

УДК 316.75

DOI: 10.12731/2218-7405-2015-2-34

АКАФИСТ В ПРАВОСЛАВНОЙ КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

Самсонова И.В., Краси́льникова М.Ю.

Авторы статьи рассматривают историю зарождения и распространения русской традиции изображения Акафиста Богородицы на примере Богородичной иконографии XV – XVII веков, выделяя византийскую иконографию, как основу для становления и развития русской традиции изображения Акафиста.

Акафистная иконография, став визуальной кульминацией мариологического христианства, вместила в себя всю сумму символических смыслов и значений образа Богородицы и, в силу особого почитания Богородицы на Руси, получила в русской культуре особое звучание.

Новизна представленной работы определяется тем, что Богородичная иконопись Дионисия определяет специфику изображения Акафиста в монументальной живописи периода Московского царства конца XV века. Программы и сюжеты акафистных икон, написанных на протяжении всего XVI века, свидетельствуют о сложении отличной от византийской по ряду параметров, собственно русской традиции изображения Акафиста, в которой актуализировано символическое значение Богородицы как матери на земле и царицы на небе, матери каждого верующего и всего земного на земле, что было востребовано русской культурой данного периода.

Акафистные иконы, принадлежащие периоду XVII – начала XVIII веков, отражают важнейшие тенденции в развитии русской культуры этого периода и продолжают русскую традицию иллюстрирования Акафиста; акафистные иконы, принадлежащие периоду XVII – начала XVIII веков, отражают важнейшие тенденции в развитии русской культуры этого периода и продолжают русскую традицию иллюстрирования Акафиста; в силу этого акафистный цикл фресок, в отличие от предшествующих эпох, становится обязательным и центральным во всех храмах России.

Ключевые слова: Акафист; икона; гимнографическое песнопение; канон; кондак; икос; иконописание.

AKATHIST TO THE ORTHODOX CULTURAL TRADITION

Samsonova I.V., Krasilnikova M.Yu.

The authors examine the history of the origin and spread of the Russian tradition, the image of Our Lady of the Akathist to the Mother of God iconography Example XV-XVII centuries, highlighting the Byzantine iconography, as the basis for the formation and development of the Russian tradition, the image of the Akathist.

Akafistnaya iconography, becoming a visual culmination Mariological Christianity, contained in itself the whole amount of symbolic meanings and values of the image of God and, because of the special veneration of the Mother of God in Russia, received in Russian culture special touch.

The novelty of the present work is determined by the fact that the Theotokos icons Dionysius determines the specific image in the Akathist monumental painting period Muscovy end of the XV century. Programs and subjects akafistnyh icons painted throughout the XVI century, suggests the addition of a non-Byzantine number of parameters, the actual image of the Akathist Russian tradition, in which actualized symbolic significance as the mother of the Virgin on the ground and the queen of the sky, the mother of every believer and of all earthly on the ground that it was claimed Russian culture of the period.

Akafistnye icons belonging to the period of XVII – beginning of XVIII centuries, reflect the most important trends in the development of Russian culture of this period and continue to Russian tradition of illustrating the Akathist; akafistnye icons belonging to the period of XVII – beginning of XVIII centuries, reflect the most important trends in the development of Russian culture of this period and continue to Russian tradition of illustrating the Akathist; therefore akafistny cycle of frescoes, in contrast to previous eras, it becomes mandatory and central in all the churches of Russia.

Keywords: *acathist; icon; hymnographicchant; canon; contacion; ikos; icon painting.*

Синтетичная по своей природе культура русского Средневековья создает феномены, имеющие воплощение сразу в ряде форм художественной культуры. Таковым является Акафист Богородицы, который в равной степени принадлежит как словесному, так и музыкальному, а затем и художественному творчеству.

