и Константин» последней трети XVII в. из Троице-Сергиева Варницкого монастыря, хранящейся сейчас в Государственном архитектурно-художественном музее-заповеднике «Ростовский кремль»⁷ [3, с. 282].

Фигуры пяти ярославских святых представлены на фоне крепостных стен с башнями, внутри которых виднеется трехглавый собор с круглым окном. Конечно, если иметь в виду эти архитектурные особенности, то реалии таковы, что трехглавым, конечно, в Ярославле и по сей день остается лишь Спасо-Преображенский собор. Но сама композиция, объединяющая образы пяти ярославских князей вокруг центра – храма, наводит на мысль, что это скорее символическое изображение Ярославля, заступниками которого являются святые, чем изображение монастыря.

Другой монастырь, Свято-Введенский Толгский, становится одним из важных образов в клеймах иконы «Богоматерь Толгская с клеймами «Сказания об иконе Толгской Богоматери» (1655 г.). В клеймах со сказанием об иконе часть истории об иконе разворачивается на фоне Толгского монастыря, который изображен с рублеными стенами и башнями. В центре – белокаменный собор с тремя главами и шатровая звонница с часами. Вероятно, именно таким и был Свято-Введенский Толгский монастырь

в первой половине XVII в. В двадцать третьем клейме иконы есть изображение и ярославского деревянного кремля и пятиглавого Успенского собора, которые до настоящего времени не сохранились. Город и монастырь представлены как сакральное пространство, центром которого является главная ярославская святыня – икона Толгской Божьей Матери [11. Табл. 43, 45.].

Следующий ряд икон демонстрирует постепенный процесс перехода от обозначения сакрального пространства к изображению его в конкретных опознаваемых реалиях. Так, топографически узнаваемым изображен Ярославль на иконе «Сергий Радонежский в житии» [11, Табл. 46]. Стены и башни Ярославля присутствуют в клеймах рамы от иконы «Богоматерь Казанская» (конец XVII в.), приписываемой Лаврентию Севастьянову и хранящейся в Ярославском художественном музее. Логичным завершением этого процесса являются изображения ярославской архитектуры на иконах XVIII–XIX вв. На раме от иконы Божьей Матери Ярославской с изображением св. князей Василия и Константина (Иван Смирнов, 1803 г.) [23, с. 129] можно увидеть ярославский Успенский собор в абсолютно узнаваемых архитектурных формах, тем не менее символически помещенный в верхней точке сферического изображения земли на излучине двух рек – Волги и Которосли.

Завершая описание типологических вариантов символического изображения архитектуры в православной иконописи, можно сделать вывод о достаточно сложном художественном бытовании этого феномена. Синтез различных способов передачи пространства (обратная перспектива, ирреалистичность и символичность) сочетается здесь с историзмом и сакрализацией реально существовавшего места, изображенного на иконе.

Библиографический список

1. Анкудинова, Е. А., Мельник, А. Г. Спасо-Преображенский собор Спасского монастыря в Ярославле [Текст] / Е. А. Анкудинова, А. Г. Мельник. – М., 2002.
2. Васильева, О. А. Иконы Пскова [Текст] / О. А. Васильева. – М., 2003.
3. Вахрина, В. И. Иконы Ростова Великого [Текст] / В. И. Вахрина. – М., 2003.
4. Иконы Муромы [Текст]. – М., 2004.
5. Иконы Ярославля 13–16 веков [Текст]. – М., 2002.
6. Коновалов, И. В. Звонницы и колокольни в иконописи и настенной живописи России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.zvon.ru/zvon7.view3.page18.html>;

7. Коновалов, И. В. Звучащий символ Православной Церкви и Российского государства. К истории колокольни Ивана Великого [Текст] / И. В. Коновалов // Православные святыни московского кремля в истории и культуре России. К 200-летию Музеев Московского Кремля. – М. : Индрик, 2006. – С. 23–33.

8. Лепяхин, В. Значение и предназначение иконы. [Текст] / В. Лепяхин. – М., 2003.

9. Лепяхин, В. Икона и иконичность [Текст] / В. Лепяхин. – СПб., 2002.

10. Лидов, А. М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования [Текст] / А. М. Лидов // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / ред. – сост. А. М. Лидов. – М., 2006. – С. 9–31.

