

**Образец ссылки на эту статью:** Шестаков К.В. Оришев А.Б. Художественный язык древнерусской иконы // Бизнес и дизайн ревю. 2022. № 4 (28). С. 118-130.

**УДК 75.046**

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНЫ**

**Шестаков Кирилл Владимирович**

*АНО ВО «Институт бизнеса и дизайна», Москва, Россия (129090, Москва, Протопоповский переулок, 9), студент Факультета управления бизнесом, zayats.1036@gmail.com, +7 925-446-4011*

**Оришев Александр Борисович**

*АНО ВО «Институт бизнеса и дизайна», Москва, Россия (129090, Москва, Протопоповский переулок, 9), доктор исторических наук, Orishev71@mail.ru, +7-926-677-1860*

**Аннотация.** В статье рассказывается об одном из значительных явлений мировой культуры, об одном из главных феноменов культуры русской – об иконе; о ее сущности, смысле, художественном языке. Авторы приводят основные отличия икон от произведений светского искусства. Отмечается, что иконы Древней Руси отличаются индивидуальные особенности в изображении образов, фигур; условность изображения; приверженность обратной перспективе; констатируется фактическое отсутствие какого-либо физического движения на иконах, случайных деталей или украшений, лишенных смыслового значения. Названы основные правила, по которым создаются иконы. Показано влияние на иконописцев традиций Восточной Римской империи. Главный научный результат: обоснован вывод о том, что в духовно-эстетических установках современного авангарда нашли отражение традиции средневековой иконописи.

Ключевые слова: икона; канон; иконописный образ; символ; обратная перспектива; русское средневековье.

## **ARTISTIC LANGUAGE OF THE OLD RUSSIAN ICON**

**Shestakov Kirill Vladimirovich**

*Institute of Business and Design (B&D), Moscow, Russia (129090, Moscow, Protopopovskiy Lane, 9), student of the Faculty of Business Administration, zayats.1036@gmail.com, +7 925-446-4011*

**Orishev Aleksandr Borisovich**

*Institute of Business and Design (B&D), Moscow, Russia (129090, Moscow, Protopopovskiy Lane, 9), doctor of historical Sciences, Orishev71@mail.ru, +7-926-677-1860*

**Abstract.** The article talks about one of the significant phenomena of world culture, one of the main phenomena of Russian culture - about the icon; about its essence, meaning, artistic language. The authors give the main differences between icons and works of secular art. It is noted that the icons of Ancient Russia are distinguished by individual features in the depiction of images, figures; conditionality of the image; commitment to reverse perspective; the actual absence of any physical movement on the icons, random details or decorations devoid of semantic meaning is stated. The basic rules by which icons are created are named. The influence of the traditions of the Eastern Roman Empire on icon painters is shown. The main scientific result: the conclusion is substantiated that the traditions of medieval icon painting are reflected in the spiritual and aesthetic attitudes of the modern avant-garde.

Keywords: icon; canon; iconographic image; symbol; reverse perspective; Russian Middle Ages.

## **Введение**

Древнерусская культура поражает нас не только красотой, богатством формальных приемов и эстетическим совершенством, но и устремленностью к духовному преображению личности. Особое место в ней занимает иконопись – процесс создания икон – духовно-художественных символов православия, его главных художественно-визуализированных компонентов. Икона, являясь сакральным феноменом и памятником культуры, предстает как самобытное явление культуры, артефакт христианского культа, особая реальность, обладающая специфическими онтологическими характеристиками.

Окончательно иконография сложилась в Византии в IX-X вв. после восстановления иконопочитания. Русь заимствовала эту иконографическую схему и строго следовала ей вплоть до XV в. [1, с. 263; 2, с. 259; 3, с. 90-93].

Заметим, что в последние годы тема иконописи на Руси ушла на второй план. Работ, посвященных древнерусской иконе, несоразмерно мало. И это при том, что русскую иконопись справедливо называют «уникальным культурным явлением» [4, с. 90]. Среди немногочисленных работ можно отметить статью А.В. Колесникова и И.А. Стрелковой. Эти исследователи в русской иконописи отмечают в ней два направления – московскую и новгородскую иконописные школы [5, с. 90]. Таким образом, несмотря на явную актуальность темы, ее отражение в научной литературе недостаточно. Частично восполнить пробелы в ее изучении – таков основной замысел авторов настоящей статьи.