Широкое распространение изображения хвалебно-догматических песнопений на Руси получают во второй половине XV века, в период Московского государства, воплощая в своих образах и символах новые идеи. Продолжение этой традиции можно наблюдать и в иконографии XVII-XVIII веков [1].

Изучение соотношения поэтического текста с изображениями его строф может быть наиболее репрезентативно осуществлено именно на примере цикла Акафиста, который является одним из древнейших литургических гимнов, отразивших в своих строках основополагающие догматические постулаты первых вселенских соборов.

В данной статье основными материалами исследования являются: вербальные источники: тексты Акафиста Пресвятой Богородице; визуальные источники: акафистные иконы и фресковые циклы росписей храмов второй половины XV-XVIII веков (акафистные циклы фресок собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, Смоленского собора Новодевичьего монастыря, Успенского собора Кирилло-Белозёрского монастыря, церкви Ризоположения Московского Кремля и др., и ряд так называемых акафистных икон в количестве двадцати, что на сегодняшний день практически исчерпывает количество известных памятников данной иконографии).

Методология исследования отвечает современной теоретической базе культурологии; основанием важнейших для данного исследования подходов являются концепции системного анализа, а также принципы синергетики.

К методам, используемым в работе, относятся типология в диахроническом и синхроническом ракурсе.

При анализе культурного контекста и духовного смысла культурных памятников использован герменевтический (В. Дильтей, М. Хайдеггер, Ф. Шлейермахер) и феноменологический (Э. Гуссерль, Г. Риккерт) подходы.

В работе также использовался инструментарий символического истолкования культуры, сформированный и апробированный в работах философов, эстетиков и культурологов (С.С. Аверинцев, В.В. Бычков, Е.А. Ермолин, А.Ф. Лосев, М.Б. Плюханова, В.В. Розанов, Б.А. Успенский, П.А. Флоренский и др.); богословского истолкования – о. С. Булгаков, арх. Киприан (Керн), Е.Н. Трубецкой, П.А. Флоренский; И.К. Языкова; искусствоведческого истолкования – на основе многочисленных, но весьма разнородных работ В.Г. Брюсовой, И.Л. Бусевой-Давыдовой, Г.К. Вагнера, Т.В. Владышевской, И.Э. Грабаря, М.А. Ильина, В.Н. Лазарева, А.М. Лидова, В.Д. Сарабьянова, и др. [1].

Акафист Богоматери является важнейшим смысловым и художественным элементом иконографического образа. Тем не менее, анализируя состояние научных исследований по этому вопросу, необходимо констатировать, что Акафист остаётся недостаточно изученным феноменом православной культуры.

Вопрос изучения Акафиста Богоматери имеет определённую историографию, пристальное рассмотрение которой свидетельствует об отсутствии работ, целостно, с учётом всех возможных точек зрения показывающих существование такого синтетического явления, как Акафист. Композиции гимна рассматриваются обычно обособленно от общей картины развития данной эпохи, в качестве аналогий привлекаются лишь сходные сюжеты. В стороне очень часто остаются композиции отличные от обычного и привычного изображения акафистного песнопения.

Предваряя анализ иконографических образов, как артефакта русской художественной культуры, мы подробно рассмотрели вопрос появления гимнографического песнопения в честь Богоматери – Акафиста. Сложное композиционное и метрическое построение Акафиста, насыщенность текста тропами античной поэтики и риторики во многом определяет его художественную изысканность. Каждое слово Акафиста несёт в себе определенный смысл, и выступает не только в своей звуковой сущности, но и в зрительном образе. Именно это и послужило источником для развития иконографии на тему Акафиста.

Подробный анализ состава песнопения, украшенный похвалами, обращенными к Богоматери, необходим для исследования вопроса о сложении иконографии Акафиста. Данное структурное разделение имеет большое сходство с разделением композиций на две группы: исторические – традиционные для поздневизантийской живописи, и догматические – прославляющие, состав которых не имеет устойчивых типов.

