

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ УКРАИНЫ
ХАРЬКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ДИЗАЙНА И ИСКУССТВ

На правах рукописи

СИМОНОВА Алёна Викторовна

УДК 75.052:7.033.2:27(477)

**ВИЗАНТИЙСКИЕ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННЫХ РОСПИСЯХ
ПРАВОСЛАВНЫХ ХРАМОВ УКРАИНЫ
(КОНЕЦ XX – НАЧАЛО XXI ВВ.)**

17.00.05 – изобразительное искусство

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание научной степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Котляр Евгений Александрович
кандидат искусствоведения, доцент

Харьков – 2015

СОДЕРЖАНИЕ

СОДЕРЖАНИЕ	2
ПЕРЕЧЕНЬ УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ	4
ВВЕДЕНИЕ.....	5
ГЛАВА 1. ИСТОРИОГРАФИЯ, ИСТОЧНИКИ, МЕТОДЫ И СТРАТЕГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ	11
1.1. Степень исследования научной проблемы	11
1.2. Источниковая база, методы и стратегия исследования	32
Выводы к разделу	40
ГЛАВА 2. ВИЗАНТИЙСКАЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ СИСТЕМА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЦЕНТРЫ: ПРОБЛЕМАТИКА, ПЕРИОДИЗАЦИЯ, СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ	42
2.1. Иконология, иконография и стилистика византийской изобразительной системы: проблема дефиниций и взаимосвязей.....	42
2.2. Хронология развития иконографического канона византийского искусства	54
2.3. Художественные центры и традиции стран византийского круга	65
2.4. Влияние византийской живописи на монументальные росписи Украины (X – XX вв.).....	84
Выводы к разделу.....	101
ГЛАВА 3. ОБРАЩЕНИЕ К ВИЗАНТИЙСКИМ ИСТОЧНИКАМ В ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНЫ: ШКОЛЫ, АРТЕЛИ, МАСТЕРА.....	105
3.1. Пути возрождения церковной живописи в Украине.....	105
3.2. Ведущие представители византийской традиции в Центральной и Западной Украине	113
3.3. Современные церковные росписи юго-восточного региона и особенности харьковской школы храмовой живописи	123

3.4. Вклад зарубежных художников-монументалистов в развитие церковных росписей Украины	136
Выводы к разделу	149

**ГЛАВА 4. НАСЛЕДИЕ ВИЗАНТИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ
РАЗВИТИЯ ХРАМОВЫХ РОСПИСЕЙ: ТРАДИЦИИ, НОВАЦИИ,
ПЕРСПЕКТИВЫ**

4.1. Византийские традиции в росписях современных храмов	156
4.2. Техничко-технологические новации в практике церковных росписей	175
4.3. Современные тенденции в развитии иконографического канона византийской живописи: проблемы и перспективы.....	187
Выводы к разделу	193

ВЫВОДЫ

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ПРИЛОЖЕНИЯ (ТОМ 2)

Приложение А. Словарь объектов, включенных в исследование	229
Приложение Б. Список иллюстраций	236
Приложение В. Альбом иллюстраций	257

ПЕРЕЧЕНЬ УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

БГАИ	- Белорусская государственная академия искусств
ДАХ	- Дрогобычская ассоциация художников
ДГТХК	- Днепропетровский государственный театрально-художественный колледж
КИШ	- Криворожская иконописная школа
ЛНАИ	- Львовская национальная академия искусств
МДАиС	- Московская Духовная Академия и семинария
МДС	- Московская Духовная Семинария
НАИИА	- Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры (г. Киев)
НАИУ	- Национальная академия искусств Украины
РАН	- Российская академия наук
СПБГАИЖСА	- Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина
СПБПДА	- Санкт-Петербургская православная духовная академия
УГКЦ	- Украинская Греко-Католическая Церковь
УКУ	- Украинский католический университет (г. Львов)
УПЦ КП	- Украинская православная церковь Киевского патриархата
УПЦ МП	- Украинская православная церковь Московского патриархата
ХГАДИ	- Харьковская государственная академия дизайна и искусств
ХХПИ	- Харьковский художественно-промышленный институт

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы. Период независимости Украины отмечен возрождением духовного самосознания народа, одной из важной составляющей которого стало возвращение к религиозным истокам. В современных условиях реставрации сохранившихся храмов и открытии новых церквей возникла необходимость глубокого изучения иконописных канонов для создания новых ансамблей и живописных реконструкций старых храмов. Сложности в этой области, прежде всего, были связаны с потерей преемственности в передаче практического опыта и традиционного подхода к церковным росписям, а также потерей первоначального смысла в трактовке самых иконописных образов. Сегодня эти вопросы успешно решаются многими творческими артелями, которые расписывают храмы по всей Украине. В этой области, наряду с опытными артелями, работают молодые художники, выпускники трех ведущих художественных академий Украины: НАИИА, ХГАДИ, ЛНАИ, а также других светских и религиозных учебных заведений, в т.ч. и многих иконописных школ. Главный интерес этих групп обращен к византийскому наследию, поскольку именно в этой культурной традиции сформировалась и достигла наибольшей художественной, эстетической и духовной высоты сакральная живопись, которая стала отражением восточно-христианского космоса. Произведения многочисленных художественных школ, артелей и мастеров показывают большие достижения в этой области, особенно в тесном взаимодействии и сотрудничестве с зарубежными коллегами, которые приносят свой опыт и традиции в храмовую живопись Украины. Среди них мастера из России, Беларуси и других стран православного круга. Однако в теоретических трудах этот опыт малоизученный и требует специального внимания. Необходимость такого исследования подтверждается современной практикой церковных росписей, где наряду с профессионалами все еще активно задействованы любители, чье творчество нередко поддерживается местным духовенством, слабо знакомым с высокими традициями и должным уровнем церковной живописи. Научное осмысление современной церковной живописи позволит связать

византийскую духовность и художественность с современной церковной культурой, показать пути ее развития, поднять статус византийского наследия и обратить внимание на ее высокие образцы и каноны среди христианской паствы и широкой общественности. Это обуславливает *актуальность* данного исследования.

Связь работы с научными программами и темами. Исследование выполнено в соответствии с планом подготовки научных кадров высшей квалификации кафедры теории и истории искусства ХДАДМ и тематикой госбюджетных исследований «Сакральное искусство Востока и Запада: художественные и культурно-философские аспекты традиции, интеграции и современного развития» (№ 0109U003031, 2011-2012 гг.) и «Методические аспекты теории творчества матрицы символов, атрибутов сакрального искусства при формировании мировоззренческих понятий (№ 0314U003934, 2014-2016 гг.).

Цель исследования: выявить роль византийского художественного наследия в развитии современной церковной живописи Украины, показать использование традиций византийской живописи и характер новаций через творчество отдельных художественных объединений и персоналий. На основе поставленной цели сформулированы следующие **задачи**:

- собрать научную литературу и изучить теоретический дискурс, провести полевые исследования и натурные съемки росписей современных храмов, определить стратегию и структуру исследования;

- исследовать понятие византийской изобразительной системы, выявить ее иконологические, иконографические и стилистические основы, определить их взаимодействие и иерархию в системе иконотворчества, показать региональную художественную специфику в странах византийского круга и особенности развития на территории Украины;

- выявить пути возрождения византийских традиций в современной церковной живописи Украины в широком контексте разностилевых направлений храмовых росписей;

- установить и ввести в научный оборот существующие школы и артели церковной росписи, творческие методы и принципы ведущих мастеров, показать

связь с субтрадициями византийской церковной иконографии (древнерусской, сербской, грузинской и др.), обмен практического опыта с зарубежными мастерами, работающими в Украине;

- выявить технико-технологические новации в практике современных церковных росписей в Украине;

- определить современные тенденции, проблемы и перспективы развития византийских традиций в храмовых росписях Украины.

Объект исследования: церковные росписи в православных храмах Украины.

Предмет исследования: влияние византийской художественной традиции на росписи современных храмов Украины: этапы развития церковных росписей, традиции, новации, школы, объединения, персоналии.

Хронологические рамки исследования охватывают период с 1990-х гг. – времени обретения Украиной независимости, активизации церковного возрождения и всплеска развития храмовой живописи, – и по настоящее время, когда опыт 25-летнего развития церковного искусства обнаружил определенные достижения, особенности, проблемы и перспективы в этой области. При изучении византийской традиции и ее влияния на украинское церковное искусство хронологические границы расширяются и охватывают весь исторический период развития этой традиции, которая начинается с IV в. – времени принятия христианства как государственной религии в Византийской империи. Учитывая предпосылки развития византийской традиции более раннего периода, мы обращаемся и ко временам существования раннехристианских катакомб I в.

Географические рамки исследования определены основными центрами локализации византийской традиции и охватывают всю Украину. При этом главный акцент делается на центральном, восточном и южном регионах, т.к. по историческим условиям именно на этих территориях православие доминировало среди других конфессий, больше придерживаясь византийских художественных традиций. Церкви Западной Украины также не исключены из исследования, поскольку греко-католики сохранили византийскую литургию и искусство.

Методы исследования. Диссертация построена на основе системного подхода, при котором разнообразные направления, явления и аспекты современной церковной живописи рассматривались в контексте развития единой традиции византийского художественного канона во времени и пространстве. Историко-культурный подход дал возможность проследить становление византийской художественной традиции от ее истоков и географии до современных форм преемственности ее наследия. При помощи методов систематизации и типологизации структурирован обширный репертуар храмовых росписей по их хронологии, авторству, связи с различными источниками византийской традиции. В выявлении особенностей иконографии храмовых росписей, живописной стилистики и технико-технологических приемов применялась искусствоведческая методология на основе методов иконографического, образно-стилистического, технико-технологического и сравнительного анализов, что дало возможность сравнить творческие подходы и технологический инструментарий отдельных школ и мастеров.

Научная новизна исследования заключается в том, что в данной работе:

впервые:

- собран и систематизирован материалы о современных церковных росписях Украины конца XX – начала XXI вв.;

- проведено комплексное исследование византийских художественных традиций, связанных с развитием церковной живописи Украины;

- на основании изучения научных источников и полевых исследований введены в научный и творческий оборот новые объекты и произведения церковной живописи, художественные объединения и отдельные мастера;

получило дальнейшего развития:

- определение понятия византийской изобразительной системы в ее иконологических и иконографических аспектах, понимание ее стилистических характеристик с учетом особенностей регионального развития в разных центрах и странах византийского круга и на исторических землях Украины;

- типологизация современных церковных росписей Украины конца XX – начала XXI вв., выявление их источников, иконографических, стилистических и технико-технологических особенностей;

- освещение деятельности иконописных центров, школ, артелей и мастеров Украины, а также зарубежных художников, работающих в Украине в русле византийской традиции, анализ их творчества и авторских методов;

усовершенствовано:

- представление о новых подходах и перспективах развития византийских традиций в храмовых росписях Украины.

Личный вклад соискателя заключается в реконструкции общей картины развития церковных росписей Украины, введении в научный оборот новых памятников стенописей; выявлении иконографических источников и освещении деятельности иконописных артелей и мастеров. Все результаты диссертационного исследования получены автором лично.

Практическое значение полученных результатов. Основные положения и материалы диссертации могут использоваться при разработке учебно-методических пособий и программ теоретических курсов, таких как иконография, современное украинское церковное искусство, техника и технология стенописи для учебных заведений художественного профиля. Они могут стать теоретической базой для практической подготовки художников в иконописных школах и различных учебных заведениях, где изучается иконопись, церковное искусство и традиция, быть полезными для иерархов православной церкви и настоятелей храмов, которые обеспечивают деятельность приходов, определяют концепции и эстетические нормы оформления храмов, заботятся о преемственности высоких традиций.

Апробация работы. Основные результаты исследования были представлены на Всеукраинских и международных конференциях в докладах:

1. *«Опыт разработки системы росписей для храма Всех Преподобных в Свято-Успенской Святогорской лавре»* (Всеукр. научн.-теор. конф. мол. ученых «Культура и информационное общество XXI века», Харьков, 18-19 апреля 2013);

2. «*Росписи монастыря Святого Михаила на Зверинецкой горе в Киеве (Архангело-Михайловский Зверинецкий монастырь)*» (Междун. научн. конф. «Христианская сакральная традиция: история и настоящее», Львов, 6-7 декабря 2013);

3. «*Луцкий собор Всех Святых Земли Волынской: исследование аналогов*» (XX-я Междун. научн. конф. «Волынская икона: исследования и реставрация», Луцк, 27-28 августа 2013);

4. «*Росписи нижнего храма Свято-Ильинского мужского монастыря г. Одессы в честь Святых Преподобных Паисия Величковского и Гавриила Афонского*» (IX-я Всеукр. научн.-практ. конф. «Украинская культура в разнообразии проявлений», Ровно, 12-13 ноября 2013).

5. «*Воспитание иконописцев в высших учебных заведениях, школах и мастерских в современной Украине*» (Междун. научн.-практ. конф. проф.-преп. состава и мол. ученых в рамках VII междун. форума «Дизайн-образование», Харьков, ХГАДИ, 16-18 октября 2013);

6. «*Росписи крипты бывшего подворья Афонского Свято-Ильинского скита в Одессе (места обретения мощей Преподобного Гавриила Афонского)*» (I-я Междун. научн. конф. «Русь и Афон: тысячелетие духовно-культурных связей», Чернигов, 28-29 ноября 2014).

Публикации. Основные положения и выводы диссертации изложены в **12** публикациях, из которых **5** опубликованы в научных изданиях, утвержденных МОН Украины по специальности 17.00.05, **2** – в зарубежных научных искусствоведческих изданиях, остальные – статьи и тезисы научных конференций.

Структура и объем диссертации обусловлена целями и задачами исследования. Основной текст диссертации состоит из введения, четырех разделов, выводов (объем основной части – 198 стр.), списка литературы (307 поз.). Приложения включены во второй том диссертации и состоят из списка объектов (храмов), включенных в исследование (83 поз.), списка и альбома иллюстраций (590 поз.)

ГЛАВА 1

ИСТОРИОГРАФИЯ, ИСТОЧНИКИ, МЕТОДЫ И СТРАТЕГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Степень исследования научной проблемы

Исследование иконографии православной иконы начинается во второй половине XIX в., благодаря активной деятельности основоположника Российской церковной археологии графа А. С. Уварова, создавшего в 1864 г. Московское Археологическое общество. Первые научные труды по церковному искусству появляются также в 60-е годы XIX ст., и они отмечены тем, что ученые перешагнули грань историко-статистического повествования. Важной фигурой среди основоположников научного изучения церковного искусства был Николай Васильевич Покровский (1848-1917) [156-157], докторская диссертация которого «Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских» (1892) [156] была посвящена развитию христианского искусства и иконографии.

Вместе с тем, ключевая роль в развитии этой области принадлежит Федору Ивановичу Буслаеву (1818-1897), создателю «комплексного сравнительно-исторического метода» [34-35] и его ученику Никодиму Павловичу Кондакову (1844-1925), которого справедливо считают основателем «иконографического метода» [90-96]. Их биографии и научные труды детально представлены в историографическом исследовании И. Л. Кызласовой «История изучения византийского и древнерусского искусства в России», изданной в 1985 г. [104]. Предметом научных интересов учёного было византийское искусство, а вместе с тем – раннехристианское, древнерусское и славянское в его связи с византийским. Ф. И. Буслаев и Н. П. Кондаков, по замечанию Г. И. Вздорнова, заложили прочный фундамент всей современной науки о художественных древностях Восточной Европы и Византии [44]. Несмотря на давность упомянутых научных трудов, они не утратили своей актуальности и сегодня.

Следует отметить, что Ф.И. Буслаев оказал влияние на формирование харьковской школы искусствоведения, в частности на Е. К. Редина (1863-1908) [166-169]. Н.П. Кондаков, как научный преемник Ф.И. Буслаева, продолжил исследования в этой сфере и на основании собранного материала в экспедициях по православному востоку и внутри страны издал ряд уникальных монографий. Они были посвящены иконографии Иисуса Христа, Богородицы, исследованию памятников Афона и т.д. Система научного анализа и принципы типологизации, разработанные ученым, послужили методологической основой данной диссертации. Работа Кондакова базировалась на комплексном архитектурно-художественном изучении памятников. Это было своеобразным продолжением донучной систематизаторской работы, которую в XVI в. на Афоне и в XVII в. в России проводили составители иконописных подлинников, а позднее вел и Ф.И. Буслаев. Особая заслуга Кондакова состоит в том, что он создал методику иконографических исследований – т.е. изучение и систематизация типов и их вариантов в их историческом развитии, на которой строятся и современные исследования. В Праге после смерти Н. П. Кондакова действовал т.н. *Seminarium Kondakovianum*, объединивший лучших историков искусства и архитектуры. Многие учёные, жившие позднее за рубежом, были его коллегами или последователями. Среди них Д.В. Айналов [2-6], А.Н. Грабар [282-285] и Л.А. Успенский [228-229].

Дмитрий Власьевич Айналов (1862-1939) взял лучшие достижения русской иконографической школы, сочетая знания историка и филолога с пристальным изучением памятников искусства. Он обогатил методы иконографического анализа и христианской археологии историческим взглядом на традиции и эволюцию византийского искусства, связав изучение отдельных памятников с пониманием процессов развития художественной культуры в целом. Фундаментальный труд ученого «Византийская живопись XIV в.» [2] (1917) была посвящена малоизученному тогда позднему периоду истории Византии. Д. В. Айналов заложил основы стилистического анализа средневековых произведений искусства,

которые были развиты исследователями следующего поколения: В. Н. Лазаревым, М. В. Алпатовым, Г. В. Жидковым и др.

После революции 1917 г. во Франции работал ученик Н. П. Кондакова и Д. В. Айналова Андрей Николаевич Грабар (1896-1990 гг.), труды которого в основном изданы на французском языке [266-267]. Грабар считается одним из основоположников изучения византийского искусства и икон XII в. – периода, которому в рамках данного диссертационного исследования уделяется особое внимание, поскольку это время наибольшего расцвета византийского искусства.

В многочисленных научных трудах А. Н. Грабаря реализовался новаторский подход к исследованию средневекового искусства на основе выработанного им «динамического иконографического метода» (термин Бабич). Суть его заключается в изучении иконографических характеристик различных памятников в широком историко-культурном контексте эпохи на основе структурно-функционального анализа их особенностей и восприятия искусства как формы отражения идей, изменявших жизнь общества и изменявшихся вместе с ним.

Программой для целого поколения историков средневековой архитектуры стала работа «Мартирий: Исследование культа мощей в раннехристианском искусстве» (Париж, 1943-46) [266]. В этой книге Грабар, отказавшись от формально-типологического подхода для объяснения генезиса христианской архитектурной традиции, впервые поставил происхождение, обособление и развитие различных типов культовых сооружений (базилик и центрических храмов) в прямую зависимость от их предназначения и использования. Он развил идею о первоначальном разграничении двух главных функций христианского храма как места соборного богослужения и как места, где хранятся и почитаются реликвии и мощи мучеников. Этим ученый обосновал гипотезу о типологическом разделении христианской архитектуры на соборные базилики и центрические мартирии, прототипы будущих купольных храмов Византии. Как писал Р. Краутхаймер в рецензии на эту работу, противопоставлением отношения к реликвиям в храме Грабар вскрыл суть проблемы происхождения различий в церковной архитектуре Востока и Запада. Привлечение внимания к

литургическим потребностям культа было важной частью этой теории. Грабар указал также на причинно-следственную связь между функцией культового места и собранными в нем изображениями, что открывало пути к их дальнейшей интерпретации. Его исследования ампул Монцы и Боббио (1958) во многом повлияли на популярное в современной медиевистике направление – изучение христианских реликвий, а публикация миниатюр т. н. «Иерусалимского литургического свитка» (1954) положила начало анализу взаимосвязи византийской храмовой декорации и литургии.

В книге «Иконоборчество: Археологическое досье» (1957) [267] Грабар раскрыл смысл христианского образа, а также его статус и восприятие на протяжении нескольких столетий – с VI до IX в. Ученый непрерывно совершенствовал и обогащал свою методологию. Ему удалось создать единственную в своем роде целостную панораму иконографического развития византийского искусства и ареала его воздействия. Продолжатель его дела во Франции Леонид Александрович Успенский (1902-1987) сосредоточил свое внимание на области богословия иконы, которая принесла ему научное признание и авторитет. Особо известна его книга «Богословие иконы православной Церкви» [228], есть также ряд других трудов. Если в атеистической советской науке икона исследовалась преимущественно как памятник живописи и народной культуры, то в эмигрантских кругах в XX в. она рассматривается как памятник богословия и, в первую очередь, как культовый объект. Среди исследователей-эмигрантов такие авторы, как Л. А. Успенский, инок Григорий (Круг) [102], П.П. Муратов [138-139], П. Н. Евдокимов заложили прочный фундамент исследования православной иконы в Европе.

П.А. Флоренский (1882-1937) [234-236] и его коллега Е.Н. Трубецкой (1863-1920) [223], впервые применили религиозно-эстетическую методологию к изучению икон, рассматривая иконописное изображение как комплексное явление русской культуры, объединяющее религию и искусство, и ставшее весомым вкладом в мировую художественную и духовную культуру. Для исследования интересен доклад П. А. Флоренского в Троице-Сергиевой лавре

«Храмовое действо как синтез искусств» [235]. По его мнению, икона может органично восприниматься только в церковном пространстве, что можно уподобить античным статуям, которые за два тысячелетия стали неотъемлемой частью римского пейзажа. Флоренский указывал на особое влияние среды храма при восприятии иконописного образа и, таким образом, аргументировал использование многих технических приемов иконы. Материалы доклада в ещё большей степени актуальны для создателей современных церковных росписей, области, где гармония с архитектурой и другими видами искусств особо необходима. Ценна работа о. П. Флоренского «Иконостас», раскрывающая значение алтарной преграды при создании сакрального пространства.

Среди зарубежных византинистов следует отметить Курта Вайцмана (1904-1993), который исследовал восточнохристианскую иконографию в ее связях с античностью, раннехристианским и католическим западным искусством, а также изучал духовное наследие православия в целом [276]. Самым крупным его исследовательским проектом была экспедиция в монастырь в мц. Екатерины на Синае (1956-1965), результаты которой отражены в работе 1976 г. [276]. Синайские иконы XII в. чрезвычайно популярны среди современных иконописцев, в т.ч. и харьковских монументалистов, поэтому упомянутые исследования актуальны и для данной работы. Вайцман внес огромный вклад в организацию и развитие византиноведческих исследований XX в. на Западе, в утверждение ценности и важности изучения православной иконописи и миниатюры для современной культуры.

После смены политического строя в 1917 г. и изменения отношения к религиозному искусству, исследование церковного искусства и иконографии начали восприниматься как подозрительные и государством не поощрялись. Особенно это касалось связи этих памятников с их религиозными основами. Главный упор делался на стилистическом анализе памятников, в чем преуспело советское искусствоведение. Этому способствовали и успехи научной реставрации. Так, более ясно стала выглядеть общая картина развития региональных иконописных школ Древней Руси. В дореволюционное время стилистический анализ был ещё недо-

статочно развит. Хотя надо понимать, что полнота научного взгляда предполагает синтез иконографического и стилистического исследования, а в атеистическое время был очевидный переко́с в одну сторону.

Среди имен наиболее выдающихся советских искусствоведов следует назвать академика Виктора Никитича Лазарева (1897-1976), продолжателя прежних исследований в области византийской и древнерусской живописи [105-109]. Для диссертации наиболее значима его работа «История византийской живописи» [108], где на примерах конкретных памятников и их стилистических особенностей автор выстраивает широкую панораму развития церковной живописи в Византийской империи и стран, испытавших ее влияние. В 1990-е гг. для многих начинающих иконописцев иллюстративный материал этого издания был одним из немногих источников создания новых росписей.

В работах советского периода, которые начали издаваться со второй половины XX в., иконопись стала предметом теоретико-искусствоведческих исследований, историки средневекового искусства занимались в основном собиранием и изучением фактов. Так, М.В. Алпатов [12-13], Г.И. Вздорнов [44-45], Г.К. Вагнер [39-41] и другие систематизировали материал о иконе. В книге В. Д. Лихачевой [116] «Искусство Византии IV – XV веков» (1981) в хронологическом порядке анализируются основные памятники, сравниваются столичная константинопольская школа, ориентирующаяся на античность, и провинциальные мастера, которым ближе было искусство Востока с его экспрессией, внутренней напряженностью, резкостью колорита и богатством декора.

Среди наиболее значительных исследователей раннехристианского и византийского искусства и архитектуры должны быть также названы: Ш. Диль [63], Р. Краутхаймер [99, 269], О. Демус [61], К. Манго [128], Т. Метьюз, К. Онаш, из искусствоведов западноевропейской школы – Э. Панофски [151], среди греческих учёных – А. Орландос, и М. Сотириу, М. Борбудакис [31], среди исследователей балканского региона – Н. Мавродинов, С. Радойчич, В. Джурич [62], а Кавказа – И. Орбели, В. Арутюнян, С. Мнацакянян, Т. Тороманян, Ш. Амиранашвили [1], Н. и Г. Чубинашвили и др. Имена реставраторов Г. И.

Чирикова, Ю. А. Олсуфьева, А. И. Анисимова, а в конце XX в. – А. Н. Овчинникова [147-148] и С. И. Голубева, продолжают этот список.

Основные вопросы византийской истории и искусства обозначены в работах французского ученого Шарля Диля (1859-1944) «История Византийской империи» (1919), «Основные проблемы византийской истории» (1943) [63]. В своем труде «Три христианские столицы. Топография и политика» один из столпов искусствознания XX в. Рихард Краутхаймер кратко реконструирует историю формирования крупнейших столиц христианства в Средиземноморье (Рим, Константинополь, Милан) в IV – VI вв. с точки зрения т.н. «сакральной топографии» [99].

Книга Отто Демуса «Мозаики византийских храмов. Принципы византийского искусства» [61] описывает классическую систему декора средневизантийского храма, история ее создания и воздействие на позднейшее искусство. По мнению автора, создатели системы росписей старались отразить главную формулу византийской теологии – христологический догмат и его причастность к обряду и структуре Византийской Церкви. Небольшая, но содержательная работа Демуса объединила идейные, богослужебные и творческие особенности византийского храмового искусства в единую синтезированную систему. Книга стала своеобразным синтезом творческих подходов к изучению византийского искусства, а изложенные в ней принципы помогли определить в диссертации суть византийской традиции и ее роль в росписях современных православных храмов.

Материал по византийскому искусству в странах Балканского полуострова представлен в книге В. Джурича «Византийские фрески. Средневековая Сербия. Далмация, славянская Македония» [62]. Эти территории со смешанным греческим и славянским населением имели тесные связи с Византией в политическом и культурном отношении. Благодаря этому здесь появились знаменитые фресковые ансамбли – роспись Св. Софии в Охриде середины XI в. и фрески церкви Св. Пантелеймона в Нерези, относящиеся к 1160 г. В 1208-1209 гг. появляется знаменитый фресковый ансамбль церкви Богородицы в монастыре Студеница, в котором воплотился идеальный образ православной культуры того времени.

Учитывая тот факт, что Византия и ее столица Константинополь на протяжении почти полувека была захвачена латинянами, студеницкие фрески являются единственным сохранившимся памятником того времени, где в полной мере реализовались новые тенденции византийской культуры. Позднее развитие этих традиций продолжалось в таких памятниках, как созданная в 1228 г. роспись монастыря в Милешево, а также роспись церкви Св. Троицы в Сопочанах, выполненная около 1265 г., где проявились выраженные эллинистические традиции. Подобный расцвет монументальной живописи был бы невозможен без непосредственного участия византийских мастеров. Сербия принимала у себя лучших столичных изографов, не имевших возможности работать в крупнейших византийских центрах. В результате сербская культура пропиталась самыми глубокими богословскими идеями. Рассмотренные памятники также являются чрезвычайно популярными для изучения и копирования в среде современных иконописцев.

Особый блок составляют исследования художественных материалов, технологии монументального искусства, вопросам подготовки стены под роспись, технике монументальной живописи; этим вопросам посвятили свои труды Ю.В. Алексеев-Алюрви [11], А.В. Виннер [46], Д.И. Киплик [83], М.А. Крестов [101]. Несмотря на давность ряда исследований, они остаются актуальными, т.к. сегодня в церковной живописи наравне с современными синтетическими материалами, сохраняется приверженность старым технологиям, особенно в сфере реставрации и реконструкции стенописи. Благодаря известным иконописцам, таким как А. Н. Солдатов, возрождается техника фрески по сырой штукатурке, стараниями преподавателей ЛНАИ возобновился интерес к незаслуженно забытой энкаустической иконе.

Вначале 1990-х гг. выходят в свет издания по иконографии церковного искусства. Среди них курс лекций российского исследователя Ю.Г. Боброва по иконографии древнерусской живописи (1995) [26]. Эта работа стала первым специализированным изданием по иконографии, изданным после 1917 г. и открывшей эту сферу для исследований и практики. Отдельные главы в ней посвящены иконографии Иисуса Христа, Богородицы, Евангельских сюжетов и иконостаса.

С этого времени многие ученые включаются в данную проблематику, рассматривая исторические, иконографические, богословские, символические, стилистические и терминологические проблемы церковной живописи. Среди российских изданий следует упомянуть публикации Центра восточно-христианской культуры. В 2004 г., по материалам московского международного симпозиума, посвященного проблемам священных пространств, вышел сборник статей под редакцией российского ученого А. М. Лидова «Иеротопия: исследование сакральных пространств» [111], где рассмотрены принципы построения храмовой священной среды и выведено новое понятие «иеротопия» – священное пространство, которое Лидов ввел в научный обиход.

Из работ иконографического характера выделим книгу российского исследователя О. Е. Этингоф «Образ Богородицы: Очерки византийской иконографии XI-XIII веков» [253], которая посвящена константинопольской иконографии Богородичных икон, литургической символике, связям с гимнографией. Еще одна монография, И. А. Припачкина «Иконография Господа Иисуса Христа» – первое подобное издание, опубликованное в СНГ [162]. Синтезом богословской и искусствоведческой мысли стала переведенная на русский язык работа французского ученого и священника М. Кено «Воскресение и икона» [82], где высказывается мысль о доминировании и первостепенном значении иконы «Воскресения» среди других праздничных икон. В издательстве «Серф» в Париже в 2002 г. вышла другая книга этого автора «Диалог с иконописцем», написанная совместно с иконописцем Павлом Бусалаевым.