## **Цель исследования**

Цель исследования – вызвать интерес у современников к теме, проанализировать феномен иконописного искусства, определить его ценность с точки зрения композиционно-художественной структуры, гармонии формообразующих цветовых и ритмопластических отношений; осмыслить линию преемственности от иконы к абстракции русского авангарда.

## Методы исследования

При работе над статьей использовались следующие методы, выработанные современной наукой: контент-анализ текстов, наблюдение за поведением верующих в храмах, проведение социологических опросов в социальных сетях для расширения уровня знаний по теме «Древнерусская икона».

## Результаты исследования и их обсуждение

Если проводить параллели между древнерусской культурой и культурой Средневековья в целом, то нетрудно заметить, что для древнерусской культуры были характерны все основные черты, присущие «средневековой культуре» в целом. Имеется в виду, прежде всего, доминирующая роль религии и церкви, просветительская роль монастырей, развитие городов и превращение их в культурные центры средневековья, реализация в культурных, художественных формах идеи единой, централизованной, монархической власти [6, с. 124-126]. Художественная культура Средних веков очень сложна для понимания, поскольку связана с библейскими сюжетами и канонами христианства, отображёнными культовой архитектурой, фреской, мозаикой, иконой.

В христианской Церкви иконами называются живописные изображения Иисуса Христа, Богоматери и святых, которые имеют священный характер. Это особый вид церковного Предания, в красках и образах, наряду с устным, письменным и монументальным. Икона – еще и изображение священное, поэтому она имеет и молитвенное предназначение.

Икона пишется по особым правилам, которые являются обязательными для иконописца. Совокупность определенных приемов иконописи, по которым строится изображение на иконной доске, называется иконописным канон. «Канон» – слово греческое, оно означает – правило, мерило. В узком смысле – это строительный инструмент – отвес, по которому проверяют вертикальность стен; в широком – установленный образец, по которому сверяют нечто вновь созданное. Можно и сказать, что иконописный канон – это «отпечатка духовности» [7, с. 272]. Таким образом, иконописный канон – это определенный церковными собраниями свод догматических правил и положений относительно места и назначения священных изображений в литургической жизни церкви.

Прежде всего иконы Древней Руси отличает индивидуальные особенности в изображении образов, фигур. Если для работ европейских мастеров – авторов светских произведений характерно объемное изображение фигур, то русские иконописцы демонстрируют на иконах фигуры в плоскостях. Они бестелесны и бесплотны. Когда на них смотришь, то возникает ощущение скольжения вдоль плоскости икон.

Как известно, для иконописи характерна условность изображения. На иконах мы видим не столько сам предмет, сколько его идею. В этом и заключается сакральный смысл подобного творчества. Как результат, мы получаем эффект кажущейся «деформированности» фигур. Они неестественно удлинены, человеческая плоть в них отсутствует. Здесь нет торжества телесности, красоты человеческого тела, которое мы можем наблюдать на полотнах художников голландской школы так называемого «золотого века».

Обратим внимание на изображение одежд на канонических иконах: здесь нет мягких и плавных линий складок у ткани, вместо них жесткие изломы, контрастирующие с мягкой живописью ликов. При этом складки не хаотичны, а подчинены единому смыслу: они отражают общий композиционный ритм икон.

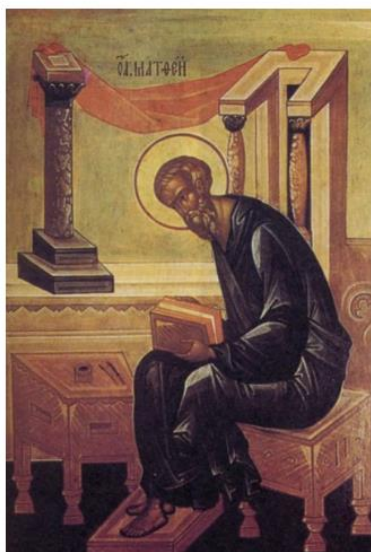
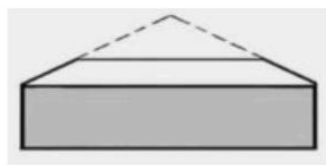
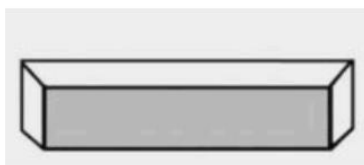
Еще один пример: изображение гор на древнерусских иконах. Здесь они есть символы духовного восхождения к Богу. Поэтому горки на иконах имеют лещадные плиты (лещатки) – некие стилизованные ступени, благодаря которым гора приобретает духовный смысл лестницы.