Рассматривая вопрос изображения Акафиста в византийской иконописи, мы можем увидеть три направления в изображении акафистного песнопения: в монументальных росписях, в иллюстрированных рукописях, и на иконах. Из сохранившихся памятников можно атрибутировать 14.

Как отмечает ряд исследователей, полного художественного воплощения акафистные изображения достигли к палеологовской эпохе (1261-1453). «Хотя элементы Акафиста, – как считает О.Е. Этингф, – сформировались в памятниках XII века, например, в рукописях Гомилий Иакова Коккиновафского, где многократно повторяется изображение Благовещения в различных его изводах» [2; 165].

Появление акафистных композиций в византийской живописи смогло отразить все основные проблемы духовной культуры последних веков существования Византии, которые были характерны не только для изобразительного искусства, но и для словесности. Выбор сюжета

определяет важнейшую тенденцию позднего искусства Византии – стремление сплести воедино все виды и жанры, свести торжественный гимн к молитве, а молитву выразить в зримом образе фрески или иконы, в результате чего изображение становится более многословным.

Именно в византийской иконографии по мнению Н.П. Кондакова, И.Л. Бусевой-Давыдовой, Л.В. Нерсесяна, сложилась традиция иллюстрирования первых двенадцати акафистных песнопений композициями на тексты канонических Евангелий и Протоевангелия Иакова, а оставшихся двенадцати – различными символическими сценами, в которых обычно присутствовали изображения Христа и Богоматери, окруженных предстоящими. При этом 12-й икос и 13-й кондак часто изображались как сцена шествия с иконой Одигитрии, которую каждый вторник выносили из Влахернского храма в Константинополе.

В работе Громовой Е.Б. «История русской иконографии Акафиста» [3], выделяется необычная и отличная от предшествующих византийских изображений икона «Похвала Богоматери с Акафистом в 25 клеймах» из Успенского собора Московского Кремля (конец последней трети XIV века), которая является пограничным памятником, своеобразным мостом, соединяющим византийскую и русскую традиции изображения Акафиста.

Новизна изображений иконы Успенского собора подтверждается не только отсутствием сходных композиций в палеологовских циклах, но и отсутствием каких-либо параллелей в более поздней изобразительной традиции, отчасти отразившей утраченные иконографические изводы XIV-XV вв. Как предполагают некоторые исследователи [3], икона могла послужить непосредственным образцом для композиций акафистного цикла во фресках Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (1502 г.).

С распространением и утверждением христианства на Руси происходит становления культа Богоматери. Русские иконописцы заимствуют традицию и канон иконописания у византийских мастеров, не только копируя сложившиеся канонические формы, но и создав новые иконографические варианты – изводы. Это происходит потому, что несмотря на все совершенство разработанных в Византии иконографических типов, облик Богоматери в иконографии не мог оставаться неизменным. В русской культуре раскрывались новые грани отношений Богородицы с человеческим родом. Появляются новые формы изображения Богоматери, в которых облик иконографических композиций сопоставим с аналогичным явлением в церковной поэзии («Покров Богоматери»).

Для ориентира в большом количестве изображений Богоматери существует понятие иконографического типа. Процесс его определения достаточно сложный и обусловлен всей культурно-исторической ситуацией.

И.К. Языкова считает, что «каждый из типов икон Богоматери представляет собой раскрытие одной из граней образа Божьей Матери. Иконографическая схема является выражением богословских идей» [4; 92].

В изучении древнерусского искусства сложилась традиция выделения четырех иконографических типов: «Оранта», «Знамение», «Одигитрия», «Умиление».

Рядом искусствоведов, в частности И.К. Языковой, В.В. Филатовым выделяется тип изображения Богоматери, который условно называется «акафистный». Это собирательный тип и иконографические схемы здесь строятся не по принципу богословского текста, а по принципу иллюстрирования того или иного эпитета, которым Богоматерь величается в Акафисте. По мнению автора данного исследования, акафистная иконография становится универсальным воплощением, как всех предыдущих Богородичных иконографических типов, так и визуальной кульминацией мариологического христианства, отразив в иконографических образах все возможные символические смыслы и значения, относящиеся к Богородице.