Богословским и символическим аспектам построения образов в христианском искусстве посвящено много трудов. Так, русскоязычный перевод монографии немецкого ученого Х. Бельтинга «Образ и культ: История образа до эпохи искусства» представил историю и теорию образа в христианстве на примере западного и восточного искусства [23]. Сборник статей художника-реставратора А. Н. Овчинникова, собранных за 40 лет работы, «Символика христианского искусства» (1999) также рассматривает связь изобразительного искусства с языком и менталитетом христианской культуры в целом [148]. Книга американского

литургиста и богослова Р. Тафта «Византийский церковный обряд. Краткий очерк» [215] посвящена истокам формирования восточнохристианских обрядов и традиций. В ней прослеживается взаимовлияние событий истории Византийской империи, богослужебных реформ и церковного искусства.

Среди значимых монографий в этой сфере отметим труды В. Лепахина. Одно из его исследований – «Икона и иконичность» [110] связывает принципы иконичности иконописи и богослужения с церковной литературой, а другое – «Значение и предназначение иконы: Икона в Церкви, в государственной, общественной и личной жизни – по богословским, искусствоведческим, историческим, этнографическим и литературно-художественным трудам» рисует широкий контекст бытования самой иконы. Уникальным изданием стала антология «Богословие образа. Икона и иконописцы», составленная А. Н. Стрижевым (2002), где впервые предпринята попытка объединения важнейших трудов по богословию образа [27]. Публикуемые тексты почерпнуты из редких и недоступных источников. В сборнике представлены исследования как основоположников церковного искусствознания – Д. А. Ровинского, Н. П. Кондакова, Н. В. Покровского, Ф. И. Буслаева, так и искусствоведов Русского зарубежья 30-х гг. XX в. – Валентины Зандер, Наталии Шеффер, Владимира Вейдле.

К важнейшим искусствоведческим работам, где представлен исторический контекст развития церковной живописи и иконописи, а также их стилистический разбор следует отнести книгу «Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы» (2006) [159]. Это сборник работ О. С. Поповой о памятниках византийского искусства с широким хронологическим охватом – от V до XV вв. В нее входят исследования об ансамблях мозаик и фресок, отдельных иконах, а также работы обобщающего характера – о типологии образов и стиле византийского искусства на протяжении его истории. Автор акцентирует внимание на аскетическом направлении в византийской живописи, существовавшее в разные эпохи и воплощавшееся в каждой из них в особых типах образов специфическими художественными приемами. В числе других тем – классические основы византийского искусства и разные способы их изменения в связи с потреб-

ностями религиозного сознания, а также переходные этапы в развитии византийской живописи, полные поисков новой художественной выразительности. Выделим здесь также труд И. Языковой «Се творю все новое. Икона в XX в.» (2002) с кратким обзором церковной живописи и иконописи XX в. [254].

Если вышеуказанные издания стали общенаучным дискурсом осмысления византийских традиций церковного искусства, то ряд нижеследующих публикаций имеет прямое отношение к проблематике диссертационного исследования. Так, книга Н.С. Кутейниковой «Иконописание России второй половины XX века» позволяет провести параллели между развитием иконописи в России и Украине. Автор обозначает основные проблемы и тенденции развития иконописания данного периода, указывает основные центры иконописи в России, имена художников, их произведения и характеристики. Также рассмотрены проблемы создания икон новоканонизированных святых на основе обобщения существующего опыта разработки иконографий. Отдельная глава посвящена работам мастеров эмиграции, которые оказали влияние на творческие поиски современных иконописцев. Монография И. Горбуновой-Ломакс «Икона. Правды и вымыслы» [57] посвящена богословско-философскому и искусствоведческому аспектам, где подвергаются критике многие установившиеся стереотипы отношения к иконе. При всей дискуссионности данной работы, ее автор подводит к пониманию святого образа в его духовном, историческом, художественном и техническом единстве. Основные вопросы, затронутые в книге – канон и стиль в иконописи, духовная каноничность иконы и духовный облик иконописца, иконопочитание и оценка художественного уровня иконы – рассматриваются и в диссертационном исследовании.

В вышедшей в 2010 г. книге «История иконописи» (под ред. Т.В. Моисеевой), [137] анализируются богословские основы иконы и иконография, техника иконы, исторический путь развития иконописания от ранних византийских икон до современных. Отдельные главы посвящены национальным иконописным школам и центрам стран византийского круга.

Двухтомное издание Г. С. Колпаковой «Искусство Византии» [86-87] и «Искусство Древней Руси» [88] из серии «Новая история искусства» раскрывают стилистические особенности различных школ и отдельных памятников. Комплексный подход автора к исследованию произведений искусства позволяет увидеть общую картину во временном срезе и в тоже время обратить внимание на стилистические нюансы. Духовно-эстетическим основам русской иконы посвящен труд В.В. Бычкова [37], который подчеркивает, что «поверхностно зная кое-что из своего наследия, по существу мы не знаем и, главное, не понимаем его», но именно в нем заключена «истинная философия, истинная духовность, истинная культура».

Важно отметить, что книги пишут и сами иконописцы-практики и священнослужители в одном лице: архимандрит Зинов (Теодор) [216] и инок Григорий (Круг) [102], раскрывая свой художественный и религиозный опыт. Практические работы церковных художников публикуются и на страницах новых изданий. Так, в альбом «Современная православная монументальная живопись», составленном А.Л. Чукиной [196] вошли работы таких известных российских иконописцев, как А.В. Алешин, А.С. Вронский, иерей Андрей Давыдов, И.П. Зарон, А.А. Лавданский, В.Л. Любарский, С.М. Марзоев, А.М. Соколов, А.Н. Солдатов, архимандрит Зинов (Теодор), В.В. Федоров, А.И. Чашкин, С.А. Черный. Среди храмов, расписанных этими мастерами – Покровский храм (рук. А.С. Вронский) и Святые врата (рук. А.Н. Солдатов) Свято-Успенской Святогорской лавры.

Ведущим центром иконописания в странах СНГ остается иконописная школа при Московской духовной академии и семинарии (Троице-Сергиева лавра). Иконописная традиция там не прерывалась и в советское время благодаря трудам монахини Иулиании Соколовой, создавшей иконописный кружок, ставший впоследствии школой. Двадцатилетнему юбилею этой школы посвящен альбом «Традициям верны» [220]. В нем собраны фотографии икон – дипломных работ, в которых с разной степенью мастерства решается основная творческая задача: создание новых иконографий.

Корпус исследований по современной монументальной церковной живописи представлен, в основном, статьями в периодических изданиях. К проблемам храмового искусства рубежа XX – XXI вв. обращается игумен Александр (А.Н. Федоров) [232]. В его статье «Православный храм на рубеже столетий» поднимаются вопросы синтеза искусств в современных храмах.

Исследования церковного православного искусства в Украине также имеют глубокие корни и связаны с трудами ученых межвоенного времени – 1920-х – 30-х гг. Среди украинских исследователей церковной архитектуры и живописи особое место занимают Павел Николаевич Жолтовский (1904-1986) и Стефан Андреевич Таранушенко (1889-1976). Благодаря их многолетним экспедициям сохранилось представление о массово уничтоженной в 1930 – 40-х гг. деревянной монументальной архитектуре Левобережья, было собрано и спасено большое количество первостепенных произведений, в частности несколько сотен икон, вошедших в коллекции различных музеев Украины.

Изучение каждой достопримечательности предусматривало составление комплекта чертежей, фотографий, заметок, выдержек из рукописных и печатных источников. Такую документацию С. Таранушенко подготовил на более чем 60 храмов, наиболее интересных с художественной стороны. В 2014 г. впервые издан полный вариант рукописи книги С. Таранушенко «Деревянная монументальная архитектура Левобережной Украины» [213], где проанализировано свыше 180 памятников, из которых сегодня сохранилось 16. Отдельная книга посвящена наследию С. Таранушенко 1918-1932 гг. в его харьковский период [212]. Для диссертации ценно то, что по опубликованным фотографиям можно судить об интерьерах утраченных храмов, учитывать региональные традиции при постройке новых деревянных храмов и их художественном решении.

П.Н. Жолтовский исследовал историю украинского искусства XI – XVIII вв., участвовал в создании целого ряда коллективных трудов, таких как «История украинского искусства» (Киев, 1967-1970, т.2,4), «Очерки из истории украинского декоративно прикладного искусства» (Львов, 1969), «Всеобщая история искусств». Особенно ценна работа ученого, опубликованная уже после его смер-

ти, в 1988 г. – «Монументальная живопись на Украине XVII – XVIII вв.» [70], в которой автор дает широкий обзор памятников украинской церковной живописи, в том числе анализирует росписи церкви Спаса на Берестове – последнего памятника поствизантийского искусства на Украине.

К вопросу о взаимосвязи украинской и византийской живописи впервые обратился И. С. Свенцицкий [189-190]. На IV Международном съезде византологов (София, 1934), он выступил с докладом об общих чертах в украинской и византийской живописи XV – XVI вв. Указывая на ориентацию украинской живописи этой эпохи на византийские устоявшиеся иконографические образцы, автор нашел немало моментов сходства икон и миниатюр Украины с миниатюрами «Менология Василия II» (Ватиканская библиотека, 1613). «Менологий» написан во втором десятилетии XI в., 450 его миниатюр, вопреки принятой в византийской живописи традиции анонимности, сопровождаются подписями восьми художников. Оказалось, что многие украинские иконы Средневековья стилистически родственны миниатюрам «Менология» – произведениям календарного типа с росписью евангельских событий и житий святых в соответствии с тем, когда приходится их праздник. Темы и образы, заимствованные из «Менология», распространены и в росписях, и в иконах иконостасного и переносного характера. В Украине были популярны иконы миниатюрных размеров на темы «Менология», которые так любили в Византии (в византийской живописи эта тема появилась в X в., при императоре Симеоне Метафрасте (+ 960), когда осуществили сводную редакцию «Житий святых»). Но в Украине этот интерес проявился позже – в XIV – XV вв. и был особенно заметен в монастырской среде.

На связи украинского искусства с византийским обращал внимание В. Залозецкий – представитель венской школы искусствоведения в Украине. Несмотря на существенные методологические ошибки и некоторый субъективизм, он справедливо видел в византийском искусстве центр влияния на изобразительную культуру стран Восточной Европы [74]. Автор считал, что византийское искусство связало культуру народов Восточной Европы со средиземноморской

античной культурой, а доминирующее влияние византийского искусства на украинское с XV в. начало ослабевать. В результате столкновения на землях Украины течений и направлений западного искусства (романского, готики, ренессанса и барокко) возник своеобразный синтез с сохранением одних иконографических основ византийской культуры.

В развитии украинско-византийских связей особой была роль галицких и волынских земель. Миниатюры Галицкого Евангелия свидетельствуют, что княжество одним из первых присоединилось к палеологовскому стилю, довольно популярному в живописи Византии XIV в. Попова О.С. в работе на основе детального анализа стиля миниатюр дает высокую оценку художественным качествам этого памятника письменности, отражающем сложный характер художественной культуры Галицко-Волынского княжества. В миниатюрах органично сочетались византийские традиции с местными особенностями, а также западные (романские) наслоения [158].

В годы советской власти изучением украинского искусства в целом и анализом отдельных памятников занимались Л.С. Миляева [132-136], Г.Н. Логвин [120-125], Ю.С. Асеев [18-19], В.И. Свенцицкая [185-188], П.Д. Билецкий [22], А.А. Тиц [219]. Исследования данных авторов ограничиваются XVIII веком, показывая развитие иконописной традиции (и влияние византийских образцов на украинское искусство) до эпохи барокко. В работах Миляевой Л.С. проанализировано влияние византийских памятников на станковые украинские иконы XI – XVIII вв. [133], отдельные исследования посвящены барокковому иконостасу из с. Великие Сорочинцы (Полтавской области) [134] и стенописям Потелича, выполненным в 1620–1640 гг. уже под влиянием ренессансных традиций [136].

В современных публикациях их исследования продолжены В. Александровичем [7-10], В. Жишковичем [68-69] и В. Пуцко [163-165].

В диссертациях последних лет рассматриваются иконографические и стилевые особенности сохранившихся иконостасов Софии Киевской (О.О. Рижова [170]) и Успенской церкви во Львове (В.П. Мазур [130], М.И. Пелех [154]), про-

цессионные иконы XVII – XIX (И.М. Дундяк [66]), иконостасы и алтари XVIII в. Западной Украины (О.П. Бакович [21]), развитие иконографии отдельных святых в украинском искусстве различных периодов: святого Николая (Л. В. Бурковская [33]), святого Георгия (Н.Я. Колпакова [89]). Эволюции византийской традиции в иконографии литургийного шитья позднего Средневековья посвящена диссертация Ю.Г. Гридневой. [58].

Одним из первых украинских исследований, посвященных непосредственно истории украинской иконы, стала одноименная монография Дмитрия Степовика, которая охватывала тысячелетний период с X по XX вв. [208]. Если в советский период иконопись рассматривалась в контексте истории живописи, то здесь, наравне с искусствоведческим аспектом, автор затрагивал богословские и иконографические вопросы, хотя и классифицирует иконы по стилистическим признакам. Несколько трудов ученого заложили новые направления в изучении этой темы. В 2004 г. была опубликована его работа «Иконология и иконография» [205], где автор рассматривает не только богословие иконообраза, но и прослеживает постепенный переход от символического к антропоморфному изображению в церковном искусстве. Через год он публикует книгу-альбом «Современная украинская икона. Из иконотворчества Кристины Дохват» [206], в котором освещает богословско-философские и художественно-эстетические основы современной иконописи, влияние на современную украинскую икону национальной традиции и мировых достижений в сакральном искусстве.

Украинский искусствовед и патриарх УАПЦ Димитрий (Ярема) заботился о развитии церковного искусства на основе национальной традиции. Он автор книги «Дивний світ ікон» (1994) [255], статей на богословскую тематику и по истории иконописи, а также двухтомной монографии по истории иконописи.

В 2000 г. выходит в свет первое в Украине издание по иконографии, принадлежащее перу В. Овсийчука [143-146] и Д. Крвавича «Сказ об иконе» [144] где, на примере преимущественно украинских икон, описаны основные иконографические типы Спасителя и Богородицы, а также иконографии Евангельских сюжетов и иконостаса.

Однако не только общие труды по развитию церковного искусства, иконописи и иконографии определяли теоретическую базу данной области. Исследовались и конкретные памятники, посвященные отдельным храмам и монастырским комплексам, в которых сегодня, как и в предыдущие эпохи ведутся работы по созданию храмовых росписей. Так, главной слобожанской святыне посвящена монография В.Н. Дедова «Святые горы: от забвения к возрождению» (1995) [60] где, помимо истории и архитектуры Святогорской Свято-Успенской лавры, дается описание внутреннего убранства монастырских храмов. В его же статье «Проблемы реставрации интерьера Успенского собора XIX в. Свято-Успенской Святогорской лавры в Донецкой области» [59] описана система монументальных росписей собора. Об активно возрождающемся сейчас Зверинецком монастыре в Киеве писал И. Каманин в книге «Зверинецкие пещеры в Киеве (их древность и святость)», изданной в типографии Киево-Печерской лавры в 1914 г. и представившей результаты кропотливой работы археологов. В книге исследованы древние пещеры, описана история создания Зверинецкого монастыря, а в данной диссертации рассмотрены росписи новопостроенных храмов этого комплекса [81].

Связь церковного искусства с византийскими истоками православия, определившая духовно-национальный облик украинского народа, стала основой развития этих традиций в системе художественного образования. Заложенные в прошлом, но прерванные десятилетиями атеистического режима, эти традиции и сейчас активно развиваются в специальных учебных заведениях и мастерских под руководством известных мастеров церковной живописи, что отражено и в научной литературе. Так, в книге Я.О. Кравченко «Школа Михаила Бойчука. Тридцать сем имен» (2010) [98] была показана жизнь и творчество тридцати семи художников-бойчукистов на фоне коллизий XX в. Школа просуществовала двадцать лет, с 1917 по 1937 гг., и основным направлением деятельности молодых художников стало возрождение византийского стиля и связанные с этим поиски. Стиль получил название «неовизантийский». В византизме художник видел национальные корни украинского искусства, считал себя и круг учеников школой византийского возрождения, поскольку видел значимость этих традиций в

украинской культуре [98, с. 14]. Феномен бойчукизма был всесторонне рассмотрен в работах доктора искусствоведения Л.Д. Соколюк, которая видела в новом направлении неовизантизма самобытный и глубокий подход бойчукистов к выработке новой украинской национальной формы в искусстве [197-200]. В 30-е гг. художников объявили националистами, одних арестовали, других расстреляли, работы уничтожили. Прерванные попытки возрождения византийского стиля в рамках академического образования продолжили уже в независимой Украине известные художники и педагоги Н.А. Стороженко и Р.Я. Васылык.

В 1995 г. Н.А. Стороженко создал мастерскую живописи и храмовой архитектуры на базе НАИИА. Ее достижения были подытожены в каталоге «От школы к храму», где изложены основные принципы учебной программы старших курсов «Иконостас» и представлены многочисленные работы выпускников. Все это свидетельствует об уровне и методе мастерской, где ориентируются на синтез академической живописи, барокко и византийских памятников. Определяющим стилистическим направлением мастерской выбрано украинское барокко (XVII в.), значение которого рассматривается как основа подлинно национального украинского стиля. Это подтверждает сложная система символизма, аллегории, геральдические знаки и пышные украшения в работах мастера и учеников. Необходимо отметить ценность этого каталога для характеристики одного из ведущих направлений развития современной церковной живописи в Украине.

В ЛНАИ также в 1995 г. по инициативе Р. Васылыка была открыта кафедра сакрального искусства. Специфика развития одного из ведущих его видов – иконописания во ЛНАИ раскрыта преподавателями академии – авторами учебников и пособий, среди них: «Синтез техник монументального искусства в храмовой архитектуре» (М. Кристопчук); «Украинское сакральное искусство»; раздел словаря «Теория и практика сакрального искусства в высшем образовании Украины» учебного пособия «Художественная школа в системе национального образования Украины» (Р. Васылык), «Украинское сакральное искусство» (соавтор Г. Васылык); учебник «История украинского искусства» (соавтор В. Овсийчук). В 2013 г. по материалам львовской конференции «Христианская сакральная

традиция: история и настоящее» [238] был издан сборник статей с публикацией С. Тимо, Е. Ковальчук, М. Балтарович «Иконописная школа УКУ (Украинского Католического Университета) «Радруж»: история и миссия», в которой раскрыты основные принципы и методика преподавания львовской иконописной школы.

Среди харьковских специалистов по сакральному искусству следует выделить И. В. Бондаренко [30], Т. В. Панек [152-153], В. В. Шулику [244-251], которые в своей работе стремятся продолжать традиции, заложенные такими известными представителями харьковской искусствоведческой школы, как Е. Редин [166-169], Ф. Шмит [241], Д. Гордеев, П. Фомин [237], С. Таранушенко [212-214]. Основные стилевые направления в храмовом зодчестве Слободского края на рубеже XIX – XX вв. обозначены в диссертации И.В. Бондаренко «Предпосылки и тенденции стилевого развития храмовой архитектуры Слобожанщины (вторая половина XIX – начало XX вв.)» (1999) [30]. Сейчас, как и в предреволюционные годы переосмысливается древнерусское и византийское наследие, ведется поиск новых решений в архитектуре и живописи через анализ и синтез лучших памятников прошлого.

В монографии Т.В. Панёк «Слобожанская икона XVII – начала XIX века» (2008) [153] представлен экскурс формирования местных иконописных школ, анализируется иконография и стилевые особенности иконописи в регионе, отмечается значение украинского барокко в его культуре. Исследования в этой области продолжены В.В. Шуликой в диссертации «Церковная живопись Слобожанщины середины XIX – начала XX века: иконография, стилистика, технико-технологические особенности» (2009) [248], где рассмотрены иконографические программы иконостасов и стенописей Слобожанщины данного периода, на котором остановилось развитие иконописи и прекратилось преемственность обучения. Изучение утраченных местных традиций и святынь, чему посвящен ряд публикаций исследователя [244-251], является перспективным направлением в деле возрождения современного иконописания.

Региональному наследию Харькова был посвящен альбом-каталог А. Парамонова «Православные храмы и монастыри Харьковской губернии 1681-1917»

(2007), который донес облик сохранившихся и утраченных храмов [160]. Фотографии дают представление о внутреннем убранстве храмов, в т.ч. о росписях. Книга А.Р. Ибрагимовой и В. П. Дюкарева «Твой храм» [77] также посвящена церквям харьковской епархии, но больше имеет справочный характер. Изданная в 2013 г. работа директора «Харьковстройпроекта» В.Д. Жвана «История восстановления и строительства некоторых церквей Харьковской епархии» [67] открывает исследователям фото и документацию по реставрации заброшенных церквей и проекты новопостроенных храмов.

Отдельным направлением в исследованиях церковных росписей является осмысление подходов к дешифровке и разработке программы росписей как концепции создания умозрительного символического пространства, связанного с особенностями церковной архитектуры. Для данной диссертации особенно ценными стали статьи по искусству «Византийского временника» РАН. Так, в статье «Сияющий диск и вращающийся храм»: икона света в византийской культуре» [111], ее автор А.М. Лидов показывает, что «светящийся диск» являлся ключом к пониманию замысла всего сакрального пространства, которое отражало в иконографии ранневизантийские представления о храме как вращающемся пространстве. В статье этого же автора «Христос-священник» в иконографических программах XI – XII веков» [113] раскрывается связь иконографической программы алтаря с богословскими спорами о литургии, утверждение принятых истин посредством образов. Сейчас изображение Христа-архиерея часто является центром алтарной композиции, поэтому исследование о происхождении такого иконографического варианта актуально.

Согласно исследованию Н.В. Герасименко в статье «Декорация алтарной части кафоликона монастыря Осиос Лукас» [52] наиболее значительные нововведения в монументальной живописи начались с середины XI в. и коснулись, в первую очередь, программы апсиды, где появляются и утверждаются новые композиции: Причащение апостолов и святительский ряд, впоследствии оформившийся в Службу святых отцов.

Литургизация искусства и развитие страстного цикла в средневизантийских памятниках анализируется в статье В.Д. Сарабьянова «Страстной цикл Софии Киевской и иконография страстей Господних в византийском искусстве IX – XI вв.» [184]. Интересно, что соотнесенность храмовых росписей с евхаристией повлияла на интерпретацию евангельских сюжетов в сторону большей символичности, добавив в страстной цикл ветхозаветные и новозаветные прообразы. Кроме этого, сюжеты «Крещение» и «Преображение», издревле понимавшиеся как евангельские события, предвещавшие грядущие страдания и смерть Христа, стали частью страстного цикла и размещались уже не в хронологическом порядке вместе с другими праздниками, а фланкируя «Распятие». Статьи этого автора, написанные в соавторстве с Н.В. Герасименко и А.В. Захаровой «Изображения святых во фресках Софии Киевской. Часть I: внутренние галереи» [53] и «Изображения святых на хорах собора Св. Софии в Киеве. Новые атрибуции» [54] раскрывают основные закономерности размещения целого пантеона христианских святых (свыше 800) в многочастном объеме собора. При постройке Софии Киевской в стены замуровывались частицы мощей святых, что нашло отражение в системе росписей. Авторы составили схему расположения опознанных святых, определив мини-программы в отдельных компартаментах и несколько принципов объединения святых в группы: общий мартиролог, единый день поминовения, сакрально-топографическая симметрия. Эти и другие основания для формирования системы росписей используют и современные иконописцы.

Таким образом, исследованная литература создает общую теоретическую и фактологическую базу для изучения более чем двадцатилетнего этапа развития церковной живописи в Украине, связанной с одним из ведущих направлений – преемственности византийских традиций. В то же время специальные региональные исследования по росписям храмов последнего десятилетия, в частности в Центральной и Левобережной Украине, практически не проводились, что создало серьезный разрыв между теорией и практикой. Вместе с тем, серьезные достижения многочисленных артелей и мастеров в этой области и десятки расписанных храмов нуждаются в заслуженном внимании и системном осмыслении.

1.2. Источниковая база, методы и стратегия исследования

Материалы и источники, на которых базируется исследование можно условно разделить на несколько групп. Основная группа источников связана с эмпирическими данными и исследованиями опыта современных церковных художников. Она включает в себя натурное изучение объектов, фотографии, интервью и профессиональное общение с художниками, занятыми в церковных росписях, которые раскрывали свои методики и подходы, отношение к каноническим нормам византийской традиции и свой авторский вклад в ее дальнейшее развитие. Эта группа представлена материалами, собранными в ходе экспедиционных поездок по храмам Харьковской, Киевской, Луганской, Донецкой, Одесской обл. и ряда отдельных городов Украины (Львов, Тернополь, Черновцы, Каменец-Подольский, Винница, Житомир, Одесса, Кировоград, Херсон, Киев, Запорожье, Кривой Рог, Харьков, Буды, Донецк, Святогорск, Макеевка, Луганск, Алчевск), где можно наблюдать росписи в архитектурной среде, которые представляют в том или ином виде византийские традиции церковной живописи.

По *Харьковскому региону* были исследованы: *Церковь Архистратига Михаила* (с. Лизогубовка; построена в 1910 г., заново расписана в 2003 г.); *Церковь Марии Магдалины* (с. Липовая роща, построена группой студентов под рук. арх. В.М. Лопатько, расписана артелью харьковских иконописцев-монументалистов в 2005 г.); *Церковь Вознесения Господня* (с. Великие Бучки, Сахновщинский район; построена не позже 1810 г. в стиле классицизм, купол расписан артелью харьковских иконописцев-монументалистов в 2005 г.); *Часовня Мученицы Людмилы* (Харьков; построена в 2007, расписана артелью харьковских иконописцев-монументалистов в 2009 г.); *Часовня Архангела Гавриила* (Харьков, частный храм, построен в 2009 г., расписан иконописцами мастерской «Елеон» в 2012 г.).

По *Донецкому региону* были исследованы: *Часовня Преподобных Отцов Киево-Печерских Святогорской Успенской Лавры* (2013-2014 гг.); *Церковь Покрова Пресвятой Богородицы Святогорской Успенской Лавры* (2009-2014 гг.); *Храм Всех Преподобных Святогорской Успенской Лавры* (2010 г.); *Свято-Георгиевский*

собор (г. Макеевка, построен в 1995-2003 г.г. в русско-византийском стиле, росписи ведутся с 2010 г. артелью московских иконописцев под рук. А. Вронского).

Храмы **Киевского региона**, которые были изучены в ходе исследования: *Нижний храм Спасо-Преображенского Скита Ионинского Мужского монастыря в честь усекновения главы Иоанна Предтечи* (с. Нещеров, построен в 1794 году в переходном стиле от барокко к классицизму, заново расписан артелью харьковских иконописцев-монументалистов в 2006 г.); *Спасо-Преображенский храм Спасо-Преображенского Скита Ионинского Мужского монастыря* (с. Нещеров, построен в 1794 г. в переходном стиле от барокко к классицизму, купол заново расписан артелью харьковских иконописцев-монументалистов в 2009 г.); *Церковь Всех Преподобных отцов Зверинецких Свято-Архангело-Михайловского Зверинецкого Мужского монастыря* (Киев; построена в 2009-2010 гг., расписан артелью киевских иконописцев под рук. А. Микловды в 2011-2012 гг.); *Нижний храм Свято-Архангело-Михайловского Зверинецкого Мужского монастыря в честь свт. Иосафа Белгородского и сщмч. Иасафа Могилевского* (Киев; построен и расписан артелью киевских иконописцев под рук. А. Микловды в 2013-2014 гг.);

Храмы **Одессы**, вошедшие в материалы исследования: *Нижний храм Свято-Ильинского Мужского монастыря в честь святых преподобных Паусия Величковского и Гавриила Афонского* (построен в 1896 г, расписан артелью харьковских иконописцев-монументалистов в 2013 г.); *Крипта в Нижнем храме Свято-Ильинского Мужского монастыря в честь преподобной Сиверы* (построен в 1896 г, расписан артелью харьковских иконописцев-монументалистов в 2013 г.).

Также отдельно были изучены росписи в храмах других регионов:

- *Часовня Иконы Богородицы «Неупиваемая Чаша»* (Луганская обл., г. Лисичанск, 2009 г.);

- *Часовня Мемориал памяти Собора Новомучеников и Исповедников* (построена в 2009 г., расписана артелью харьковских иконописцев-монументалистов 2010 г.).

В ходе изучения храмовых росписей были проведены консультации и интервью с художниками: А. Вронский (Москва), А. Микловда, С. Беленко, Р. Се-

ливачев, Е. Сероштан (Киев), В. Носенков, Н. Радомский, Т. Иванова (Харьков), Дойна Спатару (Черновцы), А. Рудой (Одесса), В. Черепаня (Мукачево), протоиерей Димиан Единоко (Кривой Рог), Ростислав Рыбалко (Запорожье) и др.

К этой группе можно отнести и фотоматериалы и сведения, полученные в результате электронной переписки и изучения сайтов современных иконописцев, таких как: Н. и Н. Богдановы (Санкт-Петербург) [278], А. Филиппов (г. Владимир, РФ) [305], А. Андреев [303], А. Лавданский [286], А. Чашкин [294] (все – Москва), минская мозаичная мастерская, В. Довнар (Минск) [282], мастерская «Елеон» (Мукачево), мастерская «Ассист» (Запорожье), группа «В каноне» (Харьков), Захар Пономаренко (Днепропетровск) и др.