Одно из отличий иконы от светской картины — это то, как изображается пространство. Картина подчиняется законам прямой перспективы. Это можно представить на примере обычной фотографии железной дороги. Мы видим, как рельсы сходятся в одной точке, расположенной на линии горизонта.

Для иконописи, напротив, характерна обратная перспектива. Здесь точку схода располагают не в глубине картинной плоскости, а в предстоящем перед иконой человеке. Параллельные линии на иконе не сходятся, а расширяются в пространстве. Более того, само пространство как таковое отсутствует. Таким образом, передний и задний планы в иконах играют не перспективную – изобразительную, а смысловую роль.

Обратная перспектива образует целостное символическое пространство, ориентированное на зрителя, и отвечает задаче воплощения сверхчувственного сакрального содержания в зримой, но лишенной материальной конкретности форме.

На иконах отдаленные предметы не скрыты за легкой, воздушной пеленой, как их изображают на реалистических картинах, – нет, эти предметы и детали пейзажа включены в общую композицию как первоплановые. Однако за иконописцем остаются некоторые права видоизменять установленный образец, в зависимости от того, какой богословский смысл он хочет подчеркнуть в данной иконографии. И поэтому на иконе иногда можно увидеть изображения элементов иконографии, выполненные как в обратной, так и в прямой перспективе.



*Обратная перспектива*



*Прямая перспектива*

Рисунок 1 – Обратная и прямая перспективы

Взгляните на образ святителя Николая Чудотворца: обратите внимание, как «развернуто» на плоскости изображение лика святого. Видны одновременно фас и оба профиля, и макушка. Сравните хотя бы расположение ушей и немного в меньшей степени щек чудотворца: они показаны так, как будто голова святого повернута боком к плоскости иконы. Иконописец дает рассмотреть лик со всех сторон, во всех чертах и тонкостях.

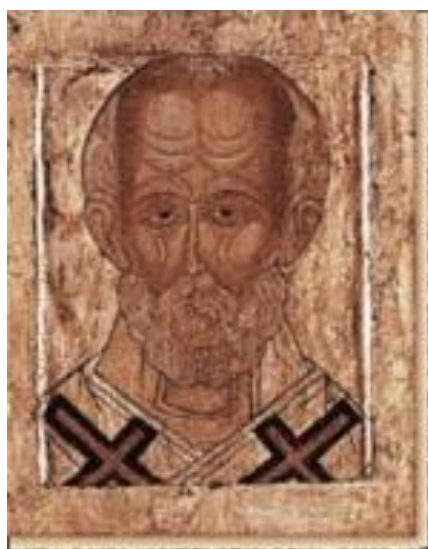


Рисунок 2 – Икона «Николай Чудотворец»

Еще одно отличие икон от светских картин – отсутствие внешнего источника света. В иконе свет внутренний, исходящий от ликов и фигур, из глубины их. И это совершенно понятно – они символ святости. Собственно, и сама икона – символ веры [8, с. 187]. Более того, если даже внимательно посмотреть на икону, то невозможно определить, где находится источник света. Также не видно и падающих от фигур теней. Объяснение тому следующее: икона – светоносна, и моделировка ликов происходит за счет света, изливающегося изнутри самих ликов<sup>1</sup>.

Еще одно отличие – особая роль цвета в иконе. Собственно, цвет служит не для раскраски изображения. У него значительно более важная – символическая функция. Как известно, зеленый цвет считается цветом ислама [9, с. 302-312]. В христианстве роль цвета пусть и не так выражена, но не менее символична. Прежде всего это красный цвет. В христианстве он символизирует взаимную нераздельную любовь Бога и человека. В обычной живописи символизм цветов зависит от той или иной школы, традиций и т.п.

Физическое движение на иконе сведено до минимума или вовсе отсутствует. Особыми средствами передается движение духа – позой фигуры, рук, складками одежды, цветом, глазами. Одежда на иконах – не средство для прикрытия телесной наготы, одежда – символ.

Вокруг головы Спасителя, Божией Матери и святых угодников Божиих на иконах изображают сияние в форме круга, которое называется нимб. Нимб – это изображение сияния света и Божественной славы, которая преображает и человека, соединившегося с Богом.