Как и вся Богородичная иконография, изображение Акафиста на русской историко-культурной почве обретает свои специфические черты.

В работе мы опираемся на опыт, осуществленный в работе В.В. Богословского «Богородичная символика в русской культуре: богослужебные книги и Акафисты», в которой обобщены некоторые тенденции актуализации богородичного символа в богослужебных книгах и Акафистах:

- 1) детализацию семантики ракурсов и системы прочтений функциональных аспектов;
- 2) сближение ракурсов и прочтений в пространстве одного функционального аспекта;
- 3) сближение ракурсных актуализаций различных функциональных аспектов;
- 4) номинализацию семантически сложных прочтений;
- 5) изменение в системе иерархии функциональных аспектов;
- 6) увеличение роли прагматического элемента в самом процессе актуализации того или иного функционального аспекта.

Русская иконография Акафиста до данного исследования еще ни разу не подвергалась системному анализу. Поэтому в работе мы посчитали возможным, помимо сравнительно-типологического анализа программы акафистных икон, обратиться к вопросу анализа функциональных аспектов данной Богородичной иконографии, разработанный В.В. Богословским на примере богослужебных книг и текстов Акафиста.

Обращаясь к акафистному циклу росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, мы смогли проследить отхождение в изображении Акафиста от византийской традиции и зарождение новой традиции изображения Акафиста на Руси.

В отличие от своих византийских предшественников, в иллюстрировании Акафиста Дионисий не идёт по пути дословного и подробного изображения текста, в своих работах он прибегает к иносказательной форме изображения, и с помощью различных поэтических намёков пытается передать нам таинство самого акафистного песнопения. Обращаясь к первой, повествовательной части песнопения Акафиста, художник повторяет византийскую традицию, за исключением 1 кондака «Взбранной воеводе», где Дионисий изображает сцену поклонения иконе Одигитрии, выражая идею покровительства Богородицею всего государства.

Вторая же часть цикла изображений песнопения сочинена автором заново. К таким относятся: кондак седьмой – «Сретение»; кондак восьмой – «Богородица Знамение»; икос восьмой – «Деисус»; кондак десятый – «Шествие на Голгофу»; кондак двенадцатый – «Сошествие во ад»; икос двенадцатый – «Молящиеся перед храмом», из которого поднимается Богородица с младенцем; кондак тринадцатый – «Поклонение иконе Одигитрии». Здесь иконописец не пытается передать сам текст Акафиста, а показывает процесс литургического исполнения строк. Соединяя тем самым в одно целое музыку песню и живопись, Дионисий в полной своей силе воплотил своеобразный принцип «искусства в искусстве». Также тема песен Акафиста имеет и свой определенный подтекст – прославление Христа, что и постарался передать в своей работе Дионисий.

Дополнительно, в росписи собора автор обращается к иллюстрированию отдельных строк Акафиста на примере трёх фресок храма: «Покров Богородицы», «О тебе радуется», «Собор Богородицы», чего не наблюдается в более ранней традиции. Тем самым художник ещё больше выражает богословский смысл и идею покровительства и заступничества Богородицы за свой город. Кроме того, эти сюжеты становятся традиционными для отдельных иконографических композиций с такими названиями.

Функциональная актуализация Богородичного символа предполагает в данном случае реализацию в иконописи аспекта «место в системе иерархии» (ракурс «хозяйка Рая»), а также сближение ракурсов «место в мире небесном» и «место в мире земном», посредством сближения образа Богородицы, как матери на земле и царицы на небе, что отражается в сюжетах восхваления Богородицы в трёх фресковых росписях на люнетах храма Рождества в Ферапонтово.