Остальные группы материалов представляют собой научные источники, теоретические труды и публикации, на которых строилось исследование, и которые можно сгруппировать на четыре отдельных группы по следующим направлениям и проблематике:

- литература *философско-богословского и методологического характера* о теоретических аспектах создания церковных росписей, где рассматриваются богословские, духовно-эстетические и символические особенности иконописи. Среди работ этого профиля – основополагающие труды известных ученых: отца П. Флоренского [234-236], Е. Трубецкого [223], В.В. Бычкова [36-38], Г.К. Вагнера [39-41], А.Н. Овчинникова [147-148], П.П. Муратова [138-139], Т.В. Моисеева [137], А.М. Лидова [111-113], В.А. Овсийчука [143-146], В.В. Лепяхина [110], М. Кено [82]. Сюда же следует отнести литературу по теории искусства и методологии, в частности монографии Э. Панофского [151], Х. Бельтинг [23], Г. К. Вагнера [39-41], а также книги, написанные практиками и теоретиками иконописания, такими как Л. А. Успенский [228-229], инок Григорий Круг [102], архимандрит Зинов (Теодор) [216], И. Горбунова-Ломакс [57];

- литература по *художественной проблематике* византийского канона, иконописи, национальных и региональных школ церковного искусства. Это наибольшая группа источников, к которым относятся искусствоведческие книги по

истории иконописи, где содержится информация об историческом формировании системы росписей храма, описываются памятники Византии и стран византийского круга, уделяется внимание национальным школам иконописи. На основе собранного материала авторами осуществляется иконографический и стилистический анализ. Среди хрестоматийных авторов и их трудов следует упомянуть следующие: Н.П. Кондаков [90-96], Н.В. Покровский [156-157], Д.В. Айналов [2-6], Ф.И. Буслаев [34-35], М.В. Алпатов [12-13], В.Н. Лазарев [105-109], Г.И. Вздорнов [44-45], П.Н. Жолтовский [70-72], С.А. Таранушенко [212-214], В.Д. Лихачева [115-119], Г.Н. Логвин [120-125], О. Демус [61]. Разработки старой генерации искусствоведов были подхвачены и продолжены многими современными российскими и украинскими исследователями, в частности О.С. Поповой [158-159], Г.С. Колпаковой [86-88], Ю.Г. Бобровым [26], В. Джурич [62], игуменом Лукой (Головко) [137], И.К. Языковой [254], В.Г. Пуцко [163-165], Д.В. Степовиком [205-208], Я.О. Кравченко [98], игуменом Александром (Федоровым) [232], Т. В. Моисеевой [137], Н.В. Герасименко [52-54], А.В. Захаровой [52-54], В.Д. Сарабьяновым [52-54, 182-184], Н.С. Кутейниковой [103], А.Л. Чукиной [196], И.А. Припачкиным [162], Т.В. Паньок [153], В.В. Шуликой [244-251];

- литература *технико-технологического* характера, а именно книги, посвященные технике и технологии иконописи и монументальных росписей, в которых рассматривается создание фресок древними мастерами и опыт применения современных материалов. Это труды А.В. Виннера [46], Д.И. Киплика [83], Ю.В. Алексеева-Алюрви [11], М.А. Крестов [101], П.Л. Пшеницын [101], К.И. Толстихина [101];

- литературные источники справочного характера: энциклопедии и словари. Авторы – С. В. Алексеев [11], Н. А. Замятина [75], М. Е. Станкевич [203], В. В. Филатов [233]. В частности, «Словарь иконописца», который включает описание икон, сюжетов, деталей изображений, облачений, одежд, снаряжения, предметов церковного обихода. Приводятся бытовавшие названия материалов,

инструментов и приспособлений, а также технологических приемов из обихода древних иконописцев.

Для достижения поставленных целей исследования применялись как теоретические, так и практические **методы исследования**. Основными теоретическими методами, использованными в работе, стали общенаучные и специальные методы. Методологической основой диссертации стал *системный подход*, который объединил исторические, географические, философско-религиозные и богословские, а также сугубо художественные аспекты и проблематику (иконографическую, образно-стилистическую, технико-технологическую) в единый взаимосвязанный комплекс эволюции развития византийской традиции церковных росписей от ее «классического» периода и расцвета до наших дней с упором на современный этап ее бытования. Среди основных системных методов и процедур, использованных в данной работе, следует выделить *анализ* конкретных явлений и тенденций духовной и художественной жизни, а также церковных памятников и творчества отдельных авторов, на основе которых производился *синтез* процессов и результатов. Приемы *формализация* и *конкретизация*, *индукции* и *дедукции* позволяли рассматривать те или иные явления и памятники в общей исторической перспективе, выводить гипотезы и закономерности, видеть отдельные примеры, подтверждающие общие наблюдения и идеи.

Историко-культурный подход и метод *ретроспективного* анализа позволил выстроить хронологическую взаимосвязь древневизантийских источников, явлений и принципов организации художественно-эстетической среды храма, иконографических программ и отдельных иконографий с их современными преемниками (школами, концепциями, духовно-национальными идеями и идеалами), проследить становление византийской художественной традиции от ее истоков и географии до современных форм преемственности ее наследия.

Среди основных методов исследования следует выделить методы *систематизации* и *типологизации*, позволившие структуризовать обширный репертуар храмовых росписей по их хронологии, авторству, связи с теми или иными источниками византийской традиции. Они же позволили составить общую картину

развития церковных росписей православных храмов Центральной и Восточной Украины в начале 1990-х – середине 2010-х гг., выделить наиболее характерные направления и осмыслить их религиозную и социокультурную значимость.

В выявлении особенностей иконографии храмовых росписей, живописной стилистике и технико-технологических приемов применялась искусствоведческая исследовательская методология на основе методов *иконографического, образно-стилистического* и *сравнительного* анализов, что дало возможность сравнить подходы отдельных школ и мастеров, определить специфику их творческого метода, манеру и технику. Сопоставление полученных данных позволило обобщить общую картину развития византийской традиции на современном этапе и данном временном срезе, пользуясь общенаучными принципами *логики, классификации* и *структуризации, индукции* и *дедукции*.

Используя накопленный более столетия опыт исследования церковной живописи, мы ориентировались на сложившиеся в данной области подходы и традиции, которые превратили всю область христианского церковного искусства в эволюцию меняющихся исследовательских концепций и методов. Среди подобных специфических методов стоит отметить *комплексный сравнительно-исторический метод* (Ф.И. Буслаев), *иконографический метод* (Н.П. Кондаков), *динамический иконографический метод* (А.Н. Грабарь), *религиозно-эстетическую методологию* (П.А. Флоренский, Е.Н. Трубецкой), характерный для советской искусствоведческой науки *метод стилистического анализа церковного искусства*, основанный на успехах научной реставрации. Вместе с тем, в данном исследовании как искусствоведческой работы за основу брался *синтез методологических подходов* (В.Н. Лазарев): *формально-стилистического, иконографического, иконологического* и *социологического*.

В работе с литературными источниками применялись методы *текстологического анализа* и *верификации*. Среди практических методов исследования применялись полевые методы, где использовалась практика интервьюирования, фотофиксации, первичного визуального анализа, методы *технико-технического анализа* произведений, а также методы *графической реконструкции*, в частности,

построения планов, разрезов архитектурных объектов с указаниями программ росписи, отдельных сцен и сюжетов.

Исходя из объективного состояния исследования проблемы (историография и научный дискурс), методологических подходов и самой специфики темы (научной проблематики, масштаба темы, временных границ и географического ареала) выработалась **стратегия** исследования.

Первой задачей было определение масштаба практических достижений в данной области известных художественных артелей, школ и отдельных мастеров, работающих в сфере церковной живописи, а также уточнение географического ареала их деятельности. Поскольку исторически православная христианская традиция была больше сосредоточена в Центральной, Южной и Восточной Украине, практически не встречая здесь конфессиональной конкуренции с римско-католической или униатской (греко-католической) церквями, что было больше характерно для западного региона страны, именно в этой части страны возник мощный всплеск интереса к восточнохристианской (византийской) традиции и разным ее ответвлениям. За четверть века бурного развития церковной живописи в независимой Украине были сооружены и расписаны сотни объектов, выдвинулись имена многих художников, в т.ч. и зарубежных (из России и Беларуси), которые привносили традиции и технологии своих стран, проявились многие тенденции, которые необходимо было обозначить и положить в основу данного исследования. Поэтому упор делался на сборе материалов в экспедициях, натуральных обследованиях церквей и фотофиксаций росписей, изучении взаимосвязей иконографических программ с храмовой архитектурой и исследовании стилистики и технологии отдельных артелей и мастеров. Составляющей частью этого направления в исследовании стал опрос и интервьюирование мастеров, отслеживание разновременных произведений отдельных школ, артелей и художников для изучения этапов их творчества, подходов и стилистической эволюции.

Анализ теоретического дискурса церковной живописи и византийской традиции составил отдельное историографическое направление в исследовании. Причем, упор делался на многоаспектности проявлений и связей этой традиции

от ее религиозно-ритуальных основ, историко-культурных и богословско-филологических аспектов, до сугубо художественной практики и искусствоведческого осмысления иконологических, иконографических, стилистических и технико-технологических аспектов византийской художественной традиции.

Все это определило структуру диссертации, которая составила три основных блока и взаимосвязанных направления исследования:

– осмысление сути византийского художественного канона в его духовно-эстетических идеях и идеалах, терминологии, хронологии и географии художественных центров и региональных особенностей иконографии и стилистики отдельных стран византийского круга;

– ретроспективный анализ этапов возвращения к византийской традиции в церковной росписи независимой Украины с упором на Центральный и Восточный регионы в контексте различных стилевых направлений храмовой живописи;

– создание картины рассредоточения художественных образовательных институций, центров, школ, артелей и мастеров церковной живописи в Украине, в т.ч. и зарубежных, развивающих в своем творчестве высокие достижения византийской художественной традиции, системное описание их практического опыта, индивидуального стиля и подходов;

– определение современных тенденций, проблем и перспектив: концептуальных, организационных, культурно-эстетических, художественных и технико-технологических, в развитии византийских традиций в росписях украинских православных церквей на современном этапе.

В качестве прикладных задач, сопровождающих данное исследование, разрабатывались словари терминов и художников, списки объектов и графические реконструкции программ стенописи ведущих церквей, «послужные списки» расписанных различными объединениями и художниками храмов.

Выводы к разделу

Историографический обзор показал, что целенаправленное научное изучение церковной живописи начинается со второй половины XIX в. Развитие археологии, реставрации и истории искусства позволило отечественным ученым собрать и систематизировать полученный материал. Археологические съезды, публикация источников и материалов по иконописанию дали импульс активному изучению церковных древностей. В конце XIX в. формируется самостоятельная область науки – византология. Глубокое знание византийского искусства позволило ясно осознать корни древнерусского искусства и поставить его изучение на историческую основу. Труды историков искусства в экспедициях этого периода тем более ценны, что в послереволюционное время множество памятников было уничтожено, а развитие богословского изучения иконописи приостановлено.

В годы советской власти церковную живопись рассматривали как часть древнерусского искусства, поэтому в научной литературе преобладал внешний стилистический анализ произведений с атрибуцией, определением местных школ. Вопросами внутреннего содержания иконы, ее связи с богослужением продолжали заниматься ученые, эмигрировавшие за границу. Этот процесс благоприятствовал знакомству западных ученых с достижениями древнерусского искусства и появлению ряда публикаций.

После 1991 г. возобновляется интерес к иконографии и иконологии церковной живописи: публикуются исследования об иконописи в XX в., в т.ч. о проблемах создания иконографий новопрославленных святых, о дальнейших перспективах и путях развития иконотворчества. Вместе с тем, научные исследования в области современной монументальной церковной живописи Украины ограничиваются изучением отдельных памятников и анализом творчества конкретных школ, артелей, мастеров. Вопрос о влиянии византийских традиций на возрождение современной украинской иконописи и церковной живописи не получил до настоящего времени должного освещения в научной литературе. Однако масштабы церковной живописи за последние четверть века, сотни расписанных храмов

и многочисленные имена художников и артелей, в т.ч. и зарубежных (российских, белорусских и пр.), высокий уровень и достижения современной церковной росписи, требуют теоретического осмысления, оценки и места в современном искусствознании и культурном пространстве.

Системное изучение этой проблемы, использование теоретической методологии и практических методов исследования дали возможность разносторонне охватить это явление во времени и пространстве. Выработанная стратегия исследования позволила поэтапно раскрыть основные вопросы данной темы: уточнить суть, дефиниции, духовно-эстетический и художественный канон византийского искусства в его географических ответвлениях, и главное – его прямое и опосредованное влияние на современную церковную живопись Украины.

ГЛАВА 2

ВИЗАНТИЙСКАЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ СИСТЕМА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЦЕНТРЫ: ПРОБЛЕМАТИКА, ПЕРИОДИЗАЦИЯ, СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

2.1. Иконология, иконография и стилистика византийской изобразительной системы: проблема дефиниций и взаимосвязей

Одним из главных понятий византийского искусства является иконографический канон. Метод иконографического анализа позволяет рассмотреть лишь композиционные вопросы византийской живописи, его в значительной степени дополняют иконология и стилистика. Поэтому определение значения данных терминов поможет выявить степень следования принципам византийской изобразительной системы в тех или иных современных церковных росписях.

Следует обозначить общее для всей истории искусства понятие «канона». Сравнение канонических систем в Древнем Египте, Античности и Средневековье дает определение канона как принципа формирования художественного стиля эпохи, устойчивой системы символических форм, системы пропорционирования в изобразительном искусстве, отражающей картину мира своего времени и соотношенной с онтологическими представлениями эпохи [126, с.54]. Иконографический канон византийского искусства в процессе его исторического развития формировался из важнейших элементов, воплощавших основные идеи христианства через художественные приемы, на долгое время ставших основанием творческого подхода художников стран православного круга. Каноничность выражала суть византийского мировоззрения. [36, с.153]. Канон передавал информацию об архетипе – носителе предания, знаке-модели умонепостигаемого небесного мира, реализующего сверхбытие [36, с.146].

В. Бычков указывает на канон как норматив, регулирующий некоторые стороны структуры художественного произведения. Канон представляет собой систему «внутренних, добровольно принимаемых мастером правил и норм,

присущих искусству определенного исторического периода или художественного направления. Канон определяет главные принципы художественного мышления, а также структурные и конструктивные закономерности построения конкретного произведения искусства» [37, с.328].

Значение канона в процессе исторического развития искусства неоднозначно. Канон воплощал эстетические идеалы эпохи, народа, культуры, сохраняя и передавая традиции художественного мышления и практического опыта, аккумулируя достижения и в этом его преимущество. Но при переходе к другим культурно-историческим реалиям канон мог стать препятствием, тормозящим дальнейшее развитие, преодолевались трудности новыми творческими идеями [37, с.280].

Иконописный канон утвержден правилами Пято-Шестого (Трулльского) Вселенского Собора в 681 г. Согласно этим документам, основным критерием подлинности образа является его литургичность, соотнесенность иконы содержанию Священного Писания, истинность передачи Откровения в исторической реальности тем способом, который назван символическим реализмом [228, с.66].

В то же время в книге «Икона. Правда и вымыслы» И. Горбунова-Ломакс отмечает, что «ни во времена единой Церкви, ни в восточном православии не существовало – и не существует, по сей день – никаких правил, никаких документов, упорядочивающих и стабилизирующих иконографический канон. Иконография в Церкви развивалась на протяжении почти двух тысячелетий в режиме саморегуляции». Лучшее сохраняли и развивали, от менее удачных решений отказывались, не предавая их при этом анафеме [57, с.117]. Обычно цитируемые слова стоглавого собора о том, что иконописцам должно писать как Андрей Рублев, при рассмотрении их в контексте всего постановления, выявляют требование по отношению только лишь к иконе Святой Троицы, не подразумевая слепого копирования этого выдающегося средневекового иконописца, что сегодня имеет место.

Иконография развивается и в наши дни при создании икон новопрославленных святых, видоизменении старых изводов. Мастера пишут иконы в молитвенное воспоминание о событиях наших дней. При этом соблюдение канона, как важнейшего правила при создании образа, необходимо осознавать как творческое и живое переосмысление традиции, а не как общеобязательное цитирование [57, с.12].

В. Лепяхин указывает на канон как содержательную форму. Так, например, при нарушении агиографического и иконографического канона житие преобразуется в рассказ, повесть, биографию, а икона в портрет. О. Павел Флоренский утверждает, что канон не оковы для иконописца, а свобода, акцентируя внимание на пользе следования каноническим правилам. Ведь канон объединяет многовековые достижения в области формы, упрощая художнику поиск композиционной схемы (не исключая творческие небольшие отступления). Даже светский художник, найдя свой стиль, вынужден в дальнейшем его придерживаться, т. е. канонизировать. Внимательное изучение иконографического канона со временем открывает иконописцу, что принятие внешних правил изображения священного образа в наибольшей мере помогает выражению сути христианских истин, через убеждения канон становится внутренней необходимостью. Значение каноничности особенно явственно проявляется в связи с символичностью иконы, защищая традицию от возникновения новых искаженных аллегорий и символов [110, с. 134].

Тем не менее, ряд ученых считают, что традиционализм сковывал саморазвитие творчества художников Византии, и, по словам харьковского византолога С. Сорочана, стал одной из причин, не давших искусству Византии подняться до вершин западноевропейского Возрождения. Поддерживая этот тезис, З. Удальцова отмечала, что искусство Византии «остановилось на пороге, так и не перейдя «заветной черты» [201, с.225].

Но искусство Византии и не ставило перед собой таких задач. Всякое сакральное искусство является отражением религиозных идеалов соответствующего общества и эпохи. Византия, будучи наследницей античного искусства,

могла продолжить традиции реалистического искусства. Многочисленные античные фрески Помпей показывают высокий уровень натуралистичности изображений, причем некоторые детали сложно отличить от поздних фресок эпохи Возрождения. Несмотря на возможность натуралистической трактовки образов, в большинстве древних культур преобладает символический реализм. Быстро и доступно выразить художественными средствами связи человека с Богом, людьми и миром, место человека в системе мироздания мог только способ четко регламентированной иерархической системы правил изображения.

Художественное творчество в культурах, где искусство строго регламентировалось канонами заключалось в том, что художник, исходя из канонической схемы произведения, мог направить все силы на решение формообразующих и живописных задач, видоизменяя стиль, но сохраняя иконографию. Канон предопределял общую композиционную схему сюжета и главную цветовую символику, оставляя на усмотрение мастера нюансные цветовые градации, линейные вариации, степень объемности либо плоскостности изображений, ритмику. Художественно-эстетические эффекты канонических произведений искусства основывались на интерпретации утвержденной схемы благодаря незначительным внешним ее изменениям, дополняя композицию новыми подробностями или подходами к ее решению. Зрительское восприятие не притуплялось одним и тем же клише, однако все время возбуждалось отступлениями от границ, строго отмежеванных канонами, что приводило к углубленному рассматриванию знакомого образа, желанию проникнуть в основы его сущности и архетипической основе, а также к дальнейшему открытию духовных глубин [38, с.293].

Опасность угасания живого иконописного канона в православных странах стимулирует возникновение подлинников, которые бытуют в ремесленной среде. Распространение их являлось следствием стремления сохранить догматическую основу традиции после падения Византии, что произошло в 1453 году перед лицом влияния Запада. Начиная с XV в. наблюдается возникновение ремесленных поселений иконописцев, которые значительно отличались от

монастырских центров, именно это преобразует также и характер творчества. XVI в. ознаменован возрастанием роли образца, «приводя стиль отдельных икон и росписей... к прямому копированию более древних произведений, к определенной сухости и застылости художественного языка».

Византийский иконописный канон сохранялся еще некоторое время на Афоне, но начиная с XVI в. через критскую икону и в искусство «монашеской республики» проникают западноевропейские влияния – сначала маньеризм, потом барокко. Древнерусская иконописная традиция до XX в. сохранялась в среде старообрядцев, что было исключением из общего правила, поскольку в целом с XVII в. осуществлялся переход от иконы к религиозной картине.

Интерес к иконе возобновляется с середины XIX в. и связан с подъемом национального самосознания. Возрождается интерес к собственным корням, к древнерусскому искусству, а через него и к византийскому, как общей колыбели христианской культуры. Рубеж XIX – XX вв. обозначен развитием археологии, реставрации, теории искусства, что позволило постепенно собрать и систематизировать огромный фактический материал. Постепенно сформировались различные методы исследования произведений, выделилась отдельная отрасль науки – методология.

Западная теория искусства на тот момент значительно опережала отечественное искусствознание. Вместе с тем, следует отметить огромный вклад Н.П. Кондакова – создателя иконографического метода, и многих советских историков искусства, которые в условиях атеизма и «железного занавеса» продолжали изучать иконы, обогащая новыми знаниями мировую культуру.

Сегодня теория искусства представлена богатым спектром методологии. Остановимся детальней на иконографии и иконологии, доминирующих в исследовании церковного искусства. [195, с.91]. Так, лидер иконологической школы – Э. Панофски выделял три уровня исследования искусства: доиконографический (натуральный), иконографический (условный), иконологический (символический), т.е. от внешнего изучения искусства к осмыслению его значения. Ученый демонстрировал, что иконология позволяет перейти от анализа конкрет-

ного произведения к анализу состояния культуры в целом. Обнаруживая за предметным смыслом изображения дополнительные значения: религиозный символизм, аллегорию, иносказание, метафоры, игру скрытыми значениями, иконология раскрывает и культурно-исторические, и психологические моменты, которые не всегда осознаются и время от времени действуют бессознательно. По мнению А. Варбурга, иконологический метод построен на всесторонней интерпретации смысла, которым наделено изображение, для чего необходимо задействовать знания из разных областей и сопоставлять разные источники. Такой же точки зрения придерживается российский искусствовед И. Л. Гольдман [59, с.238], а Л. Ю. Лиманская считает, что этот метод позволяет реконструировать прошлое и его задача «воскресить к новой жизни вызываемые культом, религией, поэзией представления, которые были преданы забвению» [314, с. 47-50].

О комплексном подходе к изучению средневекового искусства писал и В.Н. Лазарев в 1970-х г.г., когда еще труды европейских и американских теоретиков искусства не были доступны отечественным специалистам. Подход Лазарева к изучению памятников, их анализу и осмыслению вполне соответствует иконологическому методу. В медиевистике автор видел особый раздел науки со своей спецификой, требующий детального изучения мировоззрения, социальной среды, организации труда средневекового художника, живых взаимосвязей с другими культурами, отношения изобразительного искусства к литературе и архивным источникам, использования архивных материалов и важность качественного отбора произведений искусства [107, с.306-308]. Его труды представляют, в т.ч., и иконологический подход к византийскому искусству.

В украинской и русской искусствоведческой науке с недавних пор также весьма широкое использование приобрело понятие «иконология». Данный термин применяется либо в качестве синонима к слову «иконоведение», под которым подразумевается систематическое и историческое знание об иконописи, либо используется в виде эквивалента для обозначения эстетики визуального представления, «философии визуальности», иначе говоря, согласно общей

теории изобразительного искусства, являясь воплощением универсальной «иконичности» (иконология как наука об образах в целом) и «иконности». Иконологию в понимании иконоведения рассматривают и современные православные богословы, задача которых под религиозно-философским углом постигнуть иконный образ. Среди авторов прошлого, поддерживавших это направление, можно назвать А. Грабара и Л. А. Успенского. Основным признаком иконоведческой иконологии – помещение истории церковного искусства в контекст догматической, церковной, литургической традиций с упором на этически-эстетическую характеристику иконного образа. Религиозную философию изобразительных искусств содержат сочинения Павла Флоренского, именуемые иногда иконологией. В сочинениях Флоренского можно найти целостную систему, включающую онтологию, гносеологию и культурологию церковного изобразительного искусства, всеобъемлющим масштабом близкую к иконологии [314, с. 48].

Иконологию как учение об иконе и церковном образе рассматривает и В. Лепахин в работе «Иконология и иконичность». Наряду с исторической и эстетической позиций, он исследует, в том числе и богословские аспекты иконографии, посредством которых иконописцы имели возможность выражения труднейших богословских идей, называя икону «богословием в красках», «умозрением в красках», «молитвой в красках». По мнению ученого, иконичность обязана стать одним из направлений современной иконологии. Автор подчеркивает тот факт, что слово «икона» нередко употреблялось святыми отцами в более широком смысле, чем принято на сегодняшний день. Мир, созданный Богом, понимался ими как икона Божия, как некое произведение абсолютно идеального Художника. Церковь – Тело Христово и Его икона, храм – икона Царства Небесного, преображенного космоса, Евангелие и все богослужebные тексты – словесные иконы. Употребление слова «икона» в расширенном понимании можем наблюдать и в классификации образов у пеподобного Иоанна Дамаскина. Дамаскин выделяет шесть видов образов: Первообраз, образ Божий – в человеке, иконичные мыслеобразы видимых вещей,

образы, видимые в животном мире, прообразы событий в Ветхом и Новом Завете, образы искусства. Описанная система иерархична, указанные уровни находятся в зависимости от способностей образа быть в единстве с Первообразом. Таким образом, рождается идея православной иконичности, даже больше – паниконичности, где все – икона, все – иконично [118, с. 184].

По мнению В. Лепяхина, нецелесообразно разделение иконологии (как современной науки об образах) и иконоведения (как учения о церковном образе), включающем в себя эстетический, богословский и исторический подходы, потому что это может повредить учению об образе и вывести священные образы из исключительно научного оборота. Современная иконология изучает как образ в целом, так, зачастую, и сакральный образ, его историю (преимущественно периода средневековья) и теорию. По этой причине правомернее отдавать предпочтение рассмотрению православной иконологии в связи с ее иконографией, иконоведением, историей сакрального образа, богословием иконы, и всей историей и теорией искусства в целом.

Православная иконология рассматривает историю искусства под взглядом непрерывной жизни священного образа, что бытует в искусстве, литературе и в целом в культуре. Данный подход предполагает, что не иначе, как сакральный образ является «стволом» как церковного, так и всемирного искусства, на почве которого однажды – преодолев ряд переходных этапов – родилось новое направление – искусство светское. Это искусство пытается выяснить, что может образ, который лишен сакральности, который создан и существует в горизонтальной плоскости и не знающий плоскости вертикальной. Фактически это касается вопроса, на что способно искусство без Бога [110, с. 194].

Не менее важным является изучение иконографии, предмет изучения которой – тематическая идентификация и классификация произведений. Исследование развития, изменений и взаимодействия изобразительных формул тоже является частью науки иконографии, которая известна своими глубокими корнями в истории изучения искусства прошлого. Объясняется это тем, что, начиная с эпохи Возрождения и до XIX в. иконография была главным предметом

исследований в антропологии и этнографии (по сути, она и по сегодняшний день имеет данный статус). Многочисленные исследования XVI века, посвященных монетам, антикам и камням, прежде всего, были посвящены сюжетам, которые были на них изображены, а не стилю. Такая практика проявила себя как особенно плодотворная, когда другие системы, хронологические или топографические, были неприемлемы.

Кондаков исследовал византийскую иконографию на примере книжных миниатюр. В работе «История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей» ученый подчеркивал, что «история византийской миниатюры есть нечто целое, в ней сохраняются общие законы искусства в историческом движении». Исследователь рассматривал всякую лицевую рукопись, как результат общекультурных знаний, устремлений и художественного направления за соответствующий период в данном центре. Сведя вместе все иллюстрированные византийские рукописи и их редакции, он восстановил историю миниатюры, а через нее и само византийское искусство.

По его наблюдениям, сюжеты в рукописях возникали под влиянием мыслей и выражений текста и представлялись результатом современных богословских взглядов. Наилучшим образом эти взгляды выражались в миниатюрах, и лишь после, найдя себе признание, новые сюжеты или композиции переходили в росписи, где окончательно утверждались [90, с.5-7].

Если в период с VI по IX вв. византийская миниатюра развивается, следуя за монументальной живописью, то в IX – XII вв. (эпоху формирования греческой иконописи) монументальные памятники следуют за иконописным движением в миниатюрах [90, с.14]. Следовательно, изучение миниатюры этого периода помогает проследить формирование византийского иконографического канона.

Уникальную в своем роде целостную картину иконографического развития в византийском искусстве и среды его воздействия удалось создать А. Н. Грабару. Итогом длительного изучения процессов формирования и развития христианского искусства стали труды ученого – собрания статей по иконографии. Как пишет Ж. Дагрон «эрудиция автора привела к полному,

исключительно точному и плодотворному воссозданию истоков и развития Византийской империи». Довольно смелым и правомерным был вывод Грабара о том, что Византия заимствовала и изобразительные схемы античных имперских культов, и отдельные темы, которые продолжили свое существование в христианской державе. Римская иконография повлияла на формирование религиозной иконографии, имея при этом способность к выражению тех идей, что были внутренне близки византийскому христианству. [314, с.243-245].

В дальнейшем сложившиеся иконографические схемы из Византии были заимствованы всеми странами византийского круга, в т.ч. и Киевской Русью, видоизменяясь на протяжении веков, но сохраняя основные черты. Кардинальные перемены в понимании иконного образа произошли на рубеже XVII – XVIII вв. под влиянием западноевропейской живописи. Изменение мировоззрения, снижение уровня духовности повлекло за собой и иное отношение к священному образу – уже не с позиции содействия молитве, а с чувственно-эстетических соображений. Вследствие чего изменилась иерархия ценностей в сакральной живописи, и на первое место вышли мастерство и личность художника, а воплощаемые идеи отошли на второй план. Заметные изменения произошли именно в стиле церковной живописи, поскольку темы сюжетов и священная иерархия сохранились, но основные идеи стали выражаться иными художественными средствами. Рассмотрим понятие стиля и его значение для верного следования византийскому канону.

По сути, стиль – это более свободная и своеобразная модификация канона, а точнее – весьма устойчивая (для определенного периода истории искусства, направления, течения, школы либо одного художника) многоуровневая система принципов художественного мышления, способов образного выражения, изобразительно-выразительных приемов, конструктивно-формальных структур и т.д., о чем писали А.Ф. Лосев [127, с.211]. О. Шпенглер («метафизическое чувство формы», определяемое «атмосферой духовности» той или иной эпохи, – по книге «Закат Европы») [242, с.373] и В. Г. Власов («всеобъемлющая целостность процесса художественного формообразования в историческом

времени и пространстве» [47, с. 540] дают похожие определения, этот ряд может быть продолжен. В целом все исследователи сходятся на общем понимании сущности этого феномена как некой более или менее ясно ощущаемой тенденции к целостному художественному формообразованию, которая выражает глубинные духовно-пластические особенности конкретной эпохи.

В своей книге «Канон и стиль в древнерусском искусстве» ее автор, Г. К. Вагнер обозначает стиль как магистральную особенность творчества, пронизывающую художественную образность, и все способы и средства ее художественного выражения, что придает ей целостность и единство [40, с.44]. Стиль формируется в случае, когда жанровый элемент совмещает каноническую функцию и зрительную, не привязанную к традиционному смыслу, а исходящую лично от художника. Обычно это начинается с деталей, с их разнообразия, в чем, заложен великий стимул творчества. К примеру, основные признаки композиции и цвета более обязательны, а вариации – плод индивидуального творчества. Поэтому наиболее чуткими к «веяниям эпохи» оказываются индивидуальные видовые свойства, авторские отступления, ведущие к стилеобразованию. Специальные исследования показывают, что, несмотря на каноничность цветовой символики, иконописцы умели дать свое стилистическое претворение. В тонких вариациях и оттенках проявлялась степень постижения художником архетипа через данный образ, который носил эмоционально-эстетический характер и отражался на стиле. Разное содержание колорита рождает разные стили.

Не меньшую художественную функцию выполняет в стилеобразовании линия, значение которой настолько велико, что целые эпохи мирового искусства были названы «линейными». Но поскольку линия неустранима из произведений и сами линейные стили могут быть настолько различными и многозначными, то линию в меньшей мере можно считать «единицей» художественного языка.