На иконах отсутствуют тени. Мир икон – это царство духа, света, оно бесплотно, там нет теней. Икона являет вещи, творимые и производимые Светом, а не освещенные светом.

Художники — иконописцы использовали в своих сюжетах разнообразные символы. Звезда, например, означает обоготворение. Крылатый юноша, дующий в трубы — ветер. Женщины, держащие амфоры, из которых льется вода – реки, потоки воды. Круг – вечность, вечная жизнь. Дева на троне в венце и мантии – весна. Люди с крестами в руках – мученики. Волнистые волосы ангелов, перетянутые лентами, – слухи, обозначающие высшее видение, знание. Рука, протянутая вперед с раскрытой ладонью – знак повиновения и покорности.

Для икон характерна единовременность изображения: все события происходят сразу. На иконе «Успение Божией Матери» одновременно изображены апостолы, переносимые ангелами к смертному ложу Богородицы, и те же апостолы, уже стоящие вокруг ложа. Это говорит о том, что события Священной истории, происходившие в нашем реальном времени и пространстве, имеют другой образ в пространстве духовном. Событие, происшедшее двадцать веков назад, действительно и сейчас, оно вне пространственно-временных рамок, оказывает и сейчас такое же воздействие

---

<sup>1</sup> Отличие иконы от картины. URL: <http://icon.cerkov.ru/2013/05/13/otlichie-ikony-ot-kartiny/> (дата обращения 11.06.2022)

на главную цель Боговоплощения: спасение всех душ человеческих от вечной смерти.

Каноническая икона не имеет случайных деталей или украшений, лишенных смыслового значения. Даже оклад – украшение лицевой поверхности иконной доски – не признавался древними иконописцами, поскольку его функция – чисто декоративная.

Икона пришла на русскую землю с принятием христианства в его восточной, византийской традиции. В домонгольский период на Руси работало множество мастеров из Византии, создававших иконы, фрески и мозаики. Учеником греков, украшавших Успенский собор Киево-Печерской лавры, был преподобный Алипий, иконописец Печерский.

Греческие мастера и их ученики работали и в Новгороде: в конце XII в. здесь руководил иконописной артелью Олисей Гречин. Византийское влияние ощущается в росписях новгородской Софии (1108), собора Рождества Богородицы Антониева монастыря (1125), Георгиевской церкви Старой Ладogi (последняя треть XII в.), а также Мирожского монастыря в Пскове (1140-е). Наиболее ранние из дошедших до нас русских икон отмечены ярко выраженным византийским влиянием. Это, прежде всего, новгородские иконы «Спас Нерукотворный» и «Ангел Златые власы», датируемые XII в. Лики на обеих иконах благородны, взгляды огромных глаз устремлены в сторону от зрителя.

Особняком среди русских иконописцев второй половины XIV в. стоит Феофан Грек, легендарный мастер, воспитавший целую плеяду учеников. До приезда на Русь Феофан расписывал храмы в византийских городах Халкидоне, Галатее и Кафе (ныне Феодосия). Первоначально Феофан обосновался в Новгороде, где в 1378 г. расписал церковь Спаса Преображения на Ильине улице, а затем перебрался в Москву. В 1395 г. он с группой учеников расписал церковь Рождества Богородицы в Коломне; в 1399 г. — Архангельский собор Московского Кремля, а в 1405 г. совместно с Даниилом Черным и Андреем Рублевым — кремлевский Благовещенский собор [см. подробнее: 10].

Из созданных Феофаном Греком росписей до настоящего времени сохранились лишь фрески новгородской церкви Спаса Преображения. Они дают представление об уникальности почти «импрессионистского» стиля, не имеющего прямых аналогов ни в византийской, ни в русской иконописи. Его отличают схематизм и точность рисунка, правильность пропорции, лаконизм штриха, глубокая внутренняя выразительность.

В истории русского иконописания центральное место занимает преподобный Андрей Рублев (около 1360-1427), чье творчество стало синонимом высочайшего мастерства, эталоном совершенства и образцом для всех последующих мастеров. К первой декаде XV в. он стал одним из ведущих русских иконописцев, которому великие князья поручали роспись храмов.