Анализ программы сюжета Акафиста во фресках Дионисия дает основание утверждать, что на этом этапе уже формируется новая традиция изображения Акафиста, связанная со спецификой почитания Богородицы в русской культуре XVI века.

Рассматривая историю развития иконописи на сюжеты песнопений в XVI веке, можно отметить повторение в программах икон появившихся впервые у Дионисия сюжетов на тему Акафиста.

Традиция изображения акафистного цикла в росписи храмов постепенно начинает входить в силу и приобретать все более самостоятельные черты. Так к концу XVI века был расписан Смоленский собор Новодевичьего монастыря в Москве.

Рассмотрев все сохранившиеся до наших дней художественные памятники XVI века, и подробно соотнеся их программы с текстом Акафиста, можно отметить, что они выполнены в том же архаизирующем стиле, который, сложился в царствование Ивана Грозного. Этот стиль в целом характеризует тяготение к повествовательности, дробность и перегруженность композиций.

Повторяя обычные для XV века темы, иконографические памятники XVI века, в частности в изображениях 24 икоса Богоматери, отличаются, по сравнению с произведениями XV века, меньшей одухотворённостью. Но им нельзя отказать в той красоте, которая всегда была свойственна демественному пению, воплощенному в живописных образах Акафиста. Именно гимнографический жанр с его демеством прекрасно выражал дух эпохи.

Из функционального аспекта, наиболее свойственного иконографии изучаемого в данном параграфе периода, автором выделяется «материнство», в ракурсе «духовное материнство по отношению к верующим», где на иконах представлена Богоматерь в роли «реальной матери каждого верующего», «мать всего земного на земле»; из аспекта «место в системе иерархии» рассматривается ракурс «предводитель небесного воинства» – Богоматерь представлена защитницей московского царства.

Иконография XVII века воплощения акафистной темы усложняется и видоизменяется, художники отходят от тех традиций изображения Акафиста, на которые ранее ориентировались иконописцы XVI века, то есть той трактовки, которую они заимствовали у своего предшественника Дионисия. Выбор средств, которыми пользуются художники, становится более разнообразным: одни углубляются в исторические тонкости и нюансы, тем самым, увеличивая, измельчая исторические сюжеты клейм на мелкие и более подробные исторические изображения.

Иконография акафистной темы Богоматери в XVII в. представляет перед нами разработку тем уже с дидактическими и аллегорическими изображениями. Икона становится ещё более повествовательной, сложной и подчас перегруженной символами. В произведениях XVII в. увеличивается число клейм (до сорока), в которых очень сильно усложняется сюжет, то есть

происходит его деление на более мелкие и отдельные события. При этом каждая сцена мыслится как самостоятельная и выделяется собственным обрамлением.

Икона, написанная на акафистную тему, теперь предстаёт более повествовательной, сложной, а зачастую даже перегруженной деталями. Иконописцы теперь отдают большее предпочтение замысловатой фабуле, сюжетам-притчам, сюжетам-аллегориям, но при этом всё же стараются сохранить эмоциональную, духовную трактовку образа, используя сложные психологические характеристики [5].

С другой же стороны, наблюдается стремление выбрать главное и значимое для эпохи, то, на что можно было бы ориентироваться, восхищая и выводя на обозрение свои идеалы. Зачастую художники в иконах прорисовывают не все кондаки и икосы Акафиста. Нередко они иллюстрируют только их небольшую часть (всего 4 клейма), берут за основу наиболее значимые, по их мнению, те строки Акафиста, которые наиболее полно выражают любовь и покровительство Богородицы.

Таким образом, можно сказать, что к концу XVII века сформировалась собственная традиция иллюстрирования Акафиста в русской иконографии. Художники стараются передать нам в образах все строки Богородичного песнопения. Сюжеты и образы трактуются у всех иконописцев практически одинаково. Однако отличительной особенностью является то, что не все авторы в своих работах обращаются к иллюстрированию 13 кондака.