Важнейшей категорией христианского мировоззрения и, следовательно, изобразительного искусства был свет, светоносность образа. Но стилистика состоит не только в раскрытии того, как художники понимали цвет, свет, линию, объем и прочие средства моделирования и одухотворения образа, но и в

определении выразительности композиции. И здесь канон оставлял много возможностей для живого творчества. Можно сказать, что степень авторских вариаций канона и составлял эволюцию стиля. Отметим также особое отношение средневековых иконописцев к таким философским категориям как время и пространство. Изменения в их понимании приводили к стилистическим преобразованиям в искусстве [40, с. 55-61].

В Византии на протяжении тысячелетнего существования империи художественные стили сменялись несколько раз, иногда сосуществуя в одно время, при этом созданные границы, лишь условно разделяют историю искусств, «конец» и «начало» того или иного стиля. Византийское искусство делится на несколько таких периодов, у каждого из которых свой стиль: *раннехристианское искусство, ранневизантийское, иконоборчество, Македонское, Комниновское и Палеологовское*. Наиболее общие черты византийского искусства описывает стиль эпохи, за ним следуют стиль определенного периода и стиль отдельной местности или школы, а завершает структуру наименьший элемент – стиль памятника или авторский стиль мастера. Иногда можно говорить о стиле какого-то периода в творчестве иконописца. Правомерно и утверждение, что, как правило, чем меньше группа рассматриваемых памятников, тем меньше различий внутри этой группы. Так росписи вообще византийского искусства могут чрезвычайно отличаться друг от друга, в то время как церкви, расписанные мастерами одной школы и одного периода, то есть одного стиля едва заметно отличаются.

Таким образом, понятие «иконология» является наиболее широким и устойчивым. Иконология раскрывает смысл изображения в контексте определенного исторического типа искусства, стиля, течения, направления, пользуясь данными иконографии – описаниями схем сюжетов, но воссоздает суть художественного произведения во всей полноте и целостности, создавая «семантический» двойник. Следовательно, иконологии в большей мере присущи синтетические методы, иконографии – аналитические.

Поскольку все сюжеты церковных росписей впервые получили свое наглядное воплощение в искусстве византийской империи, то при верном

отображении событий Священного Писания в произведении искусства иконология византийского канона сохраняется всегда неизменной, можно сказать, что это его богословское содержание живописи. Движение в этой общей схеме от общего к частному осуществляется по направлению от иконологии к иконографии и, наконец, к стилю. Стиль византийской живописи был более подвержен историческим, мировоззренческим и эстетическим изменениям.

Представляя этот процесс иерархически от частного к общему можно утверждать, что мастера со своим индивидуальным подходом работали в рамках своей школы (артели) и общего стиля эпохи, ориентировались на единую каноничную иконографию и исходили из общей иконологической концепции – духовно-мировоззренческой платформы византийской традиции.

2.2. Хронология развития византийского иконографического канона

Иконографический канон, являясь всеобъемлющей системой норм и одновременно набором композиционных схем, формировался на протяжении многовековой художественной практики, нацеленной на отражение в произведениях искусства философско-религиозных идей. С раннехристианского периода в изобразительном искусстве отбирались наиболее выразительные, емкие и значимые композиционные схемы, отвечавшие художественным, религиозным, символическим и литургическим требованиям, со временем создавая традицию. В VI в. с появлением и началом употребления «Ареопагитики», где была обозначена общая теория образов, большинство иконографических схем уже сложилось, а в IX – X вв. – с завершением периода иконоборчества и утверждением иконопочитания, – уже выделились основные устоявшиеся иконографии.

Появление христианских образов традиционно связано с катакомбными стенописями Рима, а первая икона согласно церковному Преданию относится еще к земному пребыванию Христа и известна как Нерукотворный Образ; самые ранние письменные упоминания о нем встречаем еще в VI в., а списки находят в

это же и более позднее время [6, с.22]. При исследовании истоков иконопочитания ученые учитывают и находки: памятники и письменные источники, относящиеся к доиконоборческому периоду. [228, с.12].

До принятия христианства в государственной религии использовались символические и аллегорические изображения. Христос, в частности, изображался в виде доброго пастыря, агнца, рыбы, якоря, корабля, виноградной лозы. Евангельские события иносказательно передавались через прообразы ветхозаветных сцен и т. п. Причиной тому были исторические события, обусловившие гонение на христиан, которые стремились скрыть, таким образом, подлинную суть своего учения. К тому же в это время еще не оформилось философско-религиозное и художественное мышление ранних христиан. Основы символической иконографии формируются только в IV – VI вв., повлияв в итоге на все восточно-христианское искусство. Несмотря на установление иконографии большей части праздников раннехристианский символизм еще некоторое время продолжал использоваться. Так, в конхе апсиды равенской церкви Сант-Аполлинаре-ин-Классе (VI в.) в сцене Преображения композиция вполне каноническая, но вместо Христа мы видим огромный четырехконечный крест в медальоне с изображением Христа в средокрестьи, вместо его учеников Иоанна, Иакова и Петра – три символических овцы, и лишь Моисей и Илия сохраняют антропоморфные черты. Только в начале VII века, в конхе церкви монастыря Св. Екатерины на Синае создается «Преображение», где все участники показаны в человеческом облике.

К этому же времени относится и изображение Троицы ветхозаветной под видом трех ангелов на трапезе у Авраама: мозаика пер. пол. V в. в церкви Санта Марии Маджоре в Риме (в главном нефе) и мозаики пер. пол. VI в. в церкви Сан Витале в Равенне (левая алтарная стена). В этот же период (IV – VI вв.) Христа впервые изображают в образе человека, хотя сомнения по этому поводу существовали дольше всего, философско-религиозное мышление тесно связанное с художественной практикой, все еще искало однозначного ответа на эту проблему. Согласно постановлениям Трулльского собора (692) и Седьмого

Вселенского собора (787) утвердилось изображение Христа «не в виде символического Агнца, а в человеческом образе». Однако преувеличением будет считать 82-ое правило «началом иконографического канона», как об этом пишет Л. Успенский. Постановления собора только подтвердило основную направленность византийских художественных идей [36, с.150-151].

Успенский заключал, что, хоть и существовали в Церкви времена иконоборчества, когда отрицалась всякая возможность изображения Бога и святых, доминировала все же основная линия, утверждавшая образ. Выражало эту линию Предание Церкви, используя как аргумент существование прижизненной иконы Иисуса Христа и икон Богородицы, явившихся после дарования Святого Духа Церкви: «Предание это свидетельствует о том, что в Церкви с самого начала было ясное понимание смысла и значения образа, что отношение Церкви к образу остается неизменным, что отношение это вытекает из ее учения о Боговоплощении. Согласно этому учению, образ присущ самой сущности христианства, ибо христианство есть Откровение не только Слова Божия, но и Образа Божия, явленного Богочеловеком Иисусом Христом». Преподобный Иоанн Дамаскин в начале VIII века в «Словах в защиту святых икон» подробно изложил учение Церкви об образе. В 1-м слове (гл. XVI) есть утверждение: «Бестелесный и не имеющий формы Бог никогда не был изображаем никак. Теперь же, когда Бог явился во плоти и с человеки поживе, я изображаю видимую сторону Бога». В 3-м слове (гл. VIII) автор пишет: «И почитаем и кланяемся телесному образу Его. А созерцая телесный вид Его, мы восходим, насколько это возможно, к созерцанию и славы Его Божества». Отныне, с момента Боговоплощения позволительно и изображение ветхозаветных праведников, не являясь идолопоклонством, поскольку Бог открыл, что можно выразить посредством образа, а что так и остается непостижимой тайной (3-е слово, гл. VIII).

Уже живопись на стенах христианских катакомб пропитана символической тематикой и ранними представлениями Евангельских событий, которые на тот момент еще были эллинистическими по форме, но уже

разнящимися от привычных бытовых сцен, наблюдается стремление выразить духовную суть в изображении [31, с.35]. Соглашаясь с тем, что позднеантичное мировоззрение оказало большое воздействие на развитие искусства, нельзя видеть в нем единственный источник для творчества художников раннехристианского периода. Очевидной оставалась формальная преемственная связь, в частности эллинистическая сценография с ее формированием пространства нашла успешное применение в христианских композициях. Не единожды указывалось также на применение в новозаветной иконографии самих античных композиций [228, с.61-69]. Рельефы раннего средневековья и пиксиды в частности представляют собой щедрый материал для исследования превращений резьбы светской в резьбу сакральную, которая сохраняет свой собственный классицизирующий характер.

Особую роль в римском раннехристианском искусстве играет мозаика в базилике Санта-Пуденциана у подножия Эсквилина, которая декорирует конху ее апсиды (402-417) [108, с.53]. На мозаике изображен тронный Христос, по обе стороны от него сидят Апостолы, среди них ближе всего находятся фигуры Петра и Павла; на апостолов женские фигуры кладут венки. За этими фигурами изображен удлиненный портик, за ним высится возвышенность, на вершине которой виден отделанный драгоценными камнями внушительных размеров крест. Историк искусства Д. В. Айналов сравнил это изображение с описанием Голгофы свидетелями, которые подтверждали тот факт, что на Голгофской скале был Крест, и заметил «здесь в композицию привнесены довольно точные и близкие к действительности данные устройства и вида святых мест». Данная композиция является одной из первых вариаций иконографической схемы, представляя Христа во славе. Именно данный образ в системе церковных росписей сопряжен в частности с алтарной апсидой.

Церковное искусство, относящееся к IV–V вв. обозначено рождением монументальных росписей, декорировавших множество храмов, в т. ч. в византийской столице и Палестине. В это время формируется большая часть взятых из Евангелия церковных праздников, с которыми связаны иконописные

композиции, с преимущественным происхождением из Палестины [228, с.31-51]. Свидетельством этого являются изображения на серебряных сосудах VI в., найденных в городах Монца и Боббио (Италия). Эти ампулы служат примерами христианских евлогий для паломников. Образцом одного из таких Евангельских циклов являются мозаики раннехристианской церкви Сант-Аполлинаре-Нуово (Равенна, вторая четверть VI в.). Празднование Преображения на Востоке датируется VI в., но следует отметить, что уже в церкви Богородицы, построенной императором Юстинианом I Великим для монастыря святой Екатерины (Синай, середина VI века), в апсиде есть мозаика, изображающая данный праздник. Композиция этой мозаики обусловила дальнейшее эволюционирование иконографии названного сюжета в византийском искусстве. Иисус Христос на ней изображен в светлых одеяниях с золотыми клавами между Илией и Моисеем, что стоят в полный рост, а внизу – в испуге изображенные три Апостола с выразительной жестикуляцией. Красноречивая выразительность сюжета приближает ее к работам сиро-палестинского происхождения. В формировании художественного языка применялись и античные методы передачи, на тот момент наполненные новыми смыслами согласно требованиям христианской догматики.

Христианские энкаустические иконы VI–VII вв., сохранившиеся главным образом в синайском монастыре святой Екатерины, также имеют ряд отличий от античных портретов позднего периода, найденных в Файюме [149, с.193-200]. Часть этой коллекции икон и на сегодняшний день экспонируются в Египте, другая часть же была переправлена епископом Порфирием (Константином Успенским) в XIX в. в Россию и теперь находится в Киеве. Если современники видят в иконе, прежде всего художественное и эстетическое достояние, то в Церкви главным являлся вероучительный аспект образа. Ввиду этого к антиклизированным изображениям было весьма разное отношение.

Интерес к синайским иконам обусловлен в первую очередь тем, что они являются моленным образом доиконоборческого периода с соответствующими художественными характеристиками, типичными для столичных произведений.

Одна из таких икон (VI в.) изображает Божью Матерь с Младенцем Христом на троне, по бокам им предстоят святые воины Феодор и Георгий, позади Богородицы расположены ангелы, устремленно глядящие на десницу Богомладенца с исходящим небесным светом. В этой композиции положения мучеников, изображенных строго фронтально, выделяют еле заметную подвижность Божьей Матери, свободные движения Христа и экспрессию ангелов. Изображенные лики крайне выразительны, выполнены в живописной манере, но объемы моделированы мягко.

Другая икона представляет полуфигурное изображение святого апостола Петра, в чьей правой руке находится связка ключей, а в левой – посох с крестообразным наконечником. Внимательный взгляд апостола направлен на зрителя, который находится в молитве. Апостол изображен на фоне алтарной части храма, видна алтарная преграда с размещенными в верхней части медальонами круглой формы с погрудными изображениями Христа, Божьей Матери и юного святого. Похожую преграду описал Павел Силенциарий (1 четверть VI в.) в соборе святой Софии, находящейся в Константинополе. Икона святых Сергия и Вакха, которая также находится в Киеве, своим размером и фронтальными погрудными изображениями, а также деревянной рамкой, напоминает портрет названных вельмож, которые приняли мученичество при императоре-соправителе Максимиане (286–305 гг.). Изображение изначально было помещено над их гробницей и лишь со временем трансформировано в икону. Оно изобилует реалистичностью украшений и рядом портретных характеристик, еще не знающих психологического нивелирования.

Икона Иоанна Предтечи, которая также находится в Киеве, сохранилась с повреждениями, однако даже в таком состоянии позволяет получить представление о довольно развитой композиционной схеме, частью которой являются и медальоны с погрудными изображениями Христа и Божьей Матери. В схожем, согласно общей типологии, резном изображении кафедры Максимиана (слоновая кость, VI в.) в городе Равенне они отсутствуют. Мощное впечатление духовного подъема производит образ Предтечи, отмеченный

свободным движением в сочетании с искусной манерой исполнения иконы. Наиболее знаменитой – вполне очевидно изготовленной в Константинополе, – принято считать достаточно больших размеров икону Христа Пантократора в синайском монастыре святой Екатерины [23, с. 197-208] (больше только икона апостола Петра). Расположенная в интерьере здания полуфигура свободно вписана в пространство. Сдержанная изысканность рисунка находится в соответствии с редчайшим лиризмом образа, который позднее получил очень широкое распространение в иконографии Византии. Следует отметить, что во времена правления императора Юстиниана II Ринотмита (685–695 гг.) изображения Христа чеканились на монетах, причем имели два разных иконографических варианта [228, с.63-65].

Однако лишь часть икон из синайского монастыря святой Екатерины доиконоборческого периода относится к антикизирующему направлению. Отдельные из них исполнены в художественной манере, свидетельствующей об их палестинских корнях. Для них характерны изображения плотных невысокого роста фигур, неусложненные контуры, орнаментальность бликов и акцентированность графических элементов. Все эти черты имеет икона Распятия с Христом в колобии, на которой изображены предстоящие Иоанн Богослов и Богоматерь и два распятых на крестах разбойника; также на иконе изображен распятый Христос с закрытыми глазами, на голове у него – терновый венок. Икона написана где-то в середине VIII в., чем поясняется ее схожесть с фреской в капелле Феодора церкви Санта-Мария-Антиква в Риме, датируемой ок. 750 г. Данная икона принадлежит к периоду иконоборчества, и, возможно, была написана за границами Византии. Традиция изображения распятого Христа с закрытыми глазами на Востоке берет свое начало в VII в., когда греческий богослов Анастасий использовал этот образ, полемизируя со своими противниками-богословами. В общем, христианская иконопись VII в., не взирая на различия некоторых художественных течений, была в некоторой степени заключительной для доиконоборческого периода [228, с.132-150]. Позднее к ее наследию не единожды приходилось обращаться.

Бытует мнение, что в мировидении Византии возникновение иконоборчества было неотвратимым фактом [108, с. 53], который привел к большой потере священных образов. Полагают, что телесность ставила под сомнение святость иконы. Однако же она существовала далеко не всегда, и изящно исполненные классицирующие произведения никогда не превосходили их по численности. Помимо этого, учением Пято-Шестого Собора 692 г. о церковном образе очень вовремя были внесены важные пояснения, ознаменовав окончание догматической борьбы Церкви в вопросе правильного исповедания двух природ в Лице Иисуса Христа.

Иконоборческая реакция в итоге потерпела поражение в борьбе с твердой догматической позицией ревнителей Православия, которые сумели обосновать существование иконы христологическими доводами. В соответствии с ней, в иконе Спасителя, не изображается ни Его человечество, ни Его Божество, ни Его Ипостась, которая непостижимо совмещает в Себе эти две природы. Икона первостепенно изображает личность, а не природу. По толкованию преподобного Феодора Студита: «Он (Спаситель) нигде не повелел начертать даже краткое слово; однако Его образ начертан Апостолами и сохраняется до настоящего времени; что изображено посредством бумаги и чернил, то на иконе изображено посредством различных красок или какого-либо другого материала» (Второе Слово в защиту святых икон. Гл. XIV). Седьмой Вселенский собор (787) заявил, что «честь, воздаваемая иконе, относится к её первообразу, и поклоняющийся иконе поклоняется ипостаси изображённого на ней», а также подтвердил, что иконописание является одним из преданий Церкви, которая есть продолжающаяся Пятидесятница. Уясняя характер иконописи, Л. А. Успенский резонно отмечал, что икона хотя и представляла собой богослужebное искусство, она нигде не «служила» религии в том смысле, в каком это часто понимается искусствоведами, т.е. как внешнее вспомогательное средство Церкви. Подобно слову, она составляет часть христианства и является одним из средств познания Бога и одним из путей общения с Ним. Он подчеркивал, что «икона не

изображает Божество; она указывает на причастие человека к Божественной жизни».

Иконописные изображения обретают акцентированную сдержанность и строгость. Ярким примером этого может служить мозаика апсиды церкви Успения в Никее, явно относящаяся к послеиконоборческому периоду. На ней изображена Божья Мать, держащая перед Собой Младенца Христа. К этапным произведениям принадлежат мозаика апсиды Святой Софии в Константинополе (867 г.), на которой изображены восседающая на троне Божья Мать с Младенцем Христом, выдающаяся своей одухотворенностью. Позднее в люнетах на боковых стенах этого же храма были выполнены изображения Апостолов, патриархов и других Святителей в северном тимпане.

О значительно обогатившемся иконографическом разнообразии византийской иконописи обозначенного периода свидетельствуют миниатюры греческих рукописей, например, Хлудовская Псалтирь и присоединяющиеся к ней кодексы [252, с.196], а также иллюстрации кодекса Слов святителя Григория Назианзина, сделанного для Василия I. В это же время появляются лицевые списки Евангелия, по большей степени имея исключительно лишь изображения Евангелистов, но порой и с развитым христологическим циклом миниатюр. В качестве примера можно привести Трапезундское Евангелие (2 пол. X в.), которое занимает переходное положение между результатом деятельности столичных и провинциальных скрипториев. Необыкновенно разнообразной иконографией святых выделяется Менологий в Библиотеке Ватикана, который выполнен 8 разными живописцами для императора Василия II Болгаробойцы (ок. 985). Как раз в это время формируется новая система церковной росписи, где фигура Богоматери с Младенцем изображена в апсиде, а Христа Пантократора – в куполе, что впоследствии было унаследовано Киевской Русью [61, с.143]. Также можно проследить эволюционное развитие алтарной преграды.

Названный временной период – это уже эпоха Крещения Руси, которая, тем самым смогла открыть себе доступ к византийскому духовному наследию, где в XI в. прослеживается истинный подъем сакрального искусства. Этот

рассвет по причине распространения литургических книг и быстрому развитию иконографии, в наиболее полной степени представлен в книжной миниатюре и иконописи. Лучшие образцы этого искусства принесли в Киев опытные греческие художники, которые были приглашены киевскими князьями для создания убранства новых храмов, среди которых известный памятник – Софийский Собор. Мозаики собора были выполнены по образцу украшения византийских храмов в Константинополе и воссоздавали более ранние образцы, наряду с этим перенося на свежую почву наилучшее, что могла иметь к этому времени византийская столица [109, с. 145].

Весьма вероятно, что именно книжной миниатюре была отведена роль элитарных образцов, которыми пользовались и иконописцы, и мастера монументальной живописи, которые, к примеру, украсили мозаиками ниши наоса церкви Неа Мони.

С IX по XI вв. в византийской живописи начал формироваться особый метод творчества – ориентированный на т.н. «образцы», в которых была закреплена иконографическая традиция. Эти образцы, по наблюдению В.Н. Лазарева, обычно шивались в тетради и представляли собой контурные зарисовки композиций различных церковных сюжетов, фигур, мотивов драпировок и т. д. В самих образцах, устных и письменных добавлениях, комментариях к ним и наставлениях оговаривались пропорции тел, основные цвета изображений, указывались составы красок и приемы работы живописца. До нас дошел один поздний текст подобного рода – «Наставление в живописном искусстве» («Ерминия»), составленный в первой половине XVIII в. афонским монахом и живописцем Дионисием из Фурны. Лазарев указывал, что несмотря на поздний характер этого трактата, он подытожил длительный опыт византийских художников, «чьи традиции более всего удерживались на Афоне, в консервативной монашеской среде».

В «Ерминии» была отражена методика обучения живописи в Византии, которая начиналась с овладения рисунком. В качестве образца автор трактата использовал работы живописца Мануила Панселина из Фессалоник. После изу-

чения основных приемов и техники живописи «Ерминия» предлагает заняться копированием (точнее, снятием калек) с существующих росписей, то есть изготовлением образцов, по которым затем и предстояло работать мастеру. В трактате дается подробное описание многих иконографических схем и изложение канона пропорций, модулями которого являются нос и голова. Здесь же приведены, скажем, подробные указания к написанию лика Христа. Обращает внимание подчеркнутый интерес автора к асимметрии лика. Автор пишет, что один глаз Христа должен быть несколько больше другого, более вытянутым и расположенным несколько выше, уши – разными по величине. В трактате описаны все тонкости живописного ремесла, вплоть до мельчайших и второстепенных. При этом ее автор, современник XVIII в., сознает, что для живописи техники и правил недостаточно, и он оставляет на долю художественного таланта мастера живописные нюансы.

Не смотря на такую систему канонизации византийского искусства, все же неверно говорить о его «тотальной» иконографической застылости. В рамках канона иконография менялась и развивалась на протяжении всей истории. Но эти изменения касались нюансов, а не схемы в целом, поэтому они были не так заметны, как, например, в западном средневековом искусстве и тем более в искусстве последующих эпох. Для жизненности и эстетической значимости византийской живописи более важным было не развитие иконографии, а ее незначительные флюктуации, открывавшие новые грани и возможности для эмоционального и интеллектуального зрительского восприятия. Оно не притуплялось одними и теми же клише, но постоянно возрождалось незначительными отклонениями в ограниченных канонических пределах. Этот тонкий художественный прием выработался в результате многовековой практики, причем не только византийского искусства. Он распространялся на общие схемы и на их элементы, часто переходящие из одной схемы в другую [36, с. 151-153]. В процессе отработки иконографических схем обозначился некоторый набор элементов, из которых они и составлялись. К таким инвариантам относятся некоторые фигуры, определенные позы, жесты, поворот фигур, элементы архитектуры, пейзажа,

цвет, надписи и т. п. Появление случайной детали исключалось, а каждый каноничный элемент в зависимости от конкретной композиции имел несколько значений: бытовое, символическое, литургическое, художественное. Исторический процесс формирования любой иконографической схемы был процессом творческим. Возникающая каноническая структура (в данном случае – схема) определяла не только композиционное положение элементов в их формальной взаимосвязи, но и их художественное значение внутри данной структуры.

В целом в иконографическом каноне византийского искусства на протяжении его исторического развития закреплялись основные элементы, структурные закономерности и своеобразные приемы византийского художественного мышления, на многие века ставшие основой творческого метода в странах православного круга.

2.3. Художественные центры и традиции стран византийского круга

История Византии ведет свое начало с разделения Римской империи на Восточную и Западную (395 г.). Ассимилировав культуру различных народов, некогда находившихся под властью Рима, сочетая рафинированный эллинизм интеллектуальной элиты и народное восточно-христианское искусство, византийские мастера создали особый художественный язык. Все заимствования переработаны, вместо разнообразных национальных стилей возник единый оригинальный стиль, имевший свой мир изобразительных и орнаментальных форм, поддержанный автократическим государством и церковью. Византинизм, как художественное явление, обладал огромной притягательной силой. По образному выражению французского византиниста Шарля Диля, о приобщении к византийской культуре «мечтали среди холодных туманов Скандинавии, на берегах русских рек, в крепких замках Запада и в банках жадной Венеции». Мощное воздействие образного строя византийского искусства прослеживается и в средневековых мозаиках и росписях Рима, и в русской иконе, и во фресках

кавказских, балканских и румынских церквей вплоть до XIX в. Греция и Афон, Болгария, Сербия, Молдавия и Валахия, итало-греческий регион, Северное Причерноморье и области, граничившие с кочевой степью, Малая Азия, Сирия и Палестина, Египет – каждый из этих регионов, некогда бывший частью великой империи, имел свою политическую историю и свою культуру, корни которой уходили в глубь веков [73, с.5-6].

Греция в период средневековья, утратившая свою роль средоточия античной цивилизации Средиземноморья, в области культуры и искусства переживала общие с Византией процессы. Здесь происходило сочетание византийской по типу культуры с романскими и готическими влияниями; в некоторых же районах материковой Греции и на островах сильно было воздействие классического восточного средневековья, носителями которого были арабы и турки-сельджуки. Установить границы греческой школы и художественных школ балканских славян очень трудно, тем более, что государственные границы на севере страны неоднократно смещались [73, с.8].

Афон становится значительным культурным центром в XIII в., когда в монастыри Святой Горы стали стекаться монахи, бежавшие от латинян. Греческая иконопись XV в. отмечена активными процессами кристаллизации местных художественных центров, расширения иконографического репертуара, усиления роли заказчика и, с другой стороны, стандартизацией технических приемов. Художественное лицо Константинополя становится в это время менее четким. Столичные памятники значительно отличаются друг от друга по своим художественным истокам и ориентациям. Большое распространение получает практика поездок столичных мастеров для работы в различные регионы Средиземноморья. На вторую половину XIV – первую треть XV вв. приходится основные эмиграционные процессы художественных сил из столицы Византии. А трагедия 1453 г. практически уничтожила Константинополь как крупный центр православной живописи. [137, с.52-56].

Поствизантийское искусство XVI в., прежде всего иконопись, отмечено обращением к произведениям палеологовского времени. Особенно ярко этот

процесс проявился в мастерских материковой Греции и славянских центрах Балканского полуострова. Причем восприятие особенностей палеологовского искусства часто было на редкость глубоким и сильным. В конце XVII в. поствизантийские произведения уже не обладают той анонимностью, которой, как правило, были отмечены работы византийского времени. Все чаще мастера ставят на иконах свою подпись на видное место в центре композиции, еще и выделяя ее цветом. В красочной, даже пестровой живописи, костюмах, позах, орнаментике, дробной композиции видны черты маньеризма. К традиционным сценам и фигурам прибавляются новые символические композиции.

Иконы, созданные или бытовавшие на Афоне, образуют особый раздел позднесредневековой живописи православного Востока. Афон, подобно Константинополю, был центром, куда стекались различные художественные силы: мастера столичной выучки, живописцы из близлежащей Солуни и других районов Македонии, художники из Сербии, Болгарии, Валахии, Молдавии, Древней Руси, а с XV в. – представители итало-греческой школы. Они привозили с собой различные традиции, которые так и не сложились в единый стиль [137, с.107-109]. Хотя национальная и профессиональная принадлежность мастеров к своему кругу явственно проступает в афонских произведениях, иконы Афона, особенности конца XV – XVII вв. обладают целым рядом общих признаков, прежде всего технических. Доска (обычно использовались дуб и каштан) имеет определенные пропорциональные соотношения структурных частей икон и специфическую обработку, ковчег и опушь. Фоны икон цветные. В отдельные периоды преобладают то бирюзовые, то зеленые, то охристые, то золотые. В силу своего особого положения одного из ведущих духовных центров Византии, а с середины XV в. и духовного прибежища для православных народов Османской империи, Афон с его монашеской жизнью избегавшей мирской суеты, с его мистицизмом, чудесами аскетизма и служения вере – требовал живописной строгости и долгое время сознательно культивировал приверженность традициям.

С начала XVII в. наблюдается проникновение барочных элементов в освященную традициями живопись Афона, что вначале выразилось в затейливой орнаментации полей, потом в одеянии святых, развиваясь в сторону повышенной декоративности. Колорит строится на сопоставлении золота и ярких локальных цветов, вводится обильная орнаментика, цветные полупрозрачные лаки. Вместе с тем, продолжает сохраняться ориентация на старые образцы, что особенно чувствуется в личном письме. Оно по-прежнему далеко от реалистических тенденций светской живописи. Благодаря своей обособленности и особому статусу, Афон, несмотря на все нововведения, продолжает хранить традиции византийской живописи [137, с.116-119].

Болгария. Принятие болгарами христианства (865) в эпоху Первого Болгарского царства (680-1018) положило начало активным контактам со странами христианского мира, усвоение всего богатства христианской культуры и укрепление международных позиций Болгарии, Настоящий расцвет болгарской культуры состоялся при царе Симоне (893-927), во многом благодаря взаимосвязям с Византией, Киевской Русью и другими государствами. Настоящим открытием стала сакральная живопись XI – XIII вв. (стенопись в Бачкове 1083 г.; Тырнове 1230 г.; Софии 1259 г.), которая выполняла роль духовного объединителя паствы во время порабощения Болгарии Византией (1018-1187) и особенно в период возрождения болгарской государственности (Второе царство, 1187-1396). Феодално-территориальная раздробленность, ослабление Болгарии привело к захвату ее в 1396 г. турками-османами, что осложнило и задержало общее развитие церковной живописи и одновременно способствовало появлению и активизации целого ряда церковных организаций в монастырях, которые стали важными центрами живописи. Включение Болгарии и дунайских княжеств в состав турецкой империи привело, с одной стороны, к притоку изобразительных образов и приемов, характерных для мусульманского Востока, с другой – к известной нивелировке национальных школ.

После сожжения османскими завоевателями города Тырново (1393 г.) самостоятельное развитие Болгарии было прервано, болгарские земли попадают

под власть Османской империи. В течение XV – первой половины XVII в. болгарская национальная культура находилась в сложных условиях, что сказалось и на характере церковной живописи. В церкви Петра и Павла (Велико-Тырново, XV в.), в Драгалевском (1476 г.), Кремиковском (1495 г.), Бачковском (1643 г.) монастырях появляются стенописи полные драматической экспрессии, наивно-реалистических черт и определенного схематизма. Только во второй половине XVIII в. начинается новый этап активного развития болгарского искусства. В церковную живопись активно вмешиваются светские мотивы и образы современников, сцены реальной жизни, пейзажа, быта и т.д. [137, с.173-178].

Молдавия и Валахия. Сложение художественного языка живописи Валахии и Молдавии (будущей Румынии) приходится на период XIII – XIV вв., когда в этих областях формируются феодальные княжества. На раннем этапе своего развития искусство этих регионов широко черпало из западных, готических и южно-славянских источников. Один из самых замечательных памятников этого периода, – росписи XIV в. господарской (т. с. княжеской) церкви св. Николая в Куртя де Арджеш, – обнаруживает несомненное сходство с произведениями сербской монументальной живописи и, в более широком аспекте, с византийским палеологовским искусством.