Предположительно, Андрей Рублев трудился во всех известных видах иконописного искусства. На его счету фрески, иконы, возможно также, —

книжные миниатюры. Среди творений Андрея Рублева — иконостас и фрески звенигородского храма Успения на Городце, фрески Успенского собора во Владимире, храма Рождества Богородицы в Саввино-Сторожевском монастыре, иконостас и фрески Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, иконы из иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. «Спас» Андрея Рублева из звенигородского чина — одно из наиболее совершенных творений иконописного искусства и один из самых выразительных образов Христа в истории иконописи (см. рисунок 3). На иконе перед нами предстает Человек с утонченными чертами лица, дышащий спокойствием и уравновешенностью.

«Русский Христос», изображенный на иконе Андрея Рублева, существенно отличается от византийских прототипов, прежде всего, подчеркнутой идеализированностью образа и утонченностью черт (размер глаз, носа и рта в отношении к общему размеру лика значительно меньше, чем на аналогичных византийских иконах). Другая характерная особенность — мягкость и гармоничность образа, отсутствие в нем суровости и ярко выраженного аскетизма.

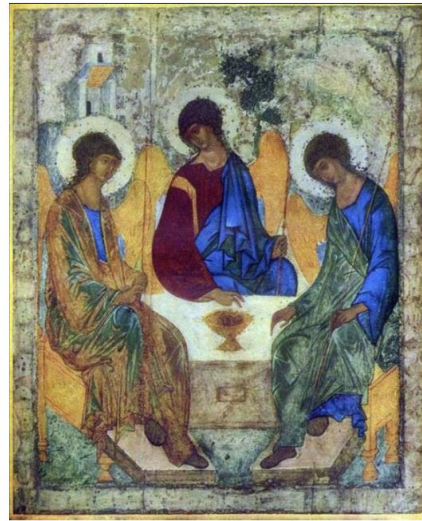
Самым знаменитым творением Андрея Рублева и, может быть, самой известной православной иконой из всех когда-либо написанных является «Троица» из иконостаса Троицкого собора Лавры преподобного Сергия [см. рисунок 3].

Икона «Троица Рублева» неожиданно «ворвалась» в русскую иконопись, «блеснула» своим появлением, как иногда звезда на небе, один раз, «погасла», но не навсегда. Уверен, что были и другие работы высокого уровня, мастерство нарабатывается, «шлифуется», и в этом смысле работа не случайна, а закономерна. Мастерство автора индивидуально настолько, что его невозможно сопоставить с другими иконами данной темы. Она выделяется среди всех абсолютной композицией, врожденной грамотностью графика автора, колоритом цвета, подмеченным у окружающей природы, внутренним светом, позволяющим любоваться иконописью при слабом освещении в храме. Поражает особенность цветовой гаммы: цветовую насыщенность имеет только «Троица Рублева». На цветовой колорит иконы — легкий, прозрачный и воздушный — обращают внимание все искусствоведы.





«Спас»  
Андрея  
Рублева



«Троица»  
Андрея  
Рублева

### Рисунок 3 – Иконы Андрея Рублева

Эстетика цвета и света достигла у Андрея Рублева совершенных форм своего выражения, а если говорить более обобщенно, то можно без натяжек констатировать, что древнерусское эстетическое сознание в формах изобразительного искусства с наибольшей глубиной и полнотой выражено именно в его живописи. В этом и состоит его непреходящее значение в истории не только древнерусской, но и мировой культуры.

Уже такой талантливый последователь Андрея Рублева, как Дионисий – третья крупнейшая фигура в древнерусском искусстве, – увлекшись, как справедливо отмечал В.Н. Лазарев, художественным языком своего кумира, утратил что-то от его глубокой содержательности. И тем не менее Дионисий, как и Андрей Рублев, – явление чисто русское. В его языке мы практически не находим византизмов. Всё своеобразие его стиля выражает особенности русского художественного мышления и эстетического сознания того времени.

В иконах Феофана Грека и Андрея Рублева выражены принципы, позднее повлиявшие на развитие абстракционизма в искусстве, а именно супрематизма, лучизма и других направлений художественного авангарда.

Стремясь обновить реалистический метод, русские художники в начале XX в. обращались к различным религиозным системам (древним и новым), христианской и нехристианской мистике, иррациональному и интуитивному типу познания, к народному творчеству и иконописи. При осмыслении искусства они постоянно писали и говорили о духовном. К.С. Малевич признавался, что понял крестьян через икону, вскрыл через нее духовную сторону «крестьянского искусства» и «крестьянское время». Но, вырываясь за видимое пространство, художники русского авангарда открывали космос, в сакрально-живописных мистериях которого творилось о лишь двух понятиях — бесконечности и пустоте.