Изменения и нововведения не обошли стороной и саму церковь – во 2-й четверти XVII в. акафистный цикл, в отличие от предшествующих эпох, становится обязательным и центральным во всех храмах России. Всё ориентировано на то, чтобы прославить Богородицу и выделить Её значимость в системе иерархальных ценностей.

В силу заката средневековой эпохи, когда религиозное искусство доминировало, иконография Акафиста, как и все остальное иконописание, претерпевает изменения в сторону снижения, как количества, так и качества подобных художественных произведений. В ходе исследования удалось выявить только две иконы второй половины XVIII века, посвященных Акафисту Богородицы. Нужно отметить, что, не смотря на то, что в основных чертах иконография этих икон соответствует принятой канонической схеме, начиная с первого кондака «Взбранной воеводе победительная...» и заканчивая икосом 12 «Поюще Твое Рождество, хвалим Тя вси...», она достаточно упрощена. Сильное влияние на них также оказало богатейшее наследие европейской гравюры, ставшей доступной благодаря развитию торговли через Архангельск, Петербург и Польшу.

Таким образом, рассмотрев и проанализировав все возможные иконографические памятники данного периода (XV-XVIII вв.) можно говорить о том, что не только в XV веке был повышенный интерес к «понятному жанру» – Акафистам, но он еще оставался и в XVIII в. Яркие, красочные образы Акафиста близки и понятны людям не только средневековья, но и нашим современникам. Принесённые новые веяния и сюжеты в образах, которые сотворил Дионисий, не только распространились в русской иконописи, но и дали свои новые сюжеты и изображения.

В анализируемых иконах, можно ярко воплотилась мариологическая тема, которая нашла здесь свое логическое завершение, воплотив все возможные символические значения, связанные с образом Богородицы на Руси.

Список литературы

1. Самсонова И.В. Иконографическая традиция изображения Акафиста Богоматери в русской культуре XV – начала XVIII веков: автореф. дис. кандидат культурологии. – Ярославль, 2007. 22 с.
2. Этингф О.Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XII-XIII вв. – М., 2000. 312 с.
3. Громова Е.Б. История русской иконографии Акафиста. Икона «Похвала Богоматери». – М., 2004. 213 с.
4. Языкова И.К. Богословие иконы. – М., 1994. 212 с.
5. Самсонова И.В. Иконографическая традиция изображения Акафиста Богоматери в русской культуре XV – начала XVIII веков: дис. кандидат культурологии: 24.00.01. – Ярославль, 2007. 257 с.
6. Акафистник на всякую потребу. – Калуга: Синтагма, 2000. 198 с.
7. Акафисты Пресвятой Богородице. – М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2002. 727 с.
8. Акафисты Пресвятой Богородице. – М.: Издательство группа Свято-Троице-Серафимо-Дивеевского женского монастыря; Издательство «Скит», 2001. 318 с.
9. Акафисты Пресвятой Богородицы в различных нуждах. – Санкт-Петербург, 2001. 169 с.
10. Булгаков С., прот. Икона и иконопочитание. – М.: Русский путь, 1996. 217 с.
11. Булгаков С.Н. Икона, её содержание и границы // Философия русского религиозного искусства. – Н., 1993. 154 с.

12. Бычков В.В. Духовно-эстетические основы русской иконы. – М.: Ладомир, 1994. 366 с., ил.
13. Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси. – М.: Искусство, 1993. 255 с.
14. Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. – М., 1987. 285 с.
15. Гвардини Р. Конец Нового времени // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 127-163.
16. Грабарь И.Э. О древнерусском искусстве. – М., 1966. 332 с.
17. Данилова И.Е. Фрески Ферапонтова монастыря // Дионисий иконы и фрески Древней Руси. – М.: Теза, 2000. 112 с.
18. Карташев А.В. Очерки по истории русской церкви. – М., 2005. 912 с., ил.
19. Лепахин В.В. Икона и иконоичность. – СПб., 2002. 85 с.
20. Плюханова М.Б. Сюжеты и символы Московского царства. – СПб.: Акрополь, 1995. 336 с.