На XVI – XVII вв. приходится расцвет молдово-валахийской живописи. В XVI в. мастера создали такие оригинальные, самобытные памятники, как росписи монастырей Сучава, Воронеж, Молдовица, Сучевица. Не только внутреннее пространство храмов, но и фасады покрывает сплошной ковер ярких, радостных фресок. Повышенная декоративность отличает и памятники молдово-влахийской иконописи. Особенностью этих произведений является украшение фонов, полей, нимбов рельефным растительным или геометрическим орнаментом, который, как правило, покрывался позолотой.

С конца XV в. господа Валахии и Молдавии оказывали постоянную помощь и покровительство обителям Афона. Денежные пожертвования, украшение иконами и утварью, постройки в монастырях и скитах, и другие благодеяния упоминаются в многочисленных грамотах и документах. В молдово-

влахийских иконах XVII в. ощутимо проглядывают отголоски византийского палеологовского искусства, им также как и старым образцам XVI в. свойственны выдержанность и пропорциональность композиции, классические архитектурные кулисы, гармоничный колорит. Однако живопись, особенно личная, отличается шаблонностью и ремесленностью, выдавая руку мастера поствизантийского времени.

На рубеже XVIII – XIX вв. осуществляется переход молдово-влахийских мастеров от правил средневекового церковного искусства к светской живописи нового времени. Обстоятельная повествовательность сюжета приближается к историческим картинам [137, с.173-176].

Сирия и Палестина. Значение Святой Земли огромно не только для восточно-христианского мира, но и для судеб почти всех европейских народов. На протяжении IV – первой половины VII вв. Сирия и Палестина входили в состав восточно-римской империи и не раз становились объектами соперничества между Византией и сасанидским Ираном. В V в. богословская полемика, сопровождавшая утверждение христианства, в восточных провинциях Византии носила бурный характер и была связана борьбой с еретичеством, прежде всего с несторианством и монофиситством. Ересь монофиситства подорвала единство Византии, отделив от нее духовно восточные окраины и сделал их легкой добычей арабов.

Таким образом, с этого времени на землях бывших провинций Византии – Палестины и Сирии – появляются христиане разнообразных направлений: монофиситы, монофелиты, которые принимают существование в Христе двух природ и единой воли, и православные, т. н. мелькиты – приверженцы византийского базилиевса. Возникновение миссий римско-католической церкви на Ближнем Востоке к названным выше конфессиям присоединились мелькиты-униаты и марониты-униаты, у которых в 1724 г. произошел раскол церкви.

С XVI в. в обществе мелькитов, большинство из которых говорило по-арабски, прослеживается подъем художественного творчества. В монастырях,

что были построены еще во времена Византии, наблюдается возрождение скрипториев и мастерских, в которых работали иконописцы и художники-миниатюристы, а ремесленники, уподобляясь предметам старины, изготавливали разнообразные образцы для паломников. Основные центры мелькитской иконописи находились в Бейруте, Алеппо и Триполи.

В новое время историческая Палестина была известна своими изделиями из перламутра – в этом виде прикладного творчества местные специалисты являлись образцами виртуозности. Благочестивые паломники увозили из Иерусалима не только резные перламутровые образки, кресты, масличные четки, но и живописные иконы. Среди последних был разработан особый сюжет, условно называемый «Топография Палестины». На таких иконах были представлены наиболее чтимые места Палестины и связанные с ними священные сюжеты: различные части храма Гроба Господня, ветхозаветные сцены постройки царем Соломоном знаменитого Иерусалимского храма, Новозаветная Троица и эпизоды Страшного Суда, многочисленные клейма с праздниками. Таким образом, подобная икона-картина была и своеобразным «путеводителем» по Святым местам, и свидетельством о посещении паломником Иерусалима. Особое распространение они получают в XIX – начале XX вв. благодаря многочисленным ремесленным мастерским Иерусалима [73, с.47-52].

Малая Азия и Каппадокия. Культура Малой Азии, одной из коренных восточно-римских территорий отличалась контрастами. Приморские города вблизи Мраморного и Эгейского морей с преобладающим греческим населением долго оставались хранителями эллинистических традиций. В глубинных же районах анатолийского нагорья всегда была сильна местная культура, связанная с цивилизациями Древнего Востока – Хеттского государства и Великой Армении. Ожесточенная религиозная борьба в IV – VII вв. имела место во многих центрах Малой Азии. В 325 г. в Никее происходил первый Вселенский собор. Местом встречи византийских богословов не раз становился Ефес. В отличие от Сирии и Палестины несторианство не оказало существенного влияния на хрис-

тиан Малой Азии, зато монофиситская ересь приобрела в этой провинции значительное число сторонников.

Так же как Сирия и Палестина, Малая Азия славилась своими храмами, увековечивавшими крупнейшие события церковной истории или связанными с местами гибели праведников. Такие мартирии находились в Ефесе, Смирне, Пергаме, Никомидии и Амастриде. Для паломников изготавливали специальные глиняные флаконы, т. н. ампулы, в которые наливали освященную воду или масло из светильников, горевших у гроба мученика. На ампулах VI в. из Ефеса представлялись сцены из жития Иоанна Богослова. В Пергаме изготавливались ампулы с изображением св. Антипа – «первого мученика Азии», по словам Откровения Иоанна Богослова, в Смирне – св. Поликарпа, в Лампсаке – св. Андрея. В средневизантийский период к ним добавились культы св. Фотия и св. Георгия Амастридского [73, с.65-68].

Расширение влияния столичного искусства в X веке детально можно пронаблюдать в Каппадокии. В живописи на стенах пещерных храмов X в. очень явно прослеживается тесная связь с древними сирийскими традициями, влияние Константинополя никак не проявляется. Своды и стены декорированы фресками, что разворачиваются в виде фризовых лент и часто располагаются рядами. Вместе с тем, если в столичных храмах изображения располагаются на сводах либо на верхних частях стен, что сберегает строгость архитектурности пространства, то в названных храмах росписи устилают все своды и стены, что напоминает орнаментальный ковер. Некоторые эпизоды евангельских событий не выделены в праздничный цикл, как это было принято в Константинополе, а расположены друг за другом в хронологической своей последовательности. То есть, вместо понятных и вполне конкретных формул представлена история, перегруженная незначительными деталями и страдающий от занятого и скучного однообразия.

В апсиде изображен либо Христос, восседающий на троне между херувимов и символов евангелистов, либо Божья Матерь между архангелами, или же Деисус (в этом прослеживается еще одно отличие от

константинопольских храмов). На парусах можно наблюдать изображения необычных для Константинополя евангелистов в медальонах, а в куполах – традиционное Вознесение. Композиция каждой фрески является весьма неискусной. Вокруг тяжелых приземистых, с большими головами фигур практически нет воздуха, изображения буквально пристегнуты друг к другу. Движения резкие и неуклюжие, трактовка выглядит весьма плоско, главенствующую роль играет жесткая линия, колорит построен на пестрых локальных красках, иконография обнаруживает преемственность сирийской традиции. Вполне очевидным является то, что это бедное монашеское искусство диаметрально противоположно столичной живописи.

Южный Кавказ (Грузия, Армения). Южный Кавказ был важнейшим плацдармом Византии в Северном Причерноморье, а также служил ключевой территорией для связей с восточными регионами – Прикаспием, Прикамьем, Приуральем и Средней Азией. Поэтому для укрепления своего влияния на Кавказе Византия использовала в раннем средневековье все средства – от одаривания местной знати до попыток основания стационарных монастырей и насаждения христианства. Начиная с конца X в., когда полностью созрел византийский стиль, предметы столичного искусства становятся своего рода стандартами, к которым активно желают приблизиться в провинции. Тем не менее, заимствованные константинопольские формы везде встречаются с локальными традициями, из-за чего составление полной картины развития имеет весьма трудный характер. Потому в некоторых регионах, например в Армении, старые традиции остаются более сильными, а в некоторых, например в Грузии, оберживают победу грекофильские течения [108, с.145]. В памятниках грекофильского искусства Грузии сочетаются как греческие надписи и чисто византийский стиль, так и национальные черты лиц, а также подчеркнутая линейность трактовки. В XIII в. росписи в грузинских храмах, которые наследуют целый ряд сирийских и восточно-эллинистических анахронизмов, являют собой яркое проявление национальной группы, но при этом невозможно, чтобы они были оторваны от главного направления развития византийского

искусства. Развитие живописи проходило в Грузии те же ступени, что и в Византии. Византийские формы непрерывно проникали в Грузию, а система росписи грузинских храмов наследует схему росписи византийских церквей, большая часть иконографических сюжетов перенималась из византийских источников [108, с.147]. Наибольший подъем искусства Армении наблюдается в XIII веке, в частности, заметного развития достигла миниатюра. Среди памятников восточнохристианского искусства армянские памятники этого времени занимают отдельное место. Довольно чисто выражен восточный характер, при этом они формируют обозначенную национальную группу. Тем не менее, это не является препятствием для того, чтобы говорить о присутствии византийских воздействий в армянской живописи, ввиду того, что они были существенной причиной формирования стиля киликийской миниатюры.

Армения. При рассмотрении наследия XIII в., как и предыдущих веков, нужно разграничивать памятники коренной Армении от тех, что возникли на киликийской основе. В то время, как первые относятся к сугубо восточным традициям, то вторые приближаются к византийским. Диофизитская Армения отрицала украшение своих храмов фресками. Однако они присутствуют в армянских церквях, расположенных на землях, которые тесно контактировали с монофизитской Грузией. Стиль росписи в этих храмах выделяется восточным характером: плоские фигуры обработаны при помощи резких линий, в иконографии можно уследить сирийские рудименты, схема распределения фресок наследует провинциальную традицию [113, с.183]. С XIV в. армянская миниатюра начала утрачивать свою самобытность и уже никогда не достигала прежнего уровня [108, с.185].

Коптский Египет. Коптское искусство охватывало IV – XII вв. и выросло на тысячелетних традициях древнего Египта, впитало художественные достижения Греции и Рима, испытывало влияния мастеров Сирии, Византии, Персии и других стран Востока. Сплав различных, нередко взаимоисключающих воздействий обусловил неповторимый, трудно поддающийся однозначному определению феномен искусства египтян-христиан. При общем его христиан-

ском облике, в нем долгое время жили мотивы Египта эпохи фараонов, образы и сцены греко-римской мифологии, сюжеты стран-соседей.

Коптское искусство принято делить на три условных этапа. На первом (IV – V в.) были еще живы эллинистическая и древнеегипетская традиции, на втором (V – VII в.) выдвигается христианская тематика, а на третьем (VIII – XII вв.) усиливаются арабские влияния. В искусстве египтян-христиан также выделяют два основных направления. Первое направление культивировалось на севере страны, в Нижнем Египте, где долго жили эллинистические художественные нормы и образы, и здешние мастера были открыты к сторонним влияниям. Второе направление развивалось в монастырских центрах Среднего и Верхнего Египта (Бауит, Саккара, Ахмим, Сохаг, Луксор и др.), где большинство памятников было связано с христианской идеологией и оставалось консервативным. Они в основном и определяло характер коптского искусства. Разница социальной базы провинции и метрополии обусловили не только использование разных материалов (копты почти не знали мозаики, редко обращались к благородным металлам и избегали драгоценных камней), но и специфический подбор сюжетов (светская тематика в коптском искусстве и литературе почти отсутствует; доминируют изображения «национальных» святых Мины, Сисинии, Феклы и др.).

Коптское искусство самобытно: оно не похоже на монументальное, подавляющее своим величием искусство древнего Египта. В нем нет полных красоты пластических форм античного искусства. Ему чужд аристократизм и утонченность искусства Византии. Не свойственна ему многокрасочность и перегруженность орнаментикой искусства восточных народов.

Говоря о коптском искусстве нельзя обойти иконоборчество. Этот почти столетний (726-842) период изнурительной борьбы в империи привел не только к переориентировке творчества художников от фигуративных к символическим и орнаментальным изображениям, но и к уничтожению многих памятников искусства. Коптский Египет остался в стороне от иконографических бурь. В VIII – IX вв. в долине Нила продолжали расписывать стены монастыр-

ских и погребальных сооружений (в росписях преобладали фигуративные изображения – ветхо- и новозаветные персонажи, святые, монахи и др.).

Расцвет искусства коптов приходится на эпоху, предшествующую арабскому завоеванию Египта. Коптское искусство явилось звеном, связавшим в единую цепь искусство фараоновского и птолемеевского Египта с исламским искусством. Коптское искусство оказало влияние на сложение иконографического канона ряда образов и сцен христианского искусства, сыграло важную роль в развитии византийского искусства. Сто лет назад, когда открыли и стали изучаться коптские памятники, их посчитали провинциальной ветвью византийского искусства со всеми вытекающими негативными характеристиками. Но они имеют свой, неповторимый облик и принадлежат к искусству самобытному, декоративному по форме и демократическому по духу [137, с. 146-157].

Кипр. Особое место на христианском Востоке занимает остров Кипр. С момента разделения в IV в. Римской империи на Западную и Восточную – Кипр входил в состав Византийской империи. Кипрские иерархи играли значительную роль в церковной жизни империи.

В течение нескольких столетий, с VII до середины X вв. жители острова, особенно прибрежных районов, страдали от опустошительных набегов арабов. С середины X в. наступает период относительного спокойствия, отмечается влияние византийского константинопольского искусства, хотя, сохраняются культурные контакты с Малой Азией и Сирией. Одной из самых почитаемых святынь острова становится чудотворная икона Богоматери Элеусы (Милостивой) в монастыре Киккос. Этот чудотворный образ послужил источником особого иконографического типа изображений Богоматери с ласкающимся младенцем, названного Элеусом Киккотиссом.

С 1191 г. наступает новый период в истории острова. Крестоносцы принесли на Кипр новую культуру западного средневековья. Господствующей религией в правящих кругах, становится католичество. Вплоть до турецкого завоевания в 1570-1571 гг. на острове существовало два культурных течения: одно, латинизирующее и византизирующее. Два этих течения влияли друг на

друга, нередко смешиваясь в одном произведении. Если в иконографии художники придерживались византийских традиций, то в стиле проявилось сильное западноевропейское влияние.

В 1570-1571 гг. Кипр был завоеван турками. Оккупация внесла свои изменения в жизнь острова. В частности, была восстановлена в своих правах православная церковь, вновь получившая приоритет перед католичеством. В XVI – XVII вв. строятся небольшие, украшенные фресками и иконами храмы. Большое значение в иконописи придается увлекательным, сказочным повествованиям. Художественное творчество на Кипре постоянно развивалось, несмотря на все превратности истории [137, с.132-138].

Итало-византийский регион. Только в раннее средневековье Византии удавалось частично контролировать Апеннинский полуостров. С созданием Светского государства римского папы было полностью осуществлено отпадение от Византии в политическом плане, культурные же связи сохранялись вплоть до XV в. Оживленные торговые отношения Италии с Востоком способствовали широкому проникновению византийских влияний в итальянское искусство XIII в. Многочисленные произведения греческого искусства, наводнившие Италию после разграбления крестоносцами Константинополя, и эмигрировавшие из Византии художники были проводниками этих влияний.

В результате слияния местных романских, отчасти готических, элементов с византийскими сложился особый стиль, получивший уже в эпоху Возрождения название «греческая манера» (*maniera greca*). Основой этого стиля стало византийское искусство с его строгой и торжественной величием. Византия обогатила культуру дученто развитой иконографией, в частности, мотивами с выраженной эмоциональностью, что отвечало стремлению итальянцев к очеловечиванию божественных образов. «Греческая манера» облегчила переход от романского стиля к Проторенессансу, а больше всего здесь сказалось воздействие столичного константинопольского искусства. В первой трети XIII в. мощная волна этого искусства проникает в Лукку и Пизу, а затем в Сиену и Флоренцию. В конце века в Италии становится известным раннепалеологовский стиль,

от которого отталкивался в своем искусстве Дуччо. Фигуры перестают быть частью плоскости, они приобретают осязательность, объемность. Композиция приобретает индивидуальную закономерность. Но сквозь новые элементы проступает классическая византийская основа, придающая произведению благородство и высокую одухотворенность [139, с.47-49].

Взаимодействие культур Византии и Италии не было односторонним. В византийском искусстве палеологовского времени, особенно на последнем этапе, явственно прослеживается итальянское влияние. В традиционную византийскую живопись Запад проникает манерой, техникой, колоритом, аксессуарами, второстепенными деталями композиций. И это неудивительно. Константинополь в эпоху Палеологов был многонациональным городом.

Палеологовский стиль византийского искусства в XV вв. в связи с сильными миграционными процессами разносится по всему Средиземноморью, где под влиянием местных условий усиливаются западные элементы. Взятие турками Константинополя также оказало стимулирующее воздействие на миграцию, и сложение такого чрезвычайно любопытного явления, как итало-греческая школа живописи. Исполненные мастерами-греками, работавшими в Средиземноморье, в основном в Италии и на Крите, произведения этой школы, особенно в XV в., основываются на поздней палеологовской живописи. Традиционные приемы держатся почти без изменений столетиями. Мастера сознательно подражают старым образцам, большое распространение получают прориски, передаваемые из поколения в поколение. Вместе с тем, итало-греческие иконописцы не чужаются достижений современных итальянских художников. Особенно сильное влияние оказывало на них искусство Венеции, с его повышенной чувствительностью к цветовой гамме. Нередко греческие мастера просто копируют в иконной технике венецианские картины, однако в лучших произведениях итало-греческая живопись выглядит вполне самобытным и полнокровным искусством.

Ведущая роль в итало-греческой живописи XVI – XVII вв. оставалась за Венецией и Критом, и граница между этими центрами постепенно стирается. В 1612 г. критским мастером Иеремией Палладиусом была создана новая местная

икона Святой Екатерины для обновленного иконостаса базилики знаменитого Синайского монастыря. Культ св. Екатерины получил широкое распространение. Большое значение в XVII в. также приобретает культ св. Иоанна Богослова. И это не случайно. В трагические годы венециано-турецкой войны 1645-1669 гг., когда в очередной раз греки лишились родины – художники и писатели обращаются к вековым традициям и прославленным святыням. Ионические острова: Корфу, Лefкас, Кефалония, Закинф стали прибежищем эмигрировавших с Крита греков. Композиционная упрощенность, приторно-розовый цвет в колорите, сплавленная живопись ликов – отличительные черты иконописцев Ионических островов второй половины XVII – XVIII вв. Их работы отмечены печатью эклектизма и вырождения. Даже создание новых иконографических изводов уже не способно было воскресить блистательную итало-греческую школу.

Византия и Русь. Северное Причерноморье. Херсонес – древний город в черте современного Севастополя и Боспор – античный Пантикапей (ныне г. Керчь) существуют более двух с половиной тысяч лет. Бывшие античные города-колонии, объединенные в Боспорское царство во главе со столицей в Пантикапее, в IV в. вошли в состав Византии, и в раннее средневековье сохраняли свое значение, как форпосты империи на северных границах Черного моря. Большая часть христианских храмов была возведена в Пантикапее в V–VI вв. Общая сумма культовых сооружений составляла порядка 60: к ним относились базилики, крещальни, мавзолеи, часовни. В IV в. благодаря попыткам епископов была создана Херсонесская епархия. К этому времени относятся артефакты, найденных археологами, связанные с христианской символикой: нательные кресты, изображения крестов и росписи в погребальных сооружениях, каменные надгробия с эпитафиями.

Фрагменты росписей, мозаик, рельефов сохранились в двух памятниках: в храме с ковчегом и в загородном храме – мемории св. Богородицы Влахернской (VI – VII вв.). Лицевая сторона крестильни при храме с ковчегом декорирована плоским резным изображением креста, помещенного в арку, с двух сторон его можно увидеть стилизацию кипарисов или пальмовых ветвей с маленькими

крестиками над ними. Похожие изображения аналогичны византийским монетам VII в., когда на периферии восточных владений Византии устремились потоки арабов. Стены амвона храма с ковчегом были украшены резными плитами из мрамора, на которых видны выполненные «выемчатым» рельефом изображения двух рыб, св. Герасима Ликийского и служивший ему лев, а также сливовое и гранатовое деревья, на которых растет множество плодов. Похожие плиты, на которых были изображения Христа и св. Фоки, найдены на месте загородного монастыря Богородицы Влахернской и, по всей вероятности, принадлежали кисти одного художника. Стены и потолок нескольких склепов при храме-мемории св. Богородицы Влахернской, были расписаны фресками с изображениями христианской символики – виноградной лозы с гроздьями, голубией, хризмы. Особенно следует обратить внимание на обнаруженные в этом месте и на противоположном берегу Карантинной бухты склепы, в которых присутствует настенная фресковая роспись, изображающая цветы и гирлянды, павлинов и пр., (т. е. райский сад). На потолке размещалось изображение лаврового венка – символа мученичества и наряду с этим Рая [202, с.24-27].

В большем количестве сохранились разнообразные керамические произведения. На больших блюдах с рисунком, исполненным тонкими гравированными линиями, можно видеть два типа изображений: портреты в медальонах и батальные сцены. Оба принято датировать концом XI – XII вв. и относить к изделиям широко понимаемой столичной школы, которая включала не только Константинополь, но и продукцию центров северо-западной части Малой Азии.

В XII в. побережье Крыма стало непосредственно подчиненным Византии. Но уже в конце XII в. наметилась тенденция ослабления херсоно-византийских связей при нарастании сельджукского влияния. После 1204 г. угасание Херсонеса оказалось предопределено и в XV в. Северное Причерноморье, как и вся Византийская империя, было завоевано турками-османами [202, с.34-36].

После падения Константинополя традиции византийского искусства продолжали жить и развиваться на русской почве, получив новый импульс в лице поствизантийской культуры Православного Востока. В храмах хранились

многочисленные привозные произведения византийского и поствизантийского искусства. На Русь приезжали греческие и славянские мастера, принося новые иконографические схемы, смысловые трактовки, технические приемы. Очень самобытным является искусство наиболее известного из средневековых мастеров иностранного происхождения – *Феофана Грека* (ок. 1340 – после 1405), которое произошло из византийских традиций, формируясь в тесном контакте с русской культурой. Сохранилась единственная храмовая роспись, которая была выполнена иконописцем на Руси – это фрески новгородской церкви Спаса Преображения на Ильине улице (1378). Его образы пропитаны трагическим пафосом, а живописный язык исполнен драматизмом. Манера письма Феофана Грека довольно резкая и стремительная, темпераментная, фигуры вылеплены энергичными, раскованными мазками с яркими бликами, которые придают лицам трепетность. Цветовая гамма выдержана и лаконична, однако цвета – насыщенные, весомые, а ломкие острые линии, сложный ритм композиционного построения еще больше увеличивают общую выразительность образов. Фрески Спаса Преображения были важным памятником монументального искусства Новгорода, оказали воздействие на творчество многих художников. Особо сходными с ними были живописные работы в церквях Федора Стратилата и Успения на Волотовом поле, которые, скорее всего, были выполнены учениками Феофана Грека. В Новгороде творчество Феофана вызвало восторг и подражание. Москва встретила его благосклонно, но выбрала рублевский стиль – «светло радостный», гармонический, лирико-этический [296, с.243].

Андрей Рублев (ок. 1360 – 1428) воспринял традиции классицизма византийского искусства XIV в. Эти традиции были известны иконописцу по работам Феофана Грека московского периода. Еще одним немаловажным источником становления Андрея Рублева считается живопись московской школы XIV в. с ее пронзительной теплотой и особенной стилевой мягкостью, что базируется на традициях владими́ро-суздальской живописи XII – XIII вв.

Созданные Андреем Рублевым образы близки образам, созданным византийскими художниками начала XV в., но при этом разнятся большей

светлостью, кроткостью, смиренностью и простотой. Лица в работах Рублева – славянские, с достаточно мелкими чертами, без нарочитой красоты, но неизменно светлые и приятные.

Практически все образы находятся в состоянии молчаливого наблюдения, которое можно назвать «богомыслием» или «божественным умозрением»; любые эмоции им не присущи. Помимо тихого глубокого созерцания мастер наделяет своих персонажей духовным восторгом, в котором у них светятся глаза, на устах – блаженные улыбки, а весь их облик будто подсвечен (например, трубящий ангел, изображенный на фресках Успенского собора), а временами – воодушевлен и излучает силу (Петр и Павел в «Шествии праведных в Рай»).

В работах Андрея Рублева классическое чувство композиции и ритмов, облаченное в светлую ясность, гармоничность и пластическое совершенство его образов настолько же безукоризненно, как у античных мастеров XV в. Наряду с этим отдельные черты классической системы мастер уменьшает: например, не акцентирует округлость формы, недостает и иллюзионистических моментов (например, анатомически правильного изображения суставов), по причине чего объемы и поверхности создают впечатление преображенности. Наравне с образцами византийского искусства, любая форма у Андрея Рублева кажется перевоплощенной, одухотворенной. Такой эффект достигается использованием приемов, единых для всего искусства византийского круга. Легкость проявляется через простые контуры и силуэты; замкнутые параболы линий подготавливают к спокойному наблюдению; мягкие контуры одежд придают тканям легкость; световая насыщенность цветов создает сияющий колорит. Помимо этого, ряду качеств, свойственных византийскому искусству в целом, художник придает черты, характерные для русского искусства конца XIV – начала XV вв.: плавность линий, музыкальность ритмов, мягкость наклонов головы и легкость одеяний, нежность и свет в палитре. В работах мастера везде чувствуются отзвуки райской гармонии и доброжелательность к человеку. Источники характерной для Андрея Рублева вдумчивой и наблюдательной глубины восприятия следует искать в духовных условиях позднего XIV в., при Сергии

Радонежском, и раннего XV в., при его учениках. В этот период наблюдается мощнейшее распространение исихазма в Византии, которое получило сильный отклик на Руси. Чувство гармонии Рая, которыми пропитаны работы Рублева, присущи искусству целого христианского мира начала XV в.: в Византии это фрески Пантанассы в Мистре (ок. 1428), в Сербии – фрески Манасии (до 1418) и Каленича (ок. 1413), в странах Западной Европы – прежде всего Гентский алтарь работы Яна Ван Эйка (1432), работы Фра Беато Анджелико. Деятельность Андрея Рублева обусловила в XV в. подъем живописи национальной русской школы и являлась весьма самобытной в сравнении с византийской. Творчество Рублева колоссальным образом повлияло на все русское искусство московского круга вплоть до самого Дионисия [316].

В главном храме Ферапонтова монастыря можно обнаружить росписи, которые были созданы в 1502 г. знаменитым Дионисием (1440-1502) и его сыновьями. Они сохранились без поновлений до наших дней. Фрески связаны с памятниками византийского круга XIV – начала XV вв. и, в довершение ко всему, они – первый пример особой комбинации сюжетов и тем, которая известна благодаря совокупности более поздних русских ансамблей – примером могут служить фрески Успенского собора Московского Кремля, которые были выполнены в 1513-1515 гг. и переписаны в середине XVII в. Соокупность тем стенописей Рождественского собора приобрела особую актуальность, подспорьем для этого послужили изображения русских святых, в т.ч. московских митрополитов, а также иные сюжеты, характерные конкретно для искусства Руси («Покров Богоматери» и т.п.). Пропорции и размеры композиций Дионисия зависят от архитектурных членений, органично сочетаются со стенами и внутренним убранством храма. Изысканность и воздушность рисунка, удлиненные силуэты, подчеркивающие легкость «парящих» фигур, изящные, сияющие "неземным" светом краски и разнообразие цветов и оттенков делают ферапонтовские образы неповторимыми [289].

Следует также отметить опосредованное влияние византийского искусства через русско-балканские связи и контакты. На Руси с первых этапов развития

монументального искусства прослеживается сотрудничество южнославянских и местных мастеров. Памятники монументальной живописи, выполненные по княжеским заказам, как правило, тяготеют к византийской столичной традиции, хотя и в этих случаях мастера также адаптировались к местной художественному языку. В памятниках, исполненных по заказу людей из более демократической среды, отмечается тяготение к византийским провинциальным образцам (прежде всего, Солунь), и к югославянским аналогам. Через Балканы проникали на Русь и новые иконографические сюжеты, ряд композиций литургического содержания и целые циклы, посвященные отдельным святым [217, с.12-19].

Из письменных источников известно, что связь с Грецией – наследницей Византии поддерживалась на Руси и в XV – XVII вв., прежде всего, в Московском Кремле, где трудились иконописцы-греки. Хорошо известный греческий архиепископ Арсений Елассонский принимал активное участие в поставлении первого московского патриарха после чего навсегда остался жить в Московии. Тем не менее, он продолжал поддерживать тесные отношения с православным Востоком, посылая в его храмы рукописи, иконы, церковную утварь. Широко известна благотворительность русских царей обителям Святой Горы Афон, где до сегодняшнего дня сохранилось довольно много русских произведений иконописи и прикладного искусства.

2.4. Влияние византийской живописи на монументальные росписи Украины (X – XX вв.)

Войдя в сферу византийских контактов, Украина (Русь) приобщилась к эллинской цивилизации, к магистральным путям развития мировой культуры. Принятие христианства стало импульсом к мощному воздействию византийской искусства, тем не менее, с самого начала оно было интерпретировано с учетом собственной мировоззренческой системы и формирующихся новых эстетических идеалов. Из сохранившихся первых храмов, возведенных после крещения Руси, важнейшим памятником является София Киевская.

Ансамбль *Софии Киевской* нельзя трактовать как повторение или запоздалую вариацию архаического образца. Практически все в его структуре определено преемственностью стиля первой трети XI в. В основе замысла – глобальное взаимное сопряжение державы и веры. Отчетливость выражения этой темы, возрождающей ранневизантийские идеи, позволяет Киеву занимать центральное место среди росписей с Пантократором в куполе, придает особый смысл алтарным композициям, новаторским с точки зрения традиции декора (ил. В. 2. 1). Роспись основного пространства подчиняется не круговой хронологической идее возвращения, а принципу противопоставления сцен в средокрестии, восточном и западном рукавах креста. Этот принцип обусловлен ходом литургической службы, происходящей в храме. Одна из главных идей, определивших выбор сцен и порядок их размещения в Святой Софии, – идея воспроизведения сакрального образца Константинополя и Сиона, включающих Русь в историческую и духовную перспективу вселенского христианства. Свободное совмещение мозаики и фрески, расположение изображений значительно ниже привычного уровня, снятие строгих иерархических градаций классической системы не разрушают здесь архитектонику росписи, а, напротив, определены архитектурной композицией самого собора. Одновременно киевская система открывает возможности для более близкого общения с представленными персонажами [92, с.117-118]. По стилю и характеру монументальная живопись Софии Киевской завершает поиски македонской эпохи, породившей в начале XI ст. новую по своей духовной ориентации программу строгого искусства (ил. В. 2. 2).