Икона осталась неповторимым феноменом средневековой культуры. Однако по целому ряду духовно-эстетических установок авангард возродил

многие тенденции понимания искусства, характерные для средневековых иконопочитателей. Икона софийна, то есть представляет нам лики, визуальные вневременные идеи бытия, и духовна – является мощным проводником верующего в духовный мир. Примерно так же понимали искусство (своё, прежде всего) и крупнейшие теоретики русского авангарда Кандинский и Малевич.

Фактически Малевич интуитивно подошёл к ощущению трансцендентности духовного Абсолюта и попытался выразить его в абстрактных цветных, чёрных или белых геометрических формах, достигших своего минималистского звучания в его «Чёрном круге», «Чёрном кресте», «Чёрном квадрате» и «Белом квадрате» на белом фоне. Малевич, сам того до конца не сознавая, сделал последний логичный шаг в развитии иконы – выведя её на уровень художественно-символической апофатики. Такую икону, по-видимому, могли бы принять и византийские иконоборцы.

Предложим гипотезу: многие произведения авангардистов стоят значительно ближе к классической иконе, чем к реалистическому, натуралистическому или академическому искусству XIX в. Именно данный аспект иконы – её высочайший художественно-эстетический уровень (повышенный интерес к цвету и форме) привлёк к ней внимание в начале века французского живописца Анри Матисса, а вслед за ним и многих русских и европейских авангардистов, которые сразу почувствовали в иконе своего близкого предка. И действительно, и икона, и многие направления авангарда достигают выражения духовной сущности бытия исключительно живописными средствами – с помощью художественно организованных композиции, цвета, формы, линии. Если в иконе повышенному эстетизму способствовал иконографический канон, то у авангардистов – исключительное художественное чутьё каждого конкретного живописца.

В авангарде обращение к примитиву, народному искусству и иконе изначально происходило в дискурсе поисков национальной идентичности, как культурологическое противопоставление себя Западу. И не случайно, что итогом поисков, проходивших через глубокий анализ искусства примитива, стало все-таки обращение именно к иконе. Причина того в том, что в ней была найдена конкретная художественная система, коррелирующая с новоевропейским искусством, особенно кубизмом. Это условность изображения, и связанные с этим деформации, то есть конкретные приемы семантического синтаксиса иконы и ее пространственно-временные характеристики: резкие ракурсы, динамика позы и ритмика движений, обратная перспектива, синтетическое совмещение в одном изображении различных сторон предмета и округлость форм как результат суммирования зрительной позиции, наконец, синтез изобразительного и словесного ряда.

Именно авангард, анализирувавший формально-стилистическую структуру иконы, обнаружил смысл ее знаковой системы. Таким образом, не только икона повлияла на авангард, но происходил и обратный процесс —

авангард, раскрывший художественную систему иконы, оказался также источником новой иконописи.

Переосмысление влияния религии сегодня представляется различными тенденциями, выраженными в произведениях XXI в. Тенденции заключаются в поисках нового изображения святых, техники исполнения икон, которые используют художники, а также в изучении религиозных символов. Появляется так называемый христианский стрит-арт. В качестве примера можно назвать Антона Беляева – современного российского иконописца, одного из создателей и куратор проекта «После иконы». Основной целью проекта является вынос иконописи за пределы храмов, чтобы привлечь внимание к православному религиозному искусству России. Одним из представителей проекта «После иконы» является художник Александр Цыпков (см. рисунок 4).

В работе А. Цыпкова «Архангел» вполне читается стиль иконописи Феофана Грека. Широкими мазками выстроены фигура и черты лица, намечены контуром и светлыми бликами борода, усы, нос, брови, щеки. Изображение отличается сдержанная цветовая гамма в коричнево-красных тонах и темных контурах.