References

1. Samsonov I.V. Akathist iconography image of Our Lady of Russian culture XV – early XVIII centuries: Author. dis. ... PhD cultural studies. Yaroslavl, 2007. 22 p.
2. Etingof O.E. The image of Our Lady. Sketches of Byzantine iconography XII-XIII centuries. – Moscow, 2000. 312 p.
3. Gromov E.B. The history of Russian iconography of the Akathist. Icon «Praise to the Virgin». – Moscow, 2004. 213 p.
4. Yazikova I.K. The theology of the icon. – М., 1994. 212 p.
5. Samsonov I.V. Akathist iconography image of Our Lady of Russian culture XV – early XVIII centuries: Dis. ... Candidate of cultural science: 24.00.01. – Yaroslavl, 2007. 257 p.
6. The Mother of God Acathists for Different needs. – Kaluga: Syntagma, 2000. 198 p.
7. The Mother of God Acathists. – М: Orthodox Sacred Tikhonovsky Theological institute, 2002. 727 p.
8. The Mother of God Acathists. – М: Publishing house group of Svyato-Troitse-Serafimo-Diveevskogo of a female monastery; Izdatelstvo «Monastery», 2001. 318 p.
9. The Mother of God Acathists for Different needs. – St. Petersburg, 2001. 169 p.
10. S. Bulgakov, prot. Icon and the veneration of icons. – М.: Russian path, 1996. 217 p.
11. S.N. Bulgakov Icon, its content and scope // Philosophy of Russian religious art. – N., 1993. 154 p.
12. V.V. Bychkov Spiritual and aesthetic foundations of Russian icons. – М.: Ladomir, 1994. 366 p., Ill.
13. Wagner G.K., Vladyshevsky T.F. Art of Ancient Russia. – М.: Art, 1993. 255 p.

14. Wagner G.K. Canon and Style in Old Russian art. – M., 1987. 285 p.
15. R. Guardini end of the new time // Problems of Philosophy. 1990. № 4. Pp. 127-163.
16. I.E. Grabar About Ancient art. – M., 1966. 332 p.
17. Daniel I.E. Frescoes Ferapontov Monastery // Dionysius icons and frescoes of ancient Russia. – M.: Teza, 2000. 112 p.
18. Kartashov A.V. Essays on the History of the Russian Church. – M., 2005. 912 p., Ill.
19. Lepahin V.V. Icon and ikononichnost. – SPb., 2002. 85 p.
20. Plyuhanova M.B. Plots and characters of Muscovy. – SPb.: Acropolis, 1995. 336 p.

ДАнные ОБ АВТОРАХ

Самсонова Ирина Васильевна, кандидат культурологии

Ивановский государственный университет, Шуйский филиал ИвГУ

ул. Кооперативная, 24, г. Шуя, Ивановская обл., 155908, Россия

i.samsonova@mail.ru

Красильникова Мария Юрьевна, кандидат культурологии

Ивановский государственный университет, Шуйский филиал ИвГУ

ул. Кооперативная, 24, г. Шуя, Ивановская обл., 155908, Россия

makarasik-2@mail.ru

DATA ABOUT THE AUTHORS

Samsonova Irina Vasilevna, PhD Cultural Studies

Ivanovo State University, branch in Shuya

Kooperativnaya st., 24, Shuya, Ivanovo region, 155908, Russia

i.samsonova@mail.ru

Krasilnikova Mariya Yurevna, PhD Cultural Studies

Ivanovo State University, branch in Shuya

Kooperativnaya st., 24, Shuya, Ivanovo region, 155908, Russia

makarasik-2@mail.ru