Другим важным памятником, сохранившимся лишь во фрагментарных мозаиках, служит живопись *Михайловского Златоверхого собора*. Стилистическая природа Михайловского цикла – ранний пример комниновского стиля с отголосками рафинированной геометрии и строгостью классического искусства. Михайловские мозаики, по замечанию О. С. Поповой, не архаическое и не провинциальное ответвление стиля. Его повышенный динамизм, взволнованность – это шаг на пути к собственно комниновскому искусству, к экспрессивной стилистике будущего комниновского маньеризма (ил. В. 2. 3).

В последней трети XII в. созданы фрески *Кирилловской церкви в Киеве*. В основном объеме фрески сохранились фрагментарно, однако система декорации может быть восстановлена по сохранившимся участкам росписи. Схема росписей, по большей части, создана в соответствии с византийскими иконографическими канонами, при этом подбор святых, сюжетов и тем выразительно свидетельствует о плотной взаимосвязи с южнославянской культурой, что изменило сдержанную и лаконичную византийскую систему.

Купол храма отведен «Вознесению», что типично для русских программ начиная с фресок Мирожского монастыря. Поздняя масляная живопись повторяет иконографию древней фрески. Евангелисты в парусах и сорок мучеников севастиийских в переплетенных медальонах. «Вознесение», как и в Мирожье, Нередице, сочеталось с «Евхаристией» и монументальным святительским чином в апсиде. Поскольку «Евхаристия» представлена в ярусе, где нет окон, в ней один престол, поставленный по центру. Святительский чин также имел свою особенность: его центральная часть (простенки между тремя окнами) выделена двумя фронтально поставленными архиереями без свитков молитв, благословляющими Жертву, возложенную на реальный престол. Ниже ряда – чин святителей в медальонах. В росписях Кирилловского храма рядами изображений, поставленных друг над другом, поддерживалась вертикальная символическая ось, идущая от фигуры Спасителя из «Вознесения» к реальной Жертве на престоле [88, 399-400]. На алтарных столпах – типичная для XII в. пара: под «Благовещением» помещено «Сретение». Ниже, что нетипично для ансамблей Древней Руси, но имело широкое хождение в мозаиках Сицилии, – фигуры в рост первоапостолов Петра и Павла. Торцовые стены средокрестья отведены под характерную для XII в. пару: здесь друг против друга расположены «Рождество Христово» и «Успение Богоматери» с апостолами, летящими на облаках. Композиции отличаются огромными размерами и носят повествовательный характер, представляя одни из подробнейших изводов праздников в XII в.

Обособленные зоны храма имели собственные программы. Так, на хорах помещался житийный цикл Иоанна Предтечи, в нартексе (здесь были аркасолии

для погребений) – обычный для конца XII в. «Страшный суд». Особую программу декора здесь имел южный придел, находящийся в диаконнике, посвященный Кириллу Александрийскому. Этот придел украшен житийным циклом братьев Кирилла и Афанасия Александрийских (ил. В. 2. 4). Кирилл и Афанасий Великие победили Нестория, называвшего Богоматерь Христородицей, и утвердили православную точку зрения, ставшую основой всеобъемлющего по масштабу почитания Марии [88, с.401].

В изображениях святых на стенах жертвенника (или северной апсиды) Кирилловской церкви доминируют балканские святые, что говорит о явном взаимодействии программы росписей Кирилловской церкви с художественными традициями южных славян. В орнаментальном оформлении, которое выделяет архитектурные членения Кирилловской церкви, были применены всевозможные и геометрические и растительные мотивы, которые нашли широкое распространение в византийском искусстве XII в. Внизу стены украшены нарисованными подвесными тканями и вставками, стилизованные под мраморные панели. Особенную роль в системе росписей Кирилловской церкви играют изображения святых воинов. Их расположенные фронтально фигуры (св. Георгий, св. Феодор Стратилат, св. Александр, св. Дмитрий и пр.) находятся на лопатках центральных столбов, в самой обозримой зоне наоса. Такое расположение объясняется княжеским заказом и особенным почетом к отважным воинам христианства [308]. Фрескам кирилловской церкви присущи крупные размеры фигур, плотно заполняющих сценические зоны, ощутимая телесность в изображении формы, тяжесть складок одеяний, простые ритмы линейных узоров. Намеренная монументализация сказывается и в расширении контуров, упрощении их рисунка, обязательной развернутости силуэтов на плоскости.

Сегодняшние представления об украинской живописи XIV – XVI вв. неполные, поскольку в анализе явлений и процессов ее развития приходится опираться на памятники, выявленные исключительно на территории западных областей Украины, прежде всего Галиции. Эти памятники свидетельствуют о том, что развитие украинской живописи на протяжении трех столетий осущест-

влялось на основе традиций и достижений живописи Киевской Руси и Галицко-Волынского княжества. Грекофильскую ориентацию в искусстве поддерживали духовенство, в среде которого тогда было немало греков, а также княжеская верхушка, которой импонировала изящество произведений Константинопольской столичной школы. Византии приглашали мастеров для отделки каменных храмов мозаичными и фресковыми росписями. Привезенные из Византии иконы также пользовались особым почитанием, им часто приписывали чудотворную силу.

После завоевания Константинополя латинянами-крестоносцами влияние на иконописание восточных славян ослабло и касалось преимущественно иконографических канонов и стиля. На ориентацию Украинской живописи XV – XVI вв. на византийские устоявшиеся иконографические образцы указывая немало моментов сходства икон и миниатюр Украины с миниатюрами «Менология Василия II» (Ватиканская библиотека, 1613). «Менологий» написан во втором десятилетии XI в., темы и образы, заимствованы из 450 миниатюр «Менология», получили распространение и в настенных росписях, и в иконах иконостасного и переносного характера. Интерес к этой тематике на Украине проявился в XIV – XV вв. и был особенно заметен в монастырской среде.

В распространении византийских иконографических образцов на землях Украины также значительную роль играли небольшие переносные иконы, создаваемые на досках техникой мозаики, резьбой на камне, отливом в металле. Эти иконы приносили в дар, привозили с собою переселенцы, путешествующие монахи, купцы, паломники, посещавшие прославленные места поклонения – Киев, Афон, Синай, Иерусалим. Важно подчеркнуть, что украинские художники, перенимая опыт византийских мастеров, умели проявить свою творческую суть [188, с.14-22].

До наших дней в Украине сохранилось очень мало памятников монументальной церковной живописи XIV – XV вв., обнаруженные росписи представляют собой отдельные фрагменты. Пробелы в представлении о данном периоде и особенностях живописи можно отчасти восполнить, изучая сохранившиеся росписи на территории соседних государств, исполненных украинскими мастерами.

Исследование недавно расчищенных от позднейших наслоений фресок, выполненных украинскими художниками в Вислицкой коллегии (XIV в.), часовне св. Троицы в Люблинском замке (1418), в Сандомирском кафедральном костеле (1430) и в часовне св. Креста Вавельского замка в Кракове (1470) свидетельствуют о важности украинского-польских художественных связей в XIV – XV вв. По своим стилистическим и техническим особенностям все эти росписи составляют одну группу среди памятников фресковой живописи. Исследователь Судер Я. доказала общность техник фресок, выполненных украинскими мастерами в Польше и их связь с традициями византийской и древнерусской живописи в X – XIII вв. Техника названных фресок полностью отличается от техник остальных фресок XIV – XV вв. в Польше, связанных с традициями готической живописи. Важно и то, что росписи имеют ктиторские надписи и даты, что позволяет провести атрибуцию композиций и установить происхождение исполнителей.

Вторая половина XIV – начало XV в. – переходная эпоха, обозначенная переломом многих устоев жизни, созданных в условиях феодального княжества. В искусстве, особенно Западной и Восточной Европы, наблюдаются первые попытки передать чувства и переживания человека, что обусловило усиление на Украине заинтересованность пассивными – страстными сюжетами. Меняются традиционные теологические представления, иконографические каноны, появляются новые темы. Под влиянием народных вкусов усиливается интерес к жизненным ситуациям, к повествовательности. Художники проявляют творческую индивидуальность, внося элементы конкретности, бытовые подробности, детали оборудования интерьеров, оружие и одежду. Значительные фресковые ансамбли украинских мастеров свидетельствуют, что украинское искусство постепенно освобождается от византийского влияния и находит собственный язык. Именно в XIV в. происходит кристаллизация национальных художественных школ Болгарии, Сербии, Украины, России [125, с.22-24].

Среди фресковых ансамблей самый ранний из *с. Вислицы*, выполненный в 1397-1400 гг. Иконография Вислицких росписей следует киевским традициям XI в. Особенно близки росписи к иконографии фресок Киевского Софийского

собора и Кирилловской церкви XII в. Изучая в 1964-1969 гг. Вислицкие фрески, Логвин Г.Н. пришел к выводу, что они выполнены артелью в составе шести-семи мастеров с помощниками, которые, видимо, происходили из демократических слоев общества. Хотя заказчиком был король, а сценарий состоял под контролем католического духовенства, в иконографии, которая имеет православный характер, оказались связи с искусством XII – XIII вв. В то же время у них под влиянием западного искусства, в первую очередь польского, заметный наклон к драматическим пасийным сюжетам, вынесенным в алтарь.

Руководителем артели был, пожалуй, мастер «Успения», которому присущ лаконичный, и выразительный колорит. В его манере исполнения заметна связь с искусством Киева XII в. (апсида крещальни Софийского собора.). Но более близкие стилистические аналогии с Вислицкой фресками наблюдаются среди позже выполненных произведений галицких росписей. Автор «Снятия с креста» и художник, выполнивший страстной цикл, находятся под влиянием стиля готики.

Значительное место в декорировании Вислицкой коллегиаты занимают орнаменты стилизованного византийского ползунка, который свободно заполняет сегменты между готическими окнами и нервюрами. Орнамент имеет аналогии в соборе Рождества в Суздале (1233 г.)

Большое количество персонажей, перенагруженность аксессуарами затрудняли прочтение содержания композиций, поэтому мастера избегали сложных архитектурных построений, нагромождения деталей, а количество персонажей в многофигурных композициях сводили к минимуму. В стиле Вислицких фресок почти незаметно влияние византийского искусства палеологовский стиля. Зато росписи алтаря Вислицкой коллегиаты свидетельствуют об органической связи украинской живописи с готической. Украшение фресками готических сооружений было для украинских художников частым явлением [125, с.20-27].

Интерес представляют фрески замковой часовни св. Троицы в Люблине, выполненные в 1418 г. Впервые фрески были обнаружены под штукатуркой в 1897 г. Фундаментальное исследование фресок провел польский ученый М. Валицкий, выдвинувший мысль о принадлежности мастеров люблинских фресок к

галицко-перемышльской школе живописи. По мнению С. А. Осенковской во фресках в Люблине объединены элементы византийского и западного искусства.

В готический интерьер удачно вписаны декоративные росписи, характерные для украинской монументальной живописи, что дает основание полагать: мастера фресок, или по крайней мере руководитель артели, вместе с архитектором и заказчиком участвовали в разработке проекта отделки часовни (ил. В. 2. 5).

В алтаре главное место занимает изображение Христа Вседержителя на троне в голубой мандорле, в окружении символов четырех евангелистов. Центр композиции – «Деисус». В боковых склонах свода розпалубок в молитвенных позах предстоят Богоматерь и Иоанн Предтеча. Благодаря этому главным содержанием росписей алтаря становится сугубо православная, иконостасная идея моления и покровительства, хотя тут же в алтаре помещены страстные сюжеты, внесенные сюда под влиянием западного искусства. В церкви Федора Стратилата (70-80-е гг. XIV в.) в Новгороде в алтаре находился чин «Страстей Христовых», который переходил, как и в Люблине, на северную и южную стены. Итак, это было общей тенденцией искусства XIV – XV вв. На тесную связь люблинских фресок с искусством Украины указывает изображение в Люблине св. Владимира и его сыновей – Бориса и Глеба. Характерно, что в страстных сюжетах архитектурные элементы – западноевропейского происхождения, а в других сценах – поздне-византийского (кивории, бани, колонны, экседр) (ил. В. 2. 6). Овладение иконографией из различных источников свидетельствует об эрудиции мастера.

Для люблинских мастеров характерно тяготение к плоскостному и неглубокому пространству, традиционному для украинской средневековой живописи. Особенно заметна эта тенденция в композициях ктиторской фрески, «Тайной вечери», «Въезда в Иерусалим». В колористическом моделировании ликов наблюдаем элементы светотеневого выявления объема, экспрессию выражения, стремление предать персонажам конкретности, даже портретности. Другие мастера, как, например, автор фрески «Не прикасайся ко мне!», воспитанные на традициях украинской иконописи. Иконописец своеобразно истолковывает декоративные и пейзажные мотивы западного, в частности итальянского, происхож-

дения: горки-лещадки композиционно напоминают изображения гор в произведениях Дуччо или Джотто, но колорит, манера письма здесь чисто украинские.

Стремлением к драматизации сюжета, экспрессии, выразительности народных типов отмечены произведения мастера «Преображение», которому, видимо, относятся и «Воскрешение Лазаря» и «Въезд в Иерусалим». Изображая своих персонажей как простых селян, он привлекает внимание к переживаниям обычных людей. Подобные черты в искусстве – это проявление средневекового гуманизма: художники стремятся мотивировать связь между персонажами, раскрыть их характеры, поэтому они кажутся выхваченными из уличной толпы.

Оригинально выполнена иконография «Евхаристии». В центре – Саваоф, который в восточнохристианской иконографии в этом сюжете не встречается. Он держит в полах гиматия две небольшие фигуры Христа. В левой – в руках просфора, а в правой – чаша. Ко Христу с обеих сторон подходят апостолы, расположенные в два ряда. Складки на одежде моделируются готически. Лики апостолов поражают остротой характеристик.

В «Тайной вечери» не на абстрактной, а на реальной горизонтальной плоскости стоит круглый стол, нарисованный в аксонометрической проекции, создавая ощущение глубины пространства. На втором плане – архитектурные кулисы. Позы апостолов во время ужина непринужденные. Особенно поражает силой и величием образ Христа в «заушения», где он предстает как человек с глубокими переживаниями, стойкостью духа, верный своим убеждениям [125, с.20-25].

Росписи алтаря *кафедрального собора в Сандомире* являются одними из крупнейших по площади, которые исполнили украинские мастера. Южная и северная стены алтаря, как и граненная часть, членятся нервюрами на три части каждая. Фрески в алтаре были обнаружены под побелкой – 1887 г. Дважды они в значительной степени переписывались: впервые – 1913, вторично в 1932-1934 гг. Главное содержание росписей – евангельские сюжеты, их сценарий был составлен богословом, знающим киевские художественные традиции того времени. Во фресках используется Печерская редакция «Успения», которая культивировалась в монашеских кругах Киево-Печерской лавры. Иконография «Вознесения»,

«Бичевания», «Перед Пилатом», тип лица Христа и отдельных персонажей (например, Пилата) имеют сходство с «Бичеванием» и «Вознесением» в люблинских фресках. Можно утверждать, что «бичевания», «Перед Пилатом» и ряд других фресок Сандомира созданные мастером люблинского «Бичевания». Они выполнены вскоре после люблинских росписей – в 20-30-х гг. XV в. Сандомирские фрески отмечаются также большим количеством персонажей в каждой сцене («Въезд в Иерусалим», «Успение», «Исцеление расслабленного» и др.). Архитектура типичная для палеологовский стиля: с многочисленными верхами, вельюмамы, екседрами и т.д. Кроме того, мастера склонны к повествовательности вслед за апокрифичными редакциями евангельских сюжетов [125, с.25-27].

Фрески небольшой часовни св. Креста Вавельского замка в Кракове выполнены 1470 г. Особого вреда росписям нанесли перерисовки, выполненные темперой Ю. Макаревичем в 1932-1934 гг. Поэтому нет возможности судить об их художественных особенностях, стиле, индивидуальной манере. Они имеют сейчас только иконографическую ценность.

Часовня была пристроена к кафедральному костелу с западной стороны, поэтому восточный краеугольный и следующий контрофорсы собора оказались в интерьере часовни. Вход в часовню сделан с южного нефа собора. Фрески предназначались для интимной молитвы. Несмотря на то, что росписи были открыты еще в середине XIX ст., до сих пор они еще окончательно не расчищены от поздних записей. Но уже и сейчас можно видеть особенности стиля и манеры письма фресок, которые позволяют точнее локализовать происхождения мастеров, связанных с галицко-перемышльским, точнее, с перемышльским художественным центром.

Иконография фресок вполне соответствует православной традиции. Определенное место в росписях отведено святым Антонию и Феодосию Печерским, что свидетельствует о связи с Киевом, о его ведущей роли в культурно-художественной жизни украинского народа этой эпохи. Как и в Вислице, Люблине, Сандомире, в Вавельских росписях наблюдаем органическое применение тради-

ционной системы росписей крестовокупольных храмов в интерьере готической постройки (ил. В. 2. 7).

Стилистические особенности вытекают из органического сочетания традиционных способов и форм украинской живописи с готическими, где внимание сосредоточено на пасийних сценах, чрезмерном увлечении экспрессией, страданиями. Для фресок Вавеля присуща сдержанность; готика здесь лишь слегка окрашивает живопись. Только в «Распятии» и в отдельных страстных эпизодах готический стиль ощутим (ил. В. 2. 8).

Синий фресковый фон, как и в рассмотренных памятниках, играет важную роль в колористическом и композиционном объединении росписей. В зависимости от требований целостного впечатления и веса отдельных сюжетов мастера фресок или оставляют много свободного синего фона, или почти сплошь его заполняют. Благодаря этому драматический рассказ страстной цикла получает необходимые паузы, позволяющие зрителю «перевести дух» перед тем, как перейти к обзору следующих драматических сцен.

Вся живопись подчинена цели нарастающего напряжения. Силу и относительную яркость живописи подчеркивают позолоченные нимбы, традиционно связанные с золотым фоном фресок конца XII в. Наряду с позолоченными нимбами красный цвет кажется вишнево-красным, а синий и зеленый приобретают повышенную интенсивность, подчеркивая белизну нарядов. Композиционный и колористический талант мастеров не знает шаблона и повторений, отличаясь изяществом, сдержанностью и строгостью. Если сцена размещена на прямоугольной плоскости, витянутой вверх, то и композиция подчиняется этому формату. Цветовое решение всегда соответствует настроению изображаемого действия [108, с.29].

Древнейший поствизантийский ансамбль стенописи в Украине сохранился в нартексе церкви Вознесения Господня в с. *Лужаны* вблизи Черновцов. (ил. В. 2. 9). О высокой художественной ценности Лужанских фресок свидетельствуют открытые в разные времена небольшие фрагменты фигур святых – Сергия и, возможно, Федора (ктитора на белом коне, иконографическое напоминает всадника

из часовни в Люблине), а также сцена «Убогий на гноище». На этой последней фреске, что открыта лишь частично, можно увидеть лишь фигуры царей Давида и Соломона с ангелом, которые развлекают нищего, играя на гусях и неизвестном смычковом инструменте, похожем по форме на торбан. Светлые охристые, коричневые, красные и светло-зеленые цвета гармонично сочетаются на серо-синем фоне.

Согласно документальным данным Федор приобрел Лужаны 1453 г., соответственно строительство храма и выполнения его стенописи в историографии традиционно датируется на период после 1453. Но в свете новых данных эта датировка следует уточнить. Во время реставрационных работ, которые в 1994-2008 гг. проводили специалисты института «Укрзападпроектреставрация» было раскрыто стенопись в наосе и апсиде, стилистически отличается от стенописей в нартексе. Кроме того, в нижнем ярусе западной стены нефа обнаружено часть другого ктиторского портрета – фрагменты глав двух женщин в наметках без нимбов. По мнению О. Садовой церковь существовала еще до того как село купил боярин Федор, а стенопись в наосе и апсиде следует датировать XIV в. Согласно этой версии после 1453 г. было выполнено стенопись только нартекса. И.Штефанеску, который изучал стенопись Лужан в начале XX в. (не отличая хронологических этапов его выполнения), считал этот ансамбль самым ранним сохранившимся памятником монументальной живописи т. н. молдавской школы, расцвет которой пришелся на кон. XV – сер. XVI в.

В период правления Стефана Великого (1457-1504) и Петра Рареша (1527-1538, 1541-1546) Молдавское княжество было важным центром развития пост-византийской монументальной живописи. Щедрый патронат его обладателей привлекал мастеров из близлежащих краев. Участие греческих художников подтверждено документально, однако вопрос о художниках украинского происхождения в историографии не ставился. Следует при этом учесть, что Молдавское княжество (территория которого разделена между современными Румынией и Украиной) было полиэтническим. По двум основным этническим группам этот регион имел еще другое историческое название – Руссо-Валахия. Все

молдавские ансамбли поствизантийской монументальной живописи подписаны кириллицей, а речь этих инскрипций, как и в официальных документах молдавских хозяев XV – XVII вв. это украинский (юго-русский) вариант церковнославянского языка [85, с.320].

В этот период ближайшим к Кракову центром православного искусства был Перемышль. Известно больше десятка имен художников, которые работали в этом городе в XV – XVI вв. Примечательно, что Перемышль расположен на полпути между Краковом и Лужанами. И именно на территории Перемышльско-Самборского епархии обнаружено больше поствизантийских ансамблей стенописи (в Посаде Рыботыцкой (Польша), в с. Лавров Старосамборского р-на Львовской обл.).

Монастырь в Лаврове принадлежит к древнейшим и прославленным монашеским обителям в Галичине. Его главный храм – церковь св. Онуфрия - это перестроенный триконх. На основе косвенных доказательств стенопись датируется 1540-ми гг. живопись сохранилась на трех стенах (южной, западной и северной) в четырех регистрах. Фотографии 1964 и 1982 гг., где зафиксированы ныне утраченный фрагмент южного края западной стены, дают основания утверждать, что система росписей нартекса Лавровский церкви включала еще два нижних регистра и состояла из шести регистров, три из которых (I, II, IV) имели декоративный, а три (III, V, VI) фигуративный характер. Сверху вниз эта система выглядела так: (VI) цикл «Вселенских соборов»; (V) образы святых в медальонах; (IV) орнаментальный фриз; (III) цикл «Акафиста Богородицы»; (II) орнаментальный фриз; (I) изображение декоративных завес (ил. В. 2. 10).

Фрагменты сцен Вселенских соборов сохранились в верхнем (расположенном в полукруглых сегментах под сводом) регистре росписей на южной и северной стенах нартекса. Тема Вселенских соборов редкая в украинском искусстве византийской и пост-византийской эпох. Кроме Лаврова, только два примера, которые, впрочем, содержат изображения отдельных соборов, а не циклов – это сцена Третьего собора в южной апсиде Кирилловской церкви и сцена Седьмого

собора располагалась над южными дверями разобранной в 1937 г. церкви св. Троицы в Потеличе (после 1593).

Иконографическая программа церкви в Лаврове отличается четкостью порегистровой организации росписи с учетом размера сцен относительно высоты их размещения. Хотя все компоненты Лавровской программы является "типично" поствизантийскими, вместе с тем точной аналогии этой программы пока не выявлено. В поствизантийский период развитие храмовой декорации шло путем осложнения. Чем большее количество одиночных сегментов, тем больше вариантов их сочетания, особенно учитывая разнообразные архитектурные решения и локальные контексты с интенциями заказчиков.

Важность поствизантийского иконографического контекста для лавровской стенописи отмечалась уже первыми его исследователями, впоследствии этот контекст был возведен в основном к ансамблям на территории Молдавского княжества. На самом деле иконографические источники лавровской стенописи были диверсифицированы и включали не только элементы распространены в соседней Молдавии. Некоторые из этих элементов, например, архитектурный фон в сценах Вселенских соборов указывают на поствизантийскую иконографию афонских росписей, а тип Покрова Богородицы в варианте Мизрекордии – на западную иконографию известную в Галичине польских цеховых мастеров.

Не исключено, что над Лавровской стенописью работал мастер, который в 1530-х гг. выполнял заказы на территории Молдавского княжества, но для обоснования этой гипотезы не хватает доказательств. Гипотетически Лавровский мастер также выполнил и уже упоминавшиеся утраченные стенописи церковью Спасского монастыря и Перемышля, которые финансировал епископ Арсений.

Ренессансные формы построенной Успенской церкви во Львове как и западные иконографические модели, которые львовские художники Федор Сенькович и Николай Петрахович использовали для иконостаса этой церкви свидетельствуют, что в начале XVII в. византийское наследие не является определяющим в развитии православного искусства в Галичине. То же наблюдаем и в Киеве, где в 1630-х гг. для восстановления церкви Святой Софии Петр

Могила приглашает итальянца Октавиано Манчини, а гравюры для митрополичьего проекта издания Библии выполняет львовский гравер Илья, и эти гравюры подражают западным аналогиям, а не византийским иконам. И все же в первый пол. XVII в. поствизантийское искусство еще сохраняет важность. На материале монументальной живописи об этом свидетельствует стенопись *церкви Спаса на Берестове*, в 1644 г. выполненная греческими мастерами по приглашению Петра Могилы. (ил. В. 2. 11 – 2. 15). Двадцатилетний период деятельности Петра Могилы в Киеве был периодом возрождения города как религиозного и культурного центра. Развитие образования и книгопечатания сочетались с масштабной программой реставрации церковей княжеских времен и прежде Святой Софии. Дальнейшие реконструкции затерли следы этих реставраций, поэтому об их характере свидетельствуют лишь источники сер. XVII в. и все же один ансамбль могилянкой стенописи сохранился – в церкви Спаса на Берестове. Как сообщают инскрипции, церковь расписали 1644 г. греческие мастера. В украинской историографии это место трактуют как "типичный образец" поствизантийского искусства не уделяя ей должного внимания за исключением ктиторских сцен с портретом Петра Могилы. Единственной специальной разведкой о ансамбль стенописи церкви Спаса на Берестове остается опубликована еще в позапрошлом веке статья Н.Петрова. Характеризуя историческое значение стенописи церкви Спаса на Берестове в Киеве (1644) М.Жолтовський назвал его последним звонким аккордом старой церковной иконописи, плотно связанной с искусством тогдашнего греко-славянского мира. Процесс растворения византийской основы украинского искусства в западной стилистике и иконографии в основном завершился к 1648 гг. – началом Хмельниччины, которая кардинально изменила историческую судьбу Украины [85, с.322-324].

Памятники монументальной живописи на Украине начинают появляться только в 40-х гг. XVII в. К ним принадлежат росписи в притворе Пятницкой церкви во Львове. В 1646 г. расписывались Троицкая церковь Густынского монастыря и Десятинная церковь в Киеве. Появились росписи на стенах построенной трапезной церкви Братского монастыря на Подоле в Киеве, дополнены

росписи Успенского собора Киево-Печерской лавры. Эти росписи не сохранились, они известны из литературных источников.

В XVII веке в иконопись и настенные росписи Приднепровья вошло множество новых тем и сюжетов западного происхождения, стиль их исполнения не был традиционным и зависел от западных влияний.

Первые десятилетия после народно-освободительной борьбы 1648-1654 гг. не были благоприятными для развития монументальной живописи. Только в конце XVII в. возникают новые системы росписей, которые в тематическом, иконографическом, композиционном и колористическом решении мало связаны с традиционным монументальной живописью. Основным источником этих полихромий становятся догматически-нравственные, церковно-исторические системы, созданные теологической ученостью, главным центром которой была тогда Киевская академия, зависевшая в своих источниках от западной теологии.

Своеобразным явлением в истории монументальной живописи Украины XVII – XVIII вв. являются близкие к народному искусству росписи деревянных церквей Галичины и Закарпатья. Галицкие настенные росписи сохранились в церкви Воздвижения и святого Юрия в Дрогобиче (ил. В. 2. 16), Святодуховской в г. Потельче (ил. В. 2. 17), в церквях с. Сыхив на Львовщине. Росписи отличает комбинация средневизантийской темы с модерновым западноевропейским барокко-классицистическим эклектизмом. Для художников-самоучек эти стилевые модели и различия между ними не имели особого значения. Они были лишь иконографической основой, выражавшей определенное художественное мировоззрение, непосредственно связанного с народным искусством.

На монументальные росписи Украины в XVIII в. все большее влияние оказывает живопись Российской империи и Императорской академии художеств, открытой в 1757 г. Несмотря на это мощным иконописным центром оставалась и Киево-Лаврская мастерская, в которой преподавателями и учениками на основе западных гравюр было создано собрание рисунков – кужбушков – вспомогательного материала для росписей, дающего представление об иконографических типах данного периода. Иконописание в Украине в XVIII – первой

половине XIX вв. развивается в русле общеевропейских тенденций. Интерес к византийскому искусству возобновляется в связи с открытиями в области археологии и реставрации. В архитектуре барокко и классицизм сменяет русско-византийский и неовизантийский стили. Обращение к собственной истории стало причиной строительства Владимирского собора в Киеве и в Херсонесе.

В росписи Владимирского собора были задействованы художники В. Васнецов, М. Врубель и др. (ил. В. 2. 18-19). В системе росписей и отдельных иконографиях художники обращаются к традиционной византийской системе, сохраняя академическую направленность живописи с орнаментами модерна.

Подлинное возрождение византийского стиля в Украине связано с именем М. Бойчука и созданной им школы. Его интересовал поиск синтеза искусств и единого национального стиля для всех видов искусств, Новаторское направления М. Бойчука получило название «неовизантийский стиль» [197, с.34]. В 1917 г. в Киеве открывается первая художественная академия в Украине, монументальную мастерскую в ней возглавляет М. Бойчук. Важнейшая заслуга М. Бойчука в воспитании поколения художников, заложивших основы украинского стиля в архитектуре, живописи, книжной графике и др. видах искусства.

На рубеже XIX – XX вв. поиски нового стиля (в данном случае близкие к модерну) видим во Львове, где храмы расписывали такие известные художники как Ю. Буцманюк (церковь Христа-Человелюбца в Жовкве) (ил. В. 2. 20), М. Осинчук (1890-1969), П. Холодный (Старший, 1876-1930) (ил. В. 2. 22), который применил витраж для украшения храма Успения Богородицы, расписал Русскую Успенскую церковь во Львове [227].