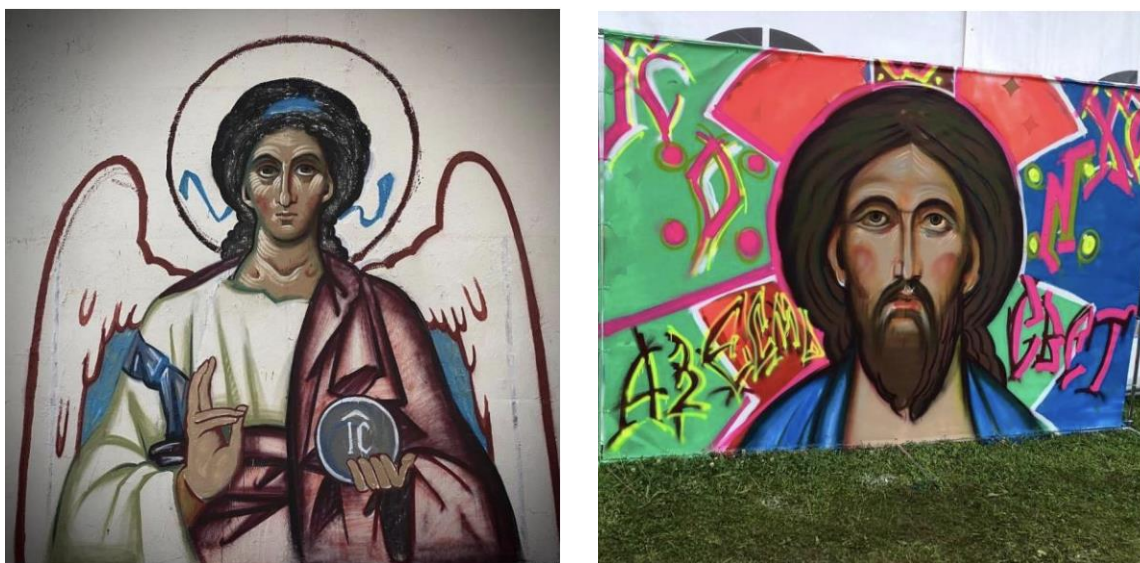


Рисунок 4 – Работы Александра Цыпкова

В другом рисунке обнаруживаются основные черты древнерусской иконописи времени Феофана Грека, но образ переносится в мир XXI столетия. Обобщенные волосы и борода с редкими схематичными полосами детализации, исключительно портретная композиция и яркие, неоновые пятна с надписями на фоне, создают абсолютно новую подачу изображения святого. Эта работа становится некоторым призывом посмотреть на изменения, происходящие вокруг. И вновь мы видим, как возвышенные образы религиозной живописи прошлого становятся естественной частью настоящего.

Особо подчеркнем, что появление религиозных образов в современном искусстве в наше время уходит от мысли об обязательстве художника подчиняться канонам. Кроме стрит-арта, художники занимаются творчеством в таких видах искусства, как инсталляция, NFT-арт, 3D-анимация, виртуальная и дополненная реальность. Художники заимствуют иконописные образцы для реализации творческих идей, часто не несущих религиозный смысл, а лишь использующих художественные приемы древнехристианских иконописцев.

## **Выводы**

Иконописцы совершенно не хотели передавать иллюзию глубины на своих иконах. У них не было интереса в том, чтобы заниматься репродукцией видимого мира, который понимался ими как испорченный после падения Адама. Вместо этого их целью было выявить невидимый высший мир.

Созерцающий живопись иконы отличается от созерцающего живописное полотно тем, что в прямой перспективе реальность уже предзадана, она обозрима, ее не изменить, а можно только интерпретировать. Зритель видит лишь то, что есть. Иконой же задается лишь некая схема, образ сверхреальности. И вместе с тем, и икона, и классические шедевры авангарда – есть художественные символы. Те и другие обладают аналогической функцией – они возводят зрителя от материального мира в иные пространства духовных измерений. Поэтому и нет сомнений в том, что в духовно-эстетических установках современного авангарда нашли отражение традиции средневековой иконописи.

## **Список литературы**

1. Алхалед Назех. Культурное влияние Византии на Киевскую Русь в X-XII веков // Преподаватель XXI век. 2017. № 4-2. С. 263-271.
2. Дашивец В.К. Формирование русской иконописи как развитие культурных традиций Византии // Культура и цивилизация. 2022. Т. 12. № 1-1. С. 259-268.
3. Турова О.В., Ерофеева Д.Н. Влияние Византии на культуру Древней Руси // Неделя науки и творчества - 2017. Материалы Межвузовской научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых: В 3 частях. СПб: Санкт-Петербургский университет кино и телевидения, 2017. С. 90-93.
4. Коханая О.В. Русская иконопись как уникальное культурное явление // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 4 (66). С. 90-94.
5. Колесников А.В., Стрелкова И.А. Сравнительный анализ новгородской и московской иконописных школ // Евангелие в контексте современной культуры. Сборник научных статей X международной научно-практической конференции. Под редакцией Т.И. Липич, С.М. Дергалева, С.Н. Борисова. Белгород: Белгородский государственный национальный исследовательский университет, 2022. С. 360-363.
6. Натальин А.С. Монастыри - центры искусства Средневековья // Наука и молодежь: проблемы, поиски, решения. Труды Всероссийской научной конференции студентов,