11. Масленицын, С. И. Ярославская иконопись [Текст] / С. И. Масленицын. – М., 1973.

12. Мильчик, М. Архитектурный ансамбль Соловецкого монастыря в памятниках древнерусской живописи [Текст] / М. Мильчик // Архитектурно-художественные памятники Соловецких островов. – М., 1980. – С. 238–246.

13. Мильчик, М. Как изображали Спасо-Преображенский собор Соловецкого монастыря на иконах и миниатюрах второй половины XVI – начала XVIII в. [Текст] / М. Мильчик // Соловецкое море. Альманах. – 2004. – № 3.

14. Мильчик, М. Сложение древнерусской иконографии «обителей» и атрибуция икон с изображением Троице-Сергиева монастыря [Текст] / М. Мильчик // Ростовский Архиерейский дом и русская художественная культура второй половины XVII века. – Ростов, 2006. – С. 158–171.

15. Третьяков, Н. Н. Образ в искусстве. Основы композиции [Текст] / Н. Н. Третьяков. – Свято-Введенская Оптина Пустынь, 2001. – С. 62, 67.

16. Успенский, Л. А. Богословие иконы Православной Церкви [Текст] / Л. А. Успенский. – М., 1989. – С. 153.

17. Юрьева, Т. В. Символика пейзажа в православной иконе [Текст] / Т. В. Юрьева // Дошкольное и начальное образование: вариативность подходов: материалы международной конференции «Чтения Ушинского» педагогического факультета ЯГПУ. – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2016. – С. 180–186.

18. Юрьева, Т. В. Православная картина мира: мировосприятие и художественный образ [Текст] / Т. В. Юрьева. – Ярославль, 2006.

19. Юрьева, Т. В. Программа росписи придела ярославских чудотворцев Введенского собора Толгского монастыря [Текст] / Т. В. Юрьева // IX Научные чтения памяти И. П. Болотцевой: сборник статей. – Ярославль, 2005. – С. 70–83.

20. Юрьева, Т. В. Метагеография и иеротопия: категория пространства в средневековой культуре [Текст] / Т. В. Юрьева // Верхневолжский филологический вестник. – 2015. – № 3. – С. 163–170.

21. Юрьева, Т. В. Федор Черный – человек и икона (Канонизация святых в культурно-типологическом аспекте) [Текст] / Т. В. Юрьева. – Ярославль, 2014.

22. Языкова, И. К., игумен Лука (Головков). Богословские основы иконы и иконография [Текст] / И. К. Языкова, игумен Лука (Головков) // Евсева Л. и др. История иконописи. – М., 2002.

23. Ярославский художественный музей. 101 икона из Ярославля [Текст]. – М., 2007.

Bibliograficheskiy spisok

1. Ankudinova, E. A., Mel'nik, A. G. Spaso-Preobrazhenskij sobor Spasskogo monastyrja v Jaroslavle [Текст] / E. A. Ankudinova, A. G. Mel'nik. – М., 2002.

2. Vasil'eva, O. A. Ikony Pskova [Текст] / O. A. Vasil'eva. – М., 2003.

3. Vahrina, V. I. Ikony Rostova Velikogo [Текст] / V. I. Vahrina. – М., 2003.

4. Ikony Muroma [Текст]. – М., 2004.

5. Ikony Jaroslavlja 13–16 vekov [Текст]. – М., 2002.

6. Konovalov, I. V. Zvonicy i kolokol'ni v ikonopisi i nastennoj zhivopisi Rossii [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.zvon.ru/zvon7.view3.page18.html>;

7. Konovalov, I. V. Zvuchashhij simvol Pravoslavnoj Cerkvi i Rossijskogo gosudarstva. K istorii kolokol'ni Ivana Velikogo [Текст] / I. V. Konovalov // Pravoslavnye svjatyni moskovskogo kremlja v istorii i kul'ture Rossii. K 200-letiju Muzeev Moskovskogo Kremlja. – М. : Indrik, 2006. – С. 23–33.