Волны репрессий заставили многих художников выехать за границу (США, Канада и др.). В творчестве эмигрантов, занимавшихся церковными росписями, традиции византийской живописи рассматривались через призму украинского изобразительного искусства, соединяясь с творческими поисками в новых направлениях. Среди эмигрировавших художников С. Гординский (1906-1993), М. Осинчук (1890-1969), П. Холодный (Младший, 1902-1990), М. Дмитренко (1908-1997), Ю. Мокрицкий (1911-2001). Одним из наиболее значимых

проектов следует назвать мозаики Собора святой Софии в Риме, исполненные в 60-х гг. С. Гординским (ил. В. 2. 21), иконостас написан Ю. Мокрицким. В Польше занимался церковными росписями и иконописью Ю. Новосельский (1923-2011) (ил. В. 2. 23), развивая модернистский стиль живописи.

Таким образом, византийская традиция с момента Крещения Руси развивалась на Украине непрерывно, но с разной степенью интенсивности. В тяжелые для страны времена лучшие украинские художники воплощали свои творческие поиски в эмиграции.

Выводы к разделу

Определение понятий иконология, иконография и стилистика византийской изобразительной системы позволили сделать следующие выводы: понятие «иконология» для церковной живописи является наиболее устойчивым и неизменяемым определением сути религиозной художественной традиции, связанной с богословским содержанием образа. На формирование религиозной иконографии прямое воздействие оказывала Римская имперская иконография. В дальнейшем сложившиеся иконографические схемы из Византии были заимствованы всеми странами византийского круга, в т.ч. и Киевской Русью, видоизменяясь на протяжении веков, но сохраняя основные черты.

Движение в этой общей схеме от общего к частному осуществляется по направлению от иконологии к иконографии и, наконец, к стилю. Стиль византийской живописи был более подвержен историческим, мировоззренческим и эстетическим изменениям. Представляя этот процесс иерархически от частного к общему можно утверждать, что мастера со своим индивидуальным подходом работали в рамках своей школы (артели) и общего стиля эпохи, ориентировались на единую каноничную иконографию и исходили из общей иконологической концепции – духовно-мировоззренческой платформы византийской традиции.

Иконографический канон как всеобъемлющая система норм складывался в процессе продолжительной художественной практики, ориентированной на

воплощение в художественной форме основных философско-религиозных идей христианства. Уже начиная с первых веков в живописи прослеживается активный поиск самых значимых композиционных схем, которые позднее закреплялись традицией. Христианская иллюстративно-символическая иконография начала стремительно формироваться лишь в IV – VI вв., став фундаментом всего восточно-христианского искусства. В данный период времени установилась иконография большого количества праздников, им соответствуют иконописные композиции, преимущественно палестинского происхождения. В послеиконоборческий период наблюдается сближение светского искусства с церковным, и тема благочестия императора становится одной из основных. С IX по XI вв. византийское живописное искусство отмечено началом формирования особого метода творчества – ориентированного на т.н. «образцы», которые закрепляли иконографическую традицию. В XI в. истинный расцвет церковного искусства наиболее полно представлен в жанрах книжной миниатюры и иконописи, вследствие распространения литургических книг и бурному развитию иконографии.

Несмотря на канонизацию византийского искусства, неверно говорить о его тотальной застылости. В рамках канона иконография менялась и развивалась на протяжении всей истории. Но эти изменения касались нюансов, а не схемы в целом. Сложившийся в Византии иконографический канон на последующие века стал источником формирования творческого метода в православных странах.

Для Греции и Афона, Болгарии, Сербии, Молдавии и Валахии, итало-греческого региона, Северного Причерноморья, Малой Азии, Сирии и Палестины, Египта византизм, как художественное явление, обладал огромной притягательной силой. Греция в период средневековья, в области культуры и искусства переживала общие с Византией процессы, сочетая византийскую по типу культуры с романскими и готическими влияниями, значительным культурным центром в XIII в. становится Афон. На XVI – XVII вв. приходится расцвет молдово-валахийской живописи, когда не только внутреннее пространство храмов, но и фасады покрывали сплошным ковром ярких, радостных фресок. Самобытно

искусство Каппадокии, чья иконография говорит о преемственности с Сирией; каппадокийское искусство диаметрально противоположно столичной живописи.

Существенное влияние оказывало византийское искусство на страны Закавказья, но в некоторых странах, к примеру, в Армении, старые традиции оказываются сильнее, в то время как в других, например, в Грузии, верх одерживают грекофильские течения.

Коптское искусство оказало влияние на сложение иконографического канона ряда образов и сцен христианского искусства, сыграло важную роль в развитии византийского искусства. Киевская Русь восприняла от Византии искусство вместе с христианством, став наследницей традиций и длительное время сохраняя с ней связь, создала собственное неповторимое искусство.

Выявлено, что византийская традиция с момента Крещения Руси развивалась в Украине непрерывно, но с разной степенью интенсивности. Непосредственная связь с Византией и общность стилевой эволюции в искусстве сохранялись до времени падения Константинополя. Показано, что первый расцвет искусства приходится на период Киевской Руси (домонгольский период). В иконографических программах памятников этого времени (София Киевская, Кирилловская церковь и др.) отражаются наиболее актуальные для тогдашней Восточной Церкви идеи, прослеживаются параллели с южно-славянскими художественными традициями. В период феодальной раздробленности растет значение Галицко-Волынского княжества. Грекофильская ориентация в искусстве поддерживалась духовенством и княжеской верхушкой, которой импонировала утонченность произведений константинопольской столичной школы. После завоевания города латинянами-крестоносцами влияние на иконописание восточных славян ослабло и ограничивалось преимущественно иконографическим канонам и стилем. Анализ росписей польских храмов XIV – XV вв., выполненных украинскими мастерами, подтверждает их связь с традициями византийской и древнерусской живописи в X – XIII вв.

С завоеванием Константинополя турками роль культурного и духовного ориентира для православного мира закрепляется за Афоном. В этот период соз-

даются росписи храма Вознесения Господня в Лужанах, Онуфриевской церкви в Лавре и Преображенской церкви Спаса на Берестове в Киеве поствизантийской традиции. Вторая половина XVII в. становится переломной в искусстве Украины, когда возникают новые системы росписей, в которых основным источником становятся догматически-нравственные и церковно-исторические системы. Росписи сохранившихся деревянных церквей XVIII в. в Дрогобыче и Потеличе свидетельствуют о росте роли народного искусства. Из-за утраты такого ценного памятника как Успенский собор с циклами росписей XII – XIX вв. исследователям приходится опираться на литературные источники и альбомы кужбушкив для реконструкции общей картины искусства второй половины XVIII – начала XIX вв. Выяснено, что новый всплеск интереса к византийскому искусству во второй половине XIX в. происходит благодаря открытиям в области реставрации и археологии, возвращения к традициям строительства и иконописания Древней Руси и Византии (Владимирский собор в Киеве). Поэтому первооткрывателями византийского искусства становятся реставраторы. В Украине эту миссию выполнил М. Бойчук, который создает собственной школы и закладывает традиции неовизантийского стиля в украинском искусстве. Но дальнейшее давление атеистического режима не позволило развиваться этим традициям в самой Украине, и они перенеслись за границу вместе с массовой эмиграцией (Франция, США, Канада). Поэтому лучшие образцы украинской стенописи этого времени остались за рубежом (Собор святой Софии в Риме).

Несмотря на то, что за советское время храмы поновляли и расписывали в сложившейся ранее традиции, новая история возвращения к духовным истокам и Византии – колыбели христианской культуры – а с ней и к высоким образцам византийского искусства, уже связана с эпохой независимости Украины.

ГЛАВА 3

ОБРАЩЕНИЕ К ВИЗАНТИЙСКИМ ИСТОЧНИКАМ В СОВРЕМЕННОЙ ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ УКРАИНЫ

3.1. Пути возрождения церковной живописи в Украине

Последняя треть XX в. ознаменовалась активизацией духовных поисков среди широких слоев населения. Достаточно вспомнить знаковые фильмы Андрея Тарковского «Сталкер» (1979) и «Андрей Рублев» (1966), в которых впервые после долгого атеистического периода была легально затронута тема трансцендентного. Значительной новацией с точки зрения социальной структуры Церкви стал приход к вере относительно большого количества городской молодежи с высшим образованием. Этот процесс развивался в русле общемировых тенденций. Выпускники университетов в США, Англии, Германии и СССР открывали для себя незнакомые им прежде аспекты духовности. Только если на Западе они при этом отталкивались от неприятия доктрин и практик доминирующих христианских церквей в пользу новых религиозных движений, то в СССР – от официального коммунистического вероучения в пользу любых других религиозных концепций, в число которых попало неведомое им прежде православие. До этого 80% верующих, посещающих храм, составляли женщины пенсионного возраста. Другая ситуация была на Западной Украине, вошедшей в состав СССР только в 1939 году, когда первая волна массовых закрытий и уничтожений церквей уже прошла. Там сохранилась приемственность традиций в духовной жизни, активность в участии жизни прихода, потомственность священства, но были осуществлены репрессии по отношению ко всем церквям кроме УПЦ МП, реабилитированные уже после отмены атеизма в качестве официальной идеологии государства. Более интенсивное возрождение традиций церковного искусства в Западной части Украины стало возможным благодаря сохранившимся памятникам [131, с.25-32].

Следует отметить, что в годы советской власти росписи в храмах за редким исключением были не высокого уровня. Исключением были росписи профессиональных художников, например, Карла Зверинского, стоявшего у истоков кафедры сакрального искусства ЛНАИ. Поскольку за занятия церковной живописью грозил тюремный срок, исключение из партии и другие лишения, то не многие художники шли на риск, и росписями занимались аматоры. Они работали по ночам, не всегда имея необходимые материалы и образцы. До сих пор в удаленных от центров приходах сохранились написанные иногда гуашью на простынях, наивные, похожие на детские рисунки иконы (в Вознесенском храме, г. Люботин, Харьковской обл.) и такого же характера росписи (храмы на периферии Харьковской обл.). Но сам факт причастности к церковной жизни в то время был сродни подвигу исповедничества, и, как ни парадоксально, жизненной убедительности в этих образах было больше, чем в современных рассудочно написанных копиях с древних образцов.

Ситуация изменилась с приходом 90-х гг. и началом реституционных процессов и массовой передачи храмов Церкви. Возникла необходимость реставрации и создания новых живописных циклов. В связи с этим актуализировался вопрос обучения иконописцев. Для его решения в середине 90-х гг. были открыты кафедра сакрального искусства при ЛНАИ и мастерская храмовой культуры при НАИИА, постепенно создавались школы при епархиях, монастырях, духовных училищах.

На первых порах храмы расписывали, следуя стилю росписей старых, близстоящих храмов, вырезкам репродукций из журнала «Московская Патриархия», копиям иллюстраций из Библии. В иконописи на первых порах возрождались все существующие направления, возникал закономерный вопрос: с какой «точки отчета» мы потеряли традицию и, следовательно, к какому периоду необходимо вернуться чтобы ее восстановить. Иконописцы ориентировались на сохранившиеся памятники стиля модерн, в частности на росписи Владимирского собора, выполненные В. Васнецовым, которые оставались эталоном церковной живописи в течении XX века, к авангардным поискам современных художников,

например, Ежи Новосельского и Карла Зверинского, работавших в светской и церковной тематике. Сейчас к авангардному стилю в иконе и в росписях обращаются в основном в западном регионе, тенденция эта связана с большим влиянием европейского искусства и искусствознания на художественные процессы пограничных территорий. Такие росписи также рассматриваются в данном исследовании (Святослав Владыка) при условии следования византийскому иконографическому канону в системе росписи и сохранении узнаваемости Образа, а не превращении Его в максимально упрощенный знак и символ, когда основная функция образа – личностное общение в молитве, утрачивается.

С появлением литературы богословского характера, раскрывающей подлинный смысл древнерусской иконы, как самобытной ветви византийского искусства, возрос интерес к сохранившимся произведениям этого периода. Вместе с тем волна национального подъема привела к поиску стиля, отражающего неповторимые черты украинского искусства. Изучение практического опыта в области церковной живописи за последние 25 лет показало, что в ходе обращения к разным культурным истокам и традициям в Украине сложилось три основных направления церковной монументальной живописи: росписи в стиле украинского барокко, в духе «русского академизма» и в византийско-балканском ключе.

Росписи в стиле украинского барокко распространены, главным образом, на территориях Центральной Украины. Это обусловлено тем, что украинское барокко вобрало в себя черты «эры козачества» и для многих воплощает «дух свободы нации». В барочном стиле расписаны заново отстроенные Успенский собор Киево-Печерской лавры (ил. В. 3. 1) и Михайловский Златоверхий собор (Екатерининский и Варваринский пределы) (ил. В. 3. 2 – 3. 4). В росписях принимали участие как украинские художники – преподаватели НАИИА, так и российские иконописцы. Для данного диссертационного исследования эти проекты менее интересны поскольку перед художниками стояла задача воссоздания живописи по сохранившимся архивным материалам, а не разработка нового храмового убранства.

Возрождение стиля украинского барокко в современном искусстве связано во многом с основанием в 1995 г. в НАИИА мастерской живописи и храмовой культуры, инициатором создания и руководителем которой стал профессор *Николай Андреевич Стороженко* (1928-2015). Мастерская ориентирована на религиозно-исторические станковые полотна, сочетающие тысячелетний опыт церковной живописи и достижения киевской школы академического искусства. Обучение строится на освоении художественных традиций Византии, украинского барокко, Киево-Печерской школы XVII – XVIII вв., новаций украинского искусства 20-30-х гг. прошлого века [287]. Среди дипломных работ преобладают творческие интерпретации библейских сюжетов. Техника и технология иконы изучается на копийных заданиях.

В результате исследования было установлено, что модернизированный барочный стиль иконописания в большей степени нашел свое воплощение в станковых иконах и картинах. Исключение составляет купол храма Николы Прииска в Киеве (1997-2000), расписанный Н. А. Стороженко (ил. В. 3. 15 – 3. 18). Часть учеников после окончания мастерской пишут картины на библейские и светские темы в похожей на учителя стилистике. Выбравшие стезю церковных стенописцев, работают в более традиционном византийском либо древнерусском ключе, поскольку среди консервативного священства пока нет готовности воспринять барочную стилистику. В своем творчестве Н. Стороженко ориентировался на работы И. Г. Пинзеля, И.-И. Щирского, И. Рутковича, М. Бойчука, Эль Греко со свойственными им художественным темпераментом и харизмой. Поэтому образы Н. Стороженко достаточно динамичны, экспрессивны, что больше соответствует католической традиции и находит меньше откликов в православной среде.

Из недавних учеников Н. А. Стороженко церковными росписями продолжают заниматься: Владислав Задворский, Анатолий Романюк, Алексей Трацевский, Андрей Дудченко, Денис Белянский и многие другие.

Большая заслуга Н.А. Стороженко состоит в том, что за двадцать лет существования кафедры он воспитал не одно поколение иконописцев и привлек

студентов к возрождению церковной живописи. Его ученики основали объединение «Лаврские художественные мастерские имени Ивана Ижакевича» при Киево-Печерской лавре. В них под руководством Михаила Гаевого и Алексея Возиянова проходят занятия по иконописи. В других мастерских работают профессиональные иконописцы: Сергей Вандаловский, Оксана Возиянова, Наталья Гладовская, Елена Думбадзе, Вера Лозовская, Артем Копай-Горенко и Елена Хомякова. Иконы супругов Возияновых наиболее близки к стилю иконописания мастерской Н. А. Стороженко [287].

Многолетний опыт и высокий уровень мастерства выделяют работы талантливого лаврского иконописца Сергея Вандаловского – автора более тридцати иконостасов в разных странах мира. Особенность его техники в иконе заключается в гармоничном сочетании яркой темперной живописи со смальтой и драгоценными камнями. Автор создает станковые произведения, принимает участие в росписях (в Киеве в храме Иосафа Белгородского на Нивках) (ил. В. 3. 32 – 3. 33). Его иконы заслуживают отдельного изучения и на фоне современного иконописания Украины являются самобытными.

Продолжателем традиций мастерской Н. А. Стороженка в монументальной живописи можно назвать выпускника мастерской – Дениса Белянского, расписывающего с помощниками Свято-Михайловский собор в Житомире (ил. В. 3. 19 – 3. 21). Художники уже расписали притвор храма и завершили росписи в широких оконных проемах (ил. В. 3. 22 – 3. 27). Д. Белянский написал иконы для иконостаса собора, по его эскизам выполнена резьба, в результате убранство храма создается в единой стилистике. Особенностью манеры иконописца является орнаментальное многообразие, основанное на традициях декоративно-прикладного искусства Центральной Украины, творчестве народных художников, прежде всего Екатерины Билокур. Есть в образах и готические черты: в удлинённости пропорций, в «ломаных» линиях силуэтов и складок, в атрибутах (ключи апостола Петра в притворе храма), с северным ренессансом (Рогир ван дер Вейден) сближает пластика и контрастная палитра с сохранением локальности пятен. В трактовке драпировок угадываются черты иконописи Сорочинс-

кого иконостаса, который изучают на учебных копийных заданиях в НАИИА (ил. В. 3. 22 – 3. 30).

В притворе сохраняется тема «Страшного Суда», но она также творчески интерпретирована иконописцем. Содержание росписей соответствует византийской традиции размещать Страшный суд на западной стене храма, но композиционная схема и стилистика ближе к западноевропейским вариантам.

Сторонники стиля академизма зачастую относятся к художникам-аматорам. Такое искусство более понятно большинству верующих и духовенству и поэтому пользуется спросом. За последние десятилетия заметно вырос уровень мастерства художников, работающих в этом направлении, и данный стиль сейчас также переживает возрождение. Некоторые артели первоначально начинают деятельность в этом ключе, а позже переходят к византийско-балканскому направлению. В богословской и искусствоведческой среде бытовало отношение к академическому подходу как к «живописи на религиозную тему», носящее преимущественно негативный характер из-за сильного влияния светского начала и отсутствия аскетики, приоритета бытописательской линии над созданием молитвенного образа. Но есть примеры академических росписей, в которых художникам удавалось достигать воплощения образа, исполненного подлинной духовности. Выполнены они на высоком художественном уровне, что связано с образованием, опытом, талантом, школой рисунка, живописи и композиции, вкусом и мастерством художника. Среди лучших иконописцев «русского академизма» выпускники художественных академий, ориентирующиеся на живопись В. М. Васнецова, В. В. Верещагина, И. Е. Репина, А. А. Иванова, М. В. Нестерова. Примером мастерства в рамках данного стиля являются стенописи в Успенском храме Святогорского мужского монастыря (Донецкая область), в Троицком соборе Свято-Вознесенского мужского монастыря (Черновицкая область, Герцаевский район, с. Банчены). Среди украинских художников в этом стиле работают Захар Пономаренко (ил. В. 3. 5; 3. 6), Дрогобычское объединение мастеров (ил. В. 3. 7 – 3. 9), часть лаврских художников и многие другие.

Сейчас при доступности к разным стилям и эпохам художники нередко сочетают такие стили как академический (с элементами классицизма) и барокко или модерн. Исследование современных церковных росписей, в которых иконописцы обращаются к стилю модерн, показало его гармоничное сочетание с академической живописью. Например, такое единство достигнуто в Храме во имя зачатия праведной Анной Пречистой Девы, закрытом в 2002 г. на реставрацию и обновление живописи (ил. В. 3. 10). Старая живопись была снята и передана в музей на хранение. Генеральным проектировщиком новой росписи храма выступил Институт «Укрпроектреставрация» в лице Анатолия Антонюка. Реставрационные работы проводились под руководством президента корпорации «Укрреставрация» Николая Орленко. Работы по обновлению живописи проводились лаврской мастерской [302]. Высокий уровень росписи свидетельствует о профессиональной выучке мастеров. Светлая роспись, дополненная декоративными орнаментами в близкой цветовой гамме с применением золота, создает торжественное настроение. В сравнении с другими храмами, расписанными русскими мастерами в таком же стиле (Свято-Троицкий собор в Банченах), в Аннозачатьевской церкви орнаменты имеют выраженный национальный характер – преобладание насыщенных темно-зеленых оттенков с вишневыми, использование стилизованной украинской растительности (васильки, барвинки, калина и др.).

Профессиональное объединение художников-монументалистов в начале 1990-х образовалось в Дрогобыче (Львовская обл.). В их работах академизм сочетается с барокко (ил. В. 3. 7 – 3. 9; 3. 12 – 3. 13). Основу объединения на правах живописного отделения в составе Дрогобычской Ассоциации Художников (ДАХ), составили выпускники львовских вузов Игорь Орищак, Игорь Лескив, Сергей Булко и Евгений Хруник. В 1993-2003 гг. Дрогобычское объединение художников создало стенописные комплексы в около тридцати храмах Прикарпатских областей Украины, в Хмельницкой, Одесской, Житомирской, Волынской областях, отдельных регионах соседней Польши. Для формирования современной школы религиозной живописи в Украине особенно значимыми стали росписи в Гошевском монастыре (1995-1996), церкви с. Бачев Перемыш-

лянского района Львовской области (1998), Свято-Троицкого кафедрального собора в Дрогобыче (1999-2000), церкви Рождества Пресвятой Богородицы в Луцке (2001), церкви Петра и Павла в с. Рясное возле Львова (2001), церкви Успения Пресвятой Богородицы в Старом Косово на Ивано-Франковщине (2003), Собор Святой Троицы на Троещине (Киев). Художники расписывали храмы Греко-Католической церкви (Свято-Троицкий кафедральный собор в Дрогобыче), Православной церкви Киевского (Выдубицкий монастырь, Георгиевский собор) и Московского патриархатов (Собор Святой Троицы на Троещине).

Одним из наиболее удачных и показательных объектов можно назвать росписи Гошевского монастыря (ил. В. 3. 12 – 3. 13). Простой интерьер преобразен в нем в сложное многоплановое барочное пространство с иллюзорно написанными колоннами, карнизами, изощренными орнаментами с картушами и широкими обрамляющими композиции рамами, со сложными ракурсами в верхней части росписи. Сюжеты «Троица Новозаветная», «Вознесение», «Рождество Христово», «Рождество Девы Марии» динамичны с развивающимися драпировками, ангелами в виде младенцев с крыльями, контрастные по цвету и по тону также восходят к традициям итальянского Ренессанса. Композиции «Деисус» и сцены исцелений Иисуса Христа в большей степени статичны и в композиционном решении ближе к принципам классицизма и русского академизма. В нескольких храмах, включая Гошевский, в зените купола художники используют иконографический извод «Троица Ветхозаветная», есть примеры изображения благословляющего Бога Отца (в церкви в селе Кульчины) и традиционного Пантократора (в церкви Успения Божьей Матери в селе Косив). Роспись Гошевского монастыря отличается высоким уровнем исполнения, здесь выдержана цветовая и композиционная гармония, а многолетний опыт работы виден в богатом репертуаре сюжетов и орнаментов.

Но с точки зрения продолжения византийской иконографической традиции и верного отражения богословских идей православной церкви реалистические росписи уступают рассмотренной ниже группе росписей византийско-балканского круга.

Росписи византийско-балканского круга наиболее распространены. При незначительных различиях в манере, сохраняют одинаковые принципы построения образа и сюжета, имеют множество своих последователей в связи с каноничностью. В духе византийской традиции развивается иконописание во всех учебных заведениях Украины, включая художественные академии, иконописные школы и мастерские. Популярность данного стиля связаны с достижениями реставрации, с научным открытием все новых памятников. Появление в начале XX в. новой научной дисциплины – византологии расширило знания об истории и культуре этой тысячелетней империи.

Общим для всех современных росписей византийско-балканского круга является следование канонической средневизантийской системе росписи с ее четко регламентированной иерархичностью, иконографическим схемам при создании отдельных композиций, ориентация на образцы византийского искусства и стран византийского круга с IV по XV вв. Несмотря на разнообразие направлений внутри византийского искусства, сохраняются единые принципы, более подробно изложенные в следующем разделе.

3.2. Ведущие представители византийской традиции в Центральной и Западной Украине

Центральный регион. Практические и теоретические знания по древнерусской и византийской иконе можно получить в крупнейшем современном центре иконописания – школе при Троице-Сергиевой лавре (при Московской духовной академии и семинарии). Многие украинские иконописцы после получения диплома возвращаются на родину для работы в местных епархиях. Среди них Александр Микловда, Евгений Сероштан, Василий Прокопчук (Троицкий) – авторы иконостасов, руководители проектов сакральной стенописи.

Александр Микловда возглавлял артели, расписавшие храмы Зверинецкого монастыря (ил. В. 3. 35 – 3. 39). Первая артель, состоявшая преимущественно из выпускников московской иконописной школы (Дмитрий Гораш, Сергей

Яроменко, Андрей Одайник – прошел стажировку в иконописной школе) работала над украшением собора Преподобных отцов зверинецких в 2009-2012 гг. Иконографическими особенностями системы росписи является размещение Пантократора в апсиде, из-за отсутствие в куполе места, а сцены, «Сошествие Святого Духа» – на западной стене, как в трансепте Софии Киевской (ил. В. 2. 2; 3. 6). С этим памятником объединяет новосозданную роспись и пластика образов, укрупненное личное, в частности глаза. Среди святых доминируют образы монахов – основателей монастырей. По стилистике росписи близки к византийским (включая синайские) иконам и миниатюрам, а также древнерусским иконам и фрескам домонгольского периода (XII в.). Иконописцы используют орнаменты из различных по времени и стилю памятников, что создает определенный диссонанс. Не продуманы и границы между композициями свода центрального нефа: они не разделены, и один сюжет просто обрывается и начинается другой (ил. В. 3. 38). Наличие подобных ошибок объясняется недостаточностью опыта в этой первой работе артели.

В составе второй артели, которую также возглавил А. Микловда работали вышеупомянутые выпускники НАИИА: В. Задворский, А. Романюк, А. Трацевский (мастерская сакрального искусства, рук. Н.А. Стороженко), а также Евгений Суспо (мастерская исторического пейзажа), Алексей Глазунов (мастерская монументального искусства). Художники в 2013-2014 гг. расписали Иосафовский храм Зверинецкого монастыря (ил. В. 3. 39). Нижний крестильный храм посвящен Иосафу Белгородскому (1705-1754) и священномученику Иосафу (Жевахову, 1874-1937), епископу Могилёвскому, работавшему над раскопками древних зверинецких пещер. Основная тема росписей – ветхозаветные пророчества о Христе. Стенописям присущи те же достоинства и недостатки что и в предыдущем объекте. Иконографическая программа продумана и интересна, но там, где требовалась самостоятельность в создании сюжета и вписывании его в архитектурные формы, видны недочеты в композиции. Но в целом роспись исполнена достаточно хорошо.

Роман Селивачов в 2000 г. закончил НАИИА (факультет живописи, отделение реставрации). В 1999 г. стажировался в иконописной школе св. Иоанна (Пелопоннес, Греция). Участвовал в иконописной выставке в Норвегии (2011), расписывал храмы в Крыму (в 2006 – церковь св. Николая, с. Малореченское, в 2008 – церковь св. Владимира, с. Чистополье) и в Киеве (2005 – трапезную Свято-Троицкого монастыря (Китаева пустынь), в 2010 – 2013 – церковь св. Татьяны в Киеве). На его последней работе остановимся подробнее. Хра святых мучеников Адриана и Наталии и нижний храм святой мученицы Татианы построены в 2001-2008 гг. В архитектурном решении, простой трехчастный кубический объем с килевидными закомарами основной части храма (как в Успенском соборе Святогорской лавры, арх. А. М. Горностаев) завершается барочными куполами аналогично куполам Киево-Печерской лавры. Роман Селивачов возглавлял работы над росписями нижнего храма [300]. Им написаны фигуративные композиции, над орнаментами по его эскизам работали Евгений Григорьевский, Николай Безпрозванный, Зоя Швец и Александра Селивачева. Поскольку заказчик не ставил ограничений по срокам, работа прожолжалась 3 года. Задача была расписать храм в стиле росписей храмов Киево-Печерской Лавры, в частности, Трапезного храма и Крестовождвиженской церкви. В отличие от художников, расписавших Трапезную церковь (Г. Попов, А. Лаков и И. Ижакевич), Роман Селивачов работает современными материалами: акрилом по гипсовой штукатурке. Благодаря этому росписи получились значительно светлее, чем в аналогах, по качеству легкости и воздушности близки к акварельному исполнению и как нельзя лучше подходят для нижнего храма, где отсутствует естественный источник света. Кроме этого, что бы зрительно облегчить невысокие своды и потолки иконописец верхнюю сакральную зону решает значительно светлее (ил. В. 3. 40). В алтаре и по периметру храма привычные нарисованные мраморные плиты либо полотенца, заменены на орнаменты и декоративные ряды кипарисов. На опорных столбах нижний регистр убран, и фигуры святых размещены на одном уровне с молящимися в храме. Образы преподобных и мучеников в наосе в трехчетвертном повороте обращены к алтарю, создавая деисус с пространственными

паузами. Большое внимание в росписи уделено национальному украинскому орнаменту, переработанному автором в стиле модерн (в этом стиле выдержаны и росписи упомянутых храмов Киево-Печерской лавры). В росписи алтаря центральное место занимает Деисус со святительским чином, в медальонах представлены новомученики и исповедники. Роспись дополняет копия иконостаса Крестовоздвиженского храма лавры (оригинал резного деревянного иконостаса из липы выполнен мастером Карпом Швериным в 1769 г. в стиле рококо) [300]. Таким образом, художники достигли схожести с киево-печерскими храмами. Среди достоинств проекта следует указать цветовую гармонию росписи, авторские разработки и достижения автора в этой сфере, предложение различных вариантов на стадии эскизов. В рассмотренном храме мастер совмещает современные иконописные технологии, художественные поиски с местными киевскими традициями церковной монументальной живописи.

В Киеве церковными росписями успешно занимаются иконописцы *мастерской «Одигитрия»*. Ее организовали супруги Дойна Спатару и Степан Пурич – рук. мастерской. С. Пурич родился в Черновцах, окончил художественное училище им. И.Е. Репина в Кишиневе, затем художественную академию в Бухаресте. Дойна родилась в Молдавии, училась и жила семь лет в Бухаресте, где училась в иконописной школе при Румынской Патриархии. Сейчас художники проживают в Черновцах. В 2000 г. по благословению блаженнейшего митрополита Онуфрия (тогда Митрополита Черновицкого и Буковинского) супруги организовали мастерскую «Одигитрия». Сегодня их росписи украшают храмы Румынии, Молдавии и Украины, среди которых Банченский монастырь. В Киев иконописцев пригласил митрополит Онуфрий для росписи церкви Святой Троицы – это домовая церковь в его резиденции в Феофании (ил. В. 3. 41 – 43). Деревянный резной иконостас для этого храма был также выполнен этой мастерской. В росписях задействованы Аштефулеси Тодор и младший сын иконописцев Константин Пурич, резьбой занимается Виталий Галица.