аспирантов и молодых ученых. Под общей редакцией Л.П. Мышляева. Новокузнецк: Сибирский государственный индустриальный университет, 2009. С. 124-126.

7. Никольский М.В. Канонический язык иконы как особый вид духовно-изобразительного искусства // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2012. № 8 (112). С. 272-281.

8. Чэнь Шулин. Русская православная икона как символ веры // Педагогическое образование в России. 2016. № 12. С. 187-189.

9. Оришев А.Б., Мамедов А.А.О. Ислам в Европе: к истории проникновения // Социально-гуманитарные знания. 2014. № 6. С. 302-312.

10. Айларова О. Феофан Грек. М.: Директ-Медиа, 2010. 48 с.

## References

1. Alkhaled Nazeekh. Kulturnoe vliianie Vizantii na Kievskuiu Rus v X-XII vekov (Cultural influence of Byzantium on Kievan Rus in the X-XII centuries), *Prepodavatel XXI vek*, 2017, no 4-2, pp. 263-271.

2. Dashivets V.K. Formirovanie russkoi ikonopisi kak razvitie kulturnykh traditsii Vizantii (The Formation of Russian Icon Painting as a Development of the Cultural Traditions of Byzantium), *Kultura i tsivilizatsiia*, 2022, Vol. 12, no 1-1, pp. 259-268.

3. Turova O.V., Erofeeva D.N. Vliianie Vizantii na kulturu Drevnei Rusi (Influence of Byzantium on the culture of Ancient Russia), *Nedelia nauki i tvorchestva – 2017. Materialy Mezhvuzovskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii studentov, aspirantov i molodykh uchenykh: V 3 chastiakh*. SPb: Sankt-Peterburgskii universitet kino i televideniia, 2017, pp. 90-93.

4. Kokhanaia O.V. Russkaia ikonopis kak unikalnoe kulturnoe iavlenie (Russian icon painting as a unique cultural phenomenon), *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv*, 2015, no 4 (66), pp. 90-94.

5. Kolesnikov A.V., Strelkova I.A. Sravnitelnyi analiz novgorodskoi i moskovskoi ikonopisnykh shkol (Comparative analysis of the Novgorod and Moscow icon-painting schools), *Evangelie v kontekste sovremennoi kultury. Sbornik nauchnykh statei X mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii*. Pod redaktsiei T.I. Lipich, S.M. Dergaleva, S.N. Borisova. Belgorod: Belgorodskii gosudarstvennyi natsionalnyi issledovatel'skii universitet, 2022, pp. 360-363.

6. Natalin A.S. Monastyri - tsentry iskusstva srednevekovia (Monasteries - centers of art of the Middle Ages), *Nauka i molodezh: problemy, poiski, resheniia*. Trudy Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii studentov, aspirantov i molodykh uchenykh. Pod obshchei redaktsiei L.P. Myshliaeva. Novokuznetsk: Sibirskii gosudarstvennyi industrialnyi universitet, 2009, pp. 124-126.

7. Nikolskii M.V. Kanonicheskii iazyk ikony kak osobyi vid dukhovno-izobrazitel'nogo iskusstva (The canonical language of the icon as a special kind of spiritual and visual art), *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki*, 2012, no 8 (112), pp. 272-281.

8. Chen Shulin. Russkaia pravoslavnaia ikona kak simvol very (Russian Orthodox Icon as a Symbol of Faith), *Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii*, 2016, no 12, pp. 187-189.

9. Orishev A.B., Mamedov A.A.O. Islam v Evrope: k istorii proniknoveniia (Islam in Europe: on the history of penetration), *Sotsialno-gumanitarnye znaniia*, 2014, no 6, pp. 302-312.

10. Ailarova O. Feofan Grek (Feofan Grek). M.: Direkt-Media, 2010. 48 p.

Работа поступила в редакцию: 20.07.2022 г.