8. Lepahin, V. Znachenie i prednaznachenie ikony. [Текст] / V. Lepahin. – М., 2003.

9. Lepahin, V. Ikona i ikonichnost' [Текст] / V. Lepahin. – СПб., 2002.

10. Lidov, A. M. Ierotopija. Sozdanie sakral'nyh prostranstv kak vid tvorcestva i predmet istoricheskogo issledovanija [Текст] / A. M. Lidov // Ierotopija. Sozdanie sakral'nyh prostranstv v Vizantii i Drevnej Rusi / red. – sost. A. M. Lidov. – М., 2006. – С. 9–31.

11. Maslencyn, S. I. Jaroslavskaja ikonopis' [Текст] / S. I. Maslencyn. – М., 1973.

12. Mil'chik, M. Arhitekturnyj ansambl' Soloveckogo monastyrja v pamjatnikah drevnerusskoj zhivopisi [Текст] / M. Mil'chik // Arhitekturno-hudozhestvennye pamjatniki Soloveckih ostrovov. – М., 1980. – С. 238–246.

13. Mil'chik, M. Kak izobrazhali Spaso-Preobrazhenskij sobor Soloveckogo monastyrja na ikonah i miniatjurah vtoroj poloviny XVI – nachala XVIII v. [Текст] / M. Mil'chik // Soloveckoe more. Al'manah. – 2004. – № 3.

14. Mil'chik, M. Slozhenie drevnerusskoj ikonografii «obitelej» i atribucija ikon s izobrazheniem Troice-Sergieva monastyrja [Текст] / M. Mil'chik // Rostovskij Arhierejskij dom i russkaja hudozhestvennaja kul'tura vtoroj poloviny XVII veka. – Ростов, 2006. – С. 158–171.

15. Tret'jakov, N. N. Obraz v iskusstve. Osnovy kompozicii [Текст] / N. N. Tret'jakov. – Svjato-Vvedenskaja Optina Pustyn', 2001. – С. 62, 67.

16. Uspenskij, L. A. Bogoslovie ikony Pravoslavnoj Cerkvi [Tekst] / L. A. Uspenskij. – М., 1989. – S. 153.

17. Jur'eva, T. V. Simvolika pejzazha v pravoslavnoj ikone [Tekst] / T. V. Jur'eva // Doshkol'noe i nachal'noe obrazovanie: variativnost' podhodov : materialy mezhdunarodnoj konferencii «Chtenija Ushinskogo» pedagogicheskogo fakul'teta JaGPU. – Jaroslavl' : RIO JaGPU, 2016. – S. 180–186.

18. Jur'eva, T. V. Pravoslavnaja kartina mira: mirovosprijatie i hudozhestvennyj obraz [Tekst] / T. V. Jur'eva. – Jaroslavl', 2006.

19. Jur'eva, T. V. Programma rospisi pridela jaroslavskih chudotvorcev Vvedenskogo sobora Tolgskogo monastyrja [Tekst] / T. V. Jur'eva // IX Nauchnye chtenija pamjati I. P. Bolotcevoj : sbornik statej. – Jaroslavl', 2005. – S. 70–83.

20. Jur'eva, T. V. Metageografija i ierotopija: kategorija prostranstva v srednevekovoj kul'ture [Tekst] / T. V. Jur'eva // Verhnevolzhskij filologicheskij vestnik. – 2015. – № 3. – S. 163–170.

21. Jur'eva, T. V. Fedor Chernyj – chelovek i ikona (Kanonizacija svjatyh v kul'turno-tipologicheskom aspekte) [Tekst] / T. V. Jur'eva. – Jaroslavl', 2014.

22. Jazykova, I. K., igumen Luka (Golovkov). Bogoslovskie osnovy ikony i ikonografija [Tekst] / I. K. Jazykova, igumen Luka (Golovkov) // Evseeva L. i dr. Istorija ikonopisi. – М., 2002.

23. Jaroslavskij hudozhestvennyj muzej. 101 ikona iz Jaroslavlja [Tekst]. – М., 2007.

¹ Трансцендентное – в схоластике – внеопытное, потустороннее, лежащее за пределами человеческого познания. Трансцендентное противопоставляется имманентному (внутреннему).

² Термин был предложен о. Павлом Флоренским.

³ Палаты, полаты, палатки (мн. ч.) – в иконописи изображения любых архитектурных сооружений, за исключением церковных.

⁴ МИХМ, инв. № М-6608.

⁵ МИХМ, инв. № М-6643.

⁶ ЯМЗ № 40948.

⁷ Инв. № И-126.