При написании икон местного ряда иконостаса художники ориентировались на иконопись середины XIV в. из сербского монастыря на Афоне –

Хиландар (ил. В. 3. 42). Апостольский чин иконостаса данного монастыря взят за основу росписи свода киевского храма (Троица в окружении двенадцати апостолов в медальонах). Живопись схожа с фресками монастыря Хора в Константинополе – плави выполнены в разбел роскрыша, фигуры объемные и полновесные, но внутри форма решается более мягко, чем в древнем памятнике, меньше резких тональных контрастов в локальных пятнах, объем значительно доминирует над линией. И растительные, и геометрические орнаменты также объемны. Иконописцы оригинально применяют цветовые растяжки в фонах росписей, иконографический анализ икон показал авторские композиционные находки. В роспись органично включены образы русских святых – преподобных основателей монастырей, для чего образцы древнерусского стиля соединили с византийской традицией. По словам Дойны из памятников им ближе росписи македонских, сербских монастырей (Грачаница, Студеница), румынских (Воронец, Молдовица, Козия) и афонских (Хиландар, Ватопед). Многолетний опыт помог художникам создать систему росписей на высоком богословском и художественном уровне.

Распространенным явлением стало приглашение для росписей храмов *художников-аматоров*. Многих из них приход к вере вывел на стезю иконописания. Не получив художественного образования в государственных учреждениях, они обучаются в мастерских других иконописцев и на самих объектах. Например, в Киеве уже несколько храмов расписано артелью в которой наравне с профессионалами работают аматоры. Возглавляет артель Анна Пиркова, учившаяся в художественной академии, но не закончившая ее. Ценной особенностью данной артели является то, что вместе с художниками здесь работают и лица, имеющие духовный сан, знающие все тонкости церковной службы и особенно чувствующие связь священного образа с литургией. В иконографии и богословии художников консультируют дьякон Евгений Моргун, непосредственно в росписях участвует протоиерей Александр Духота. Есть в артели и художники с высшим образованием: Иван Падун и Иван Пирков (НАИИА, Киев), Феодосий Козачук (ЛНАИ, кафедра монументальной живописи). Остальные участники

артели: Максим Кербут, Мирослава Тимошенко, Стефания Беленко, Мария Шачанин имеют лишь практический опыт росписи, в котором и постигают глубины, тонкости и мастерство иконописной традиции.

В период с 2011 по 2015 гг. были расписаны следующие киевские храмы: Святого Николая на речном вокзале (2011), великомученицы Екатерины в Дорогожичах (проект – А. Пиркова, С. Беленко, 2013) (ил. В. 3. 44 – 3. 45), храм в честь иконы Божьей Матери «Спорительница хлебов» (2014) (ил. В. 3. 46 – 3. 47), Святого Феодосия Черниговского (проект – А. Пиркова, С. Беленко, О. Соколова). Сейчас продолжается работа над росписями храма Святой Варвары. Большинство образов, написанных артелью – это старательно исполненные копии известных образцов Византии XII в., Древней Руси (орнаменты церкви в Старой Ладоге, XII в.) и современных икон и росписей России. Композиционная структура наследует традиции росписей XII в. Софии Охридской (в храме великомученицы Екатерины). Иконописцы сохраняют сдержанный колорит без броских акцентов, а техника живописи силикатными красками по известковой штукатурке по фактуре больше напоминает фреску.

Западный регион. На западе иконопись изучают во Львовской национальной академии искусств на кафедре сакрального искусства, которая стимулировала развитие церковной живописи. Концепцию деятельности разработал профессор Р. Василик (ил. В. 3. 48 – 3. 52). Она направлена на возрождение и развитие украинской иконописи и ее самобытной стилистики, а также традиции смежных жанров церковного искусства – металлопластики, священнической одежды, золотого шитья, искусства книги и т.д. Дипломные и курсовые работы студенты выполняют на реальных объектах [284]. Лучшие выпускники кафедры, к примеру, Алексей Чередниченко, Дмитрий Гордица и Святослав Владыка, продолжают создание школ и мастерских, организуют конференции и расписывают храмы, проповедуя через искусство вечные христианские ценности. Одним из интереснейших современных львовских иконописцев следует назвать преподавателя этой кафедры Константина Марковича, лидера иконографической группы «Фавор», в составе которой с 1996 г. он расписал более десяти храмов. Самым

масштабным проектом «Фавора» были росписи храма свв. Владимира и Ольги во Львове (2002-2011) (ил. В. 3. 48 – 3. 49).

Творчество Марковича основано на украинских художественных традициях, в которых византийская иконография сочетается с народным искусством. От византийской традиции остались целостность композиции, доминирование плавных линий, придающих произведению лирическое, почти музыкальное звучание, а также чистая гамма гармонизированных теплых красок с тонкой игрой нюансов. Стилистически произведения Марковича близкие иконописным поискам 20-30-х гг. XX в., прежде всего, Петра Холодного старшего и Георгия Нарбута. Прежде всего, это касается линии, которая играет первостепенную роль в формировании силуэта и пластично меняется, переходя в орнамент. Автор органично сочетает традиции иконописи с искусством украинского модернизма, возрождая украинский национальный стиль через обращение к неовизантизму. Художник деликатно вводит различные объемные и цветные фактуры, в трактовке основных форм дает преимущества плавным контурам, а в деталях – ломаными линиями. Он чередует негативные и позитивные высветления на одежде святых, в палитре доминируют теплые пастельные оттенки для контраста дополнены ярко-красным и сине-зеленым цветом. В живописи Марковича проявился опыт работы в технике сграффито, умение достигать выразительность форм минимальными средствами. Все это помогает мастеру сохранить узнаваемую индивидуальную манеру и выделяет его среди современников.

Еще один выпускник этой кафедры ЛНАИ, А. Чередниченко сразу после окончания академии в 2005 г. создал со своими однокурсниками иконописное объединение во имя святителя Киприана (ил. В. 3. 54 – 3. 57). Такое название артель получила в честь киевского митрополита Киприана Цамблака, который руководил Церковью на рубеже XIV – XV вв., способствовал сочетанию византийских традиций и украинского искусства, был последователем св. Григория Паламы. Артели принадлежит роспись одиннадцати церквей, в частности, в Золочеве, Яремче, в селах Малый Ходачков, Угерско, Опака, Слободка, Липники, частично начата работа еще над пятью объектами. Три года назад худож-

ник инициировал создание союза иконописцев, в которую вошли около пятидесяти художников, преимущественно из Галиции с целью обмена опытом между художниками и создание организации, в которую могли бы обратиться священники при необходимости [285].

Группа святого Киприана продолжает стилистические традиции сакральной живописи ЛНАИ на высоком профессиональном уровне. Молодых художников приглашают на росписи храмов различных конфессий, случаются храмы, где поочередно служат православные с греко-католиками, поэтому приходится создавать пространство, сочетающее разные традиции (в данном случае отличия не столь явственные). И здесь уместным оказывается обращение к Византии – колыбели христианского искусства и к общему национальному искусству. Иконографические образцы византийского происхождения, ориентация на палеологовский период проявляются в иконном реализме, в эллинистическом видении формы с его каноном пропорций, подъемом красоты преображенного человеческого тела. Влияние народного искусства ощутимо в орнаментальном богатстве, заимствованном из галицких книжных миниатюр, местного декоративно-прикладного искусства, графики и живописи периода украинского модерна. В полихромии преобладают желтый и голубой цвета (ил. В. 3. 54), перекликаясь с государственной символикой и в дополнении других пастельных оттенков, создающих умиротворенную молитвенную атмосферу. Как и в византийских храмах, росписи не заполняют все стены, а сосредоточены в сакральных участках иерархической системы. Ощущение композиционной деликатности сохраняется от общего решения до деталей. С присущей для львовян общей чертой в выявлении формы важную роль играет линия, даже притенки сделаны в виде штриховки, что не встречается в других иконописных центрах. Однако в росписях артели святого Киприана она более сдержанная и доминирует в отдельных случаях. В последних работах группы выросло мастерство в написании объема фигур и пейзажа, многоступенчатые градации тона и цвета обогащают живопись, а четкие силуэты созданы со знанием анатомии и говорят о прекрасном академическом уровне. Декоративность создают орнаменты (ил. В. 3. 56) в

трактовке одежды, архитектуры, мандорлы – света Христовой славы. Эти же орнаменты можно увидеть на настоящих полотенцах, которыми обильно украшены иконы, а следовательно, в храме создается единая стилевая симфония.

Святослав Владыка – руководитель еще одной львовской артели «Ассоциации сакрального искусства», сформированной из выпускников вышеупомянутой кафедры ЛНАИ в 2002 г. Лидер объединения закончил Косовский колледж прикладного и декоративного искусства, Прикарпатский национальный университет им. Василя Стефаника и магистратуру ЛНАИ. Он же является соучредителем иконописных школ при Ужгородской духовной академии и храме Рождества Пресвятой Богородицы во Львове, преподавателем иконописной школы «Радруж» при УКУ, членом украинского союза иконописцев.

За время своей деятельности львовское объединение талантливых художников создало стенописи в шести львовских храмах (ил. В. 3. 58 – 3. 51). Основной стиль росписей – украинский неовизантизм с обращением к опыту бойчукистов. Лидер группы характеризует его как «сакральный минимализм» и видит свою миссию в переводе византийских традиций на язык современного искусства и приближение, таким образом, к молодежной аудитории. Лаконизмом работы близки к произведениям польского иконописца Ежи Новосельского, а опыт и творческие поиски группы привели к формированию собственного стиля, особенно заметного в последних проектах: часовни святой Иоанны Мироносицы, в с. Суховоле (Городоцкий р-н, Львовская обл., 2011), церкви Петра и Павла в г. Новояворовске (Львовская обл., 2011) (ил. В. 3. 58). Во всех храмах, где работали мастера «Ассоциация сакрального искусства» сохранен белый фон, в некоторых росписи сочетаются с однотонными мозаичными вставками из стекла, смальты, мрамора, в небольшом количестве применяется сусальное золото и серебро. Среди художественных средств линия отходит на второй план по сравнению с простыми, но четко уравновешенными силуэтами пятен, объемы формируются деликатно без резких контрастов, минимальным развитием локального цвета. На одежде святых мало драпировок, и каждая из складок

выверена – так мастер делает художественный отбор деталей, позволяя сосредоточиваться на главном и самих верующих.

Исследование и сравнение творчества отдельных мастеров и групп помогло выявить общие черты львовской школы, и индивидуальные различия художников. Установлено, что среди других украинских иконописцев львовян выделяют сочетание распространенных иконографических византийских схем с орнаментальными мотивами, взятыми из народного творчества и украинского модерна. В живописи доминирует линия и преобладает графичность, присутствует многократное повторение контура с постепенными тональными градациями. Работы выпускников ЛНАИ объединяет пестрый колорит, цветной и тональный контраст, подчеркнутая геометризация пятен, определенные деформации силуэта и пропорций для выразительности, акцент на национальной принадлежности через появление украинских атрибутов. Существенно влияет на церковную живопись и декоративно-прикладное искусство с присущей ему яркой полихромией, орнаментацией. В колористике предпочтение отдается теплым пастельным цветам. Индивидуальные стилистические различия формируются под влиянием собственных предпочтений в выборе образцов для подражания и поисках новых оригинальных решений.

Среди иконописцев Западной Украины есть продолжатели древнерусской традиции иконописания, одна из таких артелей *иконописная мастерская «Елеон»* (ил. В. 3. 67 – 3. 70). Мастерская «Елеон» образовалась из мукачевских иконописцев. Виталий Черепаня (Преображенский) – маркетолог по образованию, самостоятельно обучался иконописи, сейчас совмещает работу в Мукачевской епархии (глава епархиального отдела) и росписи в храмах. Василий Прокопчук (Троицкий) – выпускник московской иконописной школы при МДАиС и Александр Сорокинский – выпускник иконописного отделения СПбПДА (2014).

Иконописцы расписали храм прп. Иова и Амфилохия Почаевских – семинарский храм Свято-Успенской Почаевской лавры (2008), церковь в честь архангела Гавриила в Харькове (2009) (ил. В. 3. 68), храм Святого апостола Иоанна Богослова (Макарьевский монастырь близ города Саранск Мордовской

Республики, 2010-2011) (ил. В. 3. 67), церковь Святых апостолов (с.Сорокадубы Красиловского района, Хмельницкая обл., 2011), Крестовоздвиженский храм в с. Чупаховка Сумской области (2012), часовню в селе Белки (Иршавский район, Закарпатье, 2013) (ил. В. 3. 70). В 2014 г. иконописцы мастерской расписали купол Николаевского храма (г. Борщев Чортковского р-на, Терн. обл.) (ил. В. 3. 69), роспись которого продолжили выпускники криворожской иконописной школы. С 2014 г. артель работает над оформлением часовни в честь Игнатия Брянчанинова в поселке Долина (Славянский район, Донецкая область, один из скитов Святогоской Свято-Успенской лавры).

В становлении мастерской важное значение сыграли обучение и совместная работа на объектах с другими воспитанниками иконописной школы МДАиС, иконописного отделения СПбПДА (в семинарском храме Почаевской лавры, церкви Святого апостола Иоанна Богослова и в церкви Святых апостолов). За основу была взята традиционная московская школа иконописи: росписи прп. Андрея Рублева (Успенский собор во Владимире) и Дионисия (Ферапонтов монастырь). Заданная стилевая направленность сохранялась и уже при самостоятельной работе над другими проектами.

3.3. Современные церковные росписи юго-восточного региона и особенности харьковской школы храмовой живописи

Юго-восточный регион. Иконописные школы и мастерские открываются при монастырях, епархиях, семинариях, церквях, где большее внимание уделяют благочестию иконописцев, истории Церкви и другим богословским дисциплинам. Ученики ограничиваются копированием станковых произведений церковного искусства. К таким заведениям относится Харьковская иконописная школа при Покровском монастыре, Криворожская школа при епархии, Николаевская школа «Небо на земле», Одесская иконописная школа при Архангело- Михайловском женском монастыре, Львовская витражная мастерская при епархии и многие другие.

На юго-востоке Украины преимущественно развились два направления – стиль академической живописи и византийско-балканский стиль. Близость границы с Россией способствовала тесным контактам и взаимобмену мастеров из соседних территорий. Украинские мастера также расписывают храмы в Белгородской, Курской и других областях. Сегодня действуют несколько центров обучения иконописанию, с которыми связано распространение стилей и направлений. Это Криворожская иконописная школа, основанная выпускником МДАиС – протоиереем Дамианом Единком (1996) (ил. В. 3. 78), Харьковская иконописная школа при епархии, созданная Натальей Чуриловой (1999) (ил. В. 3. 93), Запорожская мастерская «Ассист» под руководством Руслана Моцпана (1998) (ил. В. 3. 82 – 3. 85), иконописное отделение в Днепропетровском государственном театральном-художественном колледже, Одесская иконописная школа при Архангело-Михайловском женском монастыре возглавляемая Серпионовой (Варшавской) Эсфирь Наумовной, Николаевская иконописная школа «Небо на земле» под руководством Сергея Помяна. Также нужно отметить особое значение одесского художественного училища в процессе базовой подготовки художников в южном регионе. Хотя в нем нет иконописного отделения, выпускники училища занимаются иконописанием (Э. Н. Серпионова) и церковными росписями (А. Рудой).

Александр Рудой – один из талантливейших современных иконописцев Украины, выпускник Одесского художественного училища по специальности художник-оформитель (1998). Иконопись постигал самостоятельно, работал в монастырях Москвы, Екатеринбурга, Киева, Одессы. Известен росписями в нижнем храме Спасо-Преображенского кафедрального собора Одессы (2004-2006), за которую получил Лауреата государственной премии. А. Рудой в данном проекте написал фигуративные композиции, а орнаментальное убранство по золотому фону выполняла другая артель. Иконописец создал росписи и в Андреевском зале этого же собора. Работая самостоятельно, без помощников и учеников, художник расписывает небольшие объекты – часовни: в честь Николая Чудотворца в Одессе (ил. В. 3. 75), в честь Иоанна Кронштадского в Киеве (ил.

В. 3. 74). Он ориентируется на палеологовский период византийской живописи, в частности на росписи и мозаики монастыря Хора в Константинополе (XIV в.), фрески сербских монастырей Грачаница, Печский патриарший и Сопочаны (ок. 1265). Это так называемый период иконного реализма, отличающийся увлечением эллинистическими формами и любовью к античной красоте. Росписям этого времени присуща пространственность сценических изображений одновременно с рождающимся ощущением пластики [86, с.64-67].

Основные принципы византийского искусства нашли свое отражение и в работах А. Рудого. Автор использует т.н. палеологовский живописный принцип «картинности» (мозаики нартекса параклесиона монастыря Хора), и с помощью архитектуры и разных элементов пейзажа группирует сюжеты основных двенадцати праздников, плавно переходящих друг к другу и размещенных в исторической последовательности, в два горизонтальных фриза [86, с.104-105]. Иконописец использует различный масштаб для отдельно стоящих образов и сюжетных сцен. Написанные им святые исполнены классической гармонии, где особое внимание уделено нюансам и деталям. Как и на образцах, плавны на одеждах лессированы дополнительными цветами, а не белилами, чем достигается особая живописность. Virtuозными и в тоже время детально продуманными выглядят шрифтовые и орнаментальные композиции, созданные в едином стиле с сюжетами. Автор прибегает к современным материалам, совмещая художественный акрил с темперной живописью. Некоторые работы выполнены им на мелкозернистом холсте, приклеенном к стене. Такой подход достаточно популярен среди современных иностранных, в т.ч. греческих иконописцев. В нем есть и недостатки: на этапах невозможно увидеть как будет смотреться роспись в архитектуре, отсюда возможны просчеты в цвете, тоне, композиции, масштабе. По мнению самого Рудого, пользуясь этим способом сложно сохранить необходимую для стены степень художественной сработанности, не превратить фреску в икону.

В 2014 г. иконописец расписал алтарь в женском монастыре в честь иконы Божьей Матери «Отрада и утешение» в Большой Ольшанке (Васильковский

район, Киевская область) (ил. В. 3. 71 – 3. 73). Иконописец создал новые орнаменты на основе известных, написал образы новомучеников в древних византийских святительских одеждах. Нестандартно решены композиции «Троица», «Сошествие во ад», «Рождество Христово». Изучив росписи Рудого можно сделать вывод, что многолетний опыт иконописания и копирования древних образцов, позволяют ему заниматься подлинным творчеством в рамках канона, привнося нюансы иконографические изменения [306].

Из числа выпускников ДГТХК в области церковных росписей в академическом стиле уже много лет работает *Захар Пономаренко* (1994-1999). Крупнейшим проектом с его участием стали стенописи Спасо-Преображенского собора в Кривом Роге (ил. В. 3. 5). Система росписи построена по принципу членения стен на отдельные обрамленные картины, размещенные на светло-бирюзовом фоне. На нем гризайлью написаны барочные завитки, имитирующие гипсовый рельеф. В барабане фигуры нарисованы с учетом перспективных сокращений, художник намеренно создает эффект выхода святых за раму картины, выбирает такую точку зрения, чтобы создать впечатление наблюдения снизу за всем происходящим. Такой подход характерен для Сикстинской капеллы Микеланджело и европейских католических церквей XVII – XVIII вв. эпохи барокко. Ориентацию на данные памятники подтверждает и иконография сюжета коронации Девы Марии в центральном куполе. Роспись отличается уравновешенностью композиций, знанием анатомии и мастерством художника как рисовальщика, достоверной передачей материальности предметов. Особенности мастера является контрастная цветовая палитра, построенная на дополнительных цветах (ярких малиновых и салатных, желто-оранжевых и сине-фиолетовых), дробность драпировок, активные блики и рефлексы.

Среди выпускников ДГТХК иконописицы Юлия Бец и Марта Муравец, продолжившая обучение в ХГАДИ, сейчас занимается иконописанием.

Выпускники Криворожской иконописной школы и Евгений Сероштан. Е. Сероштан – закончил иконописную школу при МДАиС (1999 г.), самостоятельно расписал храм Александра Невского в с. Хотов (Киевская область) (ил. В. 3. 79;

3. 81). Вместе с выпускниками КИШ: Александром Полищуком, Игорем Бруховцем и Николаем Сюльдиным работал над росписями храма великомученика Артемия в с. Гатное (Киевская область) (ил. В. 3. 80). В обоих объектах стояла сложная задача расписать храм, где вместо привычных вогнутых поверхностей арок, сводов, куполов и конх, архитектурное пространство представляло собой сложный многогранник (Хотов) или крестобразный объем с плоским потолком (Гатное). Иконописцы среди прочих сюжетов особо выделяют «Сошествие Святого Духа», как рождение Церкви Христовой, поэтому размещают ее в центре верхней сакральной зоны.

Стилистика росписей ориентирована на поздневизантийскую живопись т.н. палеологовского ренессанса и на росписи Сербии (Дечаны), колористика – на древнерусские фрески Дионисия в Ферапонтовом монастыре, а иконография двенадцатых праздников – на аналогичные древнерусские иконы XV в., использованы византийские и древнерусские орнаменты. В тоне преобладают светлые и средние тона, темные камертоны отсутствуют, даже черные написаны лессировками и не выделяются из общего строя, аналогичное решение характерно и для дионисиевских фресок. По словам Сероштана на рублевско-дионисиевский стиль его ориентировали при обучении в иконописной школе, но в ходе работы над стенописями в Гатном он постепенно пришел к южно-славянской стилистике. Отдельные сюжеты композиционно уравновешены, поскольку использованы традиционные схемы, но в целом стенопись храма в Хотове смотрится перегруженной из-за доминирования многофигурных композиций. Такая проблема связана с просчетами в архитектуре, где не учитывались последующие сложности в ходе художественного оформления. Иконописцы только начинают свою творческую деятельность и как для новичков делают большие успехи в монументальной иконописи.

В 2015 г. Александр Полищук и Игорь Бруховец приступили к росписи Николаевского храма в городе Борщове (Тернопольская область) (ил. В. 3. 76 – 3. 77), в которой к тому моменту иконописцы мастерской «Елеон» расписали купол (ил. В. 3. 69). В росписи принимают участие и другие ученики КИШ, и хотя

работа продолжается, уже на этом этапе виден высокий уровень исполнения работ.

Мастерская «Ассист» (г. Запорожье). Мастерская существует с 1998 г.; руководитель – иконописец Руслан Захарович Моцпан, ведущие мастера – Ольга Кравцова-Моцпан, Наталия Емец, Ирина Загрекова. Первые росписи выполнялись в стиле древнерусской школы Дионисия (Покровский храм в Киеве), затем – в стилистике Палеологовского периода XIV – XV вв. (храм Рождества Пресвятой Богородицы в Киеве на Теремках). В росписях храма в честь иконы Божьей Матери «Всех скорбящих Радосте» Киево-Печерской Лавры иконописцы попытались соединить древнерусские иконографические изводы XVII в., как, например, сюжет «Троица Ветхозаветная» с орнаментами стиля модерн. Такое сочетание чаще встречается на современных массово печатанных иконах. В цвете иконописцы придерживаются холодной цветовой гаммы, построенной на малиновых, светло-голубых и бледно-оливковых оттенках (ил. В. 3. 82 – 3. 85).

Харьковская школа храмовой живописи. Востребованность художников в сфере сакрального искусства, вновь открытой и актуальной в годы независимой Украины, возрождение духовности, реконструкция старых и открытие новых храмов вызвали соответствующий отклик и у харьковских художников. На наиболее раннем этапе это привело к созданию в Харькове своей иконописной школы, которая была открыта Чуриловой Натальей Митрофановной в 1999 г. при Петро-Павловском храме. Чурилова Н. М. до этого работала на кафедре реставрации ХГАДИ, первоначальный состав школы состоял из ее бывших студентов-реставраторов. Соучредителем школы был художник-монументалист Светличный Е. И. Школа дала мощный импульс в воспитании молодых иконописцев. Сегодня выпускники школы организуют собственные мастерские (например, мастерская Елены Котельниковой), пишут иконостасы для храмов Харькова (нижний храм Мироносицкой церкви в Харькове, Борисо-Глебский храм одноименного женского монастыря в с. Водяном, Харьковской области). В 2012 г. учащиеся школы впервые выполнили монументальные росписи на стенах в воскресной школе при Архангело-Михайловском храме поселка Бабаи (ил. В.

3. 93). Во многом пока виден иконный подход к росписи и недостаток знаний о специфике монументального искусства. В связи с этим в деле возрождения церковных росписей необходимо отметить особое значение Харьковской государственной академии дизайна и искусств, где изучением иконописи и традиций оформления храмов занимаются на кафедрах реставрации и монументальной живописи. Студенты осваивают технику фрески, мозаики, витража, темперной живописи, экспериментируют с различными технологиями и материалами. Преподаватели вместе со студентами на летних практиках реставрируют росписи, иконы, пишут новые иконостасы, ориентируясь на византийское и древнерусское искусство.

С 2000-х гг. в ХГАДИ активно занимается церковными росписями заведующий кафедрой монументальной живописи Владимир Николаевич Носенков, окончивший Орловское художественное училище (1976-1980) и Харьковский художественно-промышленный институт (специальность «Монументально-декоративная роспись», 1983-1989). На объектах с ним работали преподаватели ХГАДИ: Н. Т. Радомский, Д. В. Шевченко, В. П. Сенин, Н. Л. Крылов. В 2000-2001 гг. В. Н. Носенков, Н. Т. Радомский и Н. Л. Крылов написали иконостас для храма Архистратига Михаила. В 2004 г. В. Н. Носенков и И. Ю. Кардаш со студентами расписали храм в Богодухове. Наиболее масштабным проектом художника стали росписи нижнего («Новомучеников в земли российской просиявших», 2002-2004) и верхнего (в честь Георгия Победоносца, 2004-2006) храмов в г. Алчевске [150]. Система росписи соответствует византийскому канону: в куполе размещено поясное изображение Пантократора в окружении ангелов, на парусах евангелисты, в конхе образ Божьей Матери Оранта заменен «Покровом» с предстоящими архангелами и святыми воинами, поскольку храм назван в честь великомученика Георгия Победоносца. На опорных арках в медальонах вместо мучеников – апостолы, на опорных столбах сцены из жизни Георгия. Под Покровом, регистром ниже Евхаристия – переработанная копия мозаики Михайловского собора. Алтарные образы завершает сюжет «Жертвоприношение Авраама», композиция которого

заимствована из библейской гравюры Г. Дорэ. В конхе бокового придела Троица Ветхозаветная (Рублева) дополнена по бокам изображениями святых Авраама и Сарры и элементами архитектурного стаффажа – извод «Гостеприимство Авраама». Напротив, также в конхе – «Сошествие Святого Духа» (позы, жесты апостолов, цветовое решение одежд, сияние вокруг голубя – символа Святого Духа напоминает мозаики Санкт-Петербургского храма Воскресения Христова известного как «Спас на Крови»), в западной части – «Успение» (иконография московской иконы XV в.). В цвете доминирует желто-горячий фон, заменяющий золото в сочетании с темно-вишневыми, темно-зелеными и насыщенными синими оттенками.

В 2012-2013 гг. под руководством В. Носенкова расписан храм в честь Озерянской иконы Божьей Матери (Буды, Харьковская область) (ил. В. 3. 86 – 3. 87). В росписи данного храма прослеживается ориентированность на более поздние образцы – печатные реалистичные иконы («Троица Новозаветная», «Воскресение Христово», «Тайная Вечеря», «Сошествие Святого Духа», «Поцелуй Иуды», «Покров», изображения святых, живших в XIX в.: Иова Почаевского, Серафима Саровского). Остальные евангельские события сохраняют более раннюю иконографию древнерусских икон XV в. («Сошествие во ад» и др.). В нескольких сценах верхней сакральной зоны образы показаны в окружении натуралистично выписанных облаков (Пантократор, Покров, Троица, евангелисты). В колорите также произошли некоторые изменения: в одеждах и стаффаже преобладают оттенки коричневого, оливкового, малинового цвета в сочетании со светло-голубыми фонами. Все эти годы работа на объектах художник совмещает с преподаванием, руководит дипломными работами на тему церковных росписей, привлекая молодёжь к возрождению иконописания.

Преподаватель витражной мастерской ХГАДИ – Николай Тадеушевич Радомский закончил Луганское государственное художественное училище (1979-1983) и ХХПИ (специальность «Интерьер и оборудование», 1983-1989). Начинал с росписей вместе с В. Носенковым, потом освоил мозаику и уже более десяти лет работает в этой технике. Радомский выполнил мозаики для фасадов храмов

Украины: кафедрального Спасо-Преображенского собора (Донецк, 2004) (ил. В. 3. 91), храма Успения Богородицы (Константиновка, Донецкая область, 2006), храма Крещения Господня (г. Карловка, Полтавская область, 2006), врата кафедрального Благовещенского собора (Харьков, 2009-2010) (ил. В. 3. 89 – 90) и России: Николо-Иосафовского собора (Белгород, 2011) (ил. В. 3. 92), Оранского Богородицкого мужского монастыря (с. Оранки, Нижегородская область, 2013).

В рамках данного исследования проанализируем художественную и иконографическую составляющую созданных образов. На фасадах перечисленных храмов изображают ростовые фигуры святых, в честь которых назван храм (в Николо-Иосафовском соборе) либо придел (в кафедральном соборе Донецка в честь преподобного Илариона, схимника Печерского – покровителя правящего митрополита, назван левый придел). Также есть изображения особенно почитаемых местных святых (преподобного Иоанна Затворника Святогорского в Донецком соборе, святителя Афанасия Лубенского чудотворца в Благовещенском соборе Харькова). Образы Божьей Матери и Иисуса Христа представлены как ростовыми фигурами (в Белгородском и Нижегородском соборах), так и полуфигурами («Покров» в Харьковском, «Державная» в Донецком соборах) или оглавными («Нерукотворный образ» в Харькове). Автор ориентируется на традиции академической живописи XIX в., в техническом и композиционном плане – на мозаики «Спаса на Крови». Есть в образах и черты модерна – темные контуры, отдельно взятые и переработанные под мозаику образы В. Васнецова, например, святой равноапостольной княгини Ольги (Донецкий собор). Среди собственных наработок автора: красочный и живописный подход, оригинальные шрифты и орнаменты с виноградной лозой. В рамках учебной программы Радомский экспериментирует со студентами перевод православных иконописных изводов в технику витража, что является перспективным направлением и с успехом применяется в Православной Церкви (Благовещенский собор и церковь Рождества Христова в Харькове), хотя больше характерно для католических храмов.

Обучение у преподавателей, знающих на практике специфику храмовой живописи, а также изучение различных техник росписи, в т.ч. фрески, а также керамики, мозаики, витража сделали выпускников кафедры монументальной живописи более подготовленными для работы в архитектурной среде и, особенно, «на стене». В 2003 г. формируется авторская группа студентов-монументалистов и выпускников ХГАДИ (ил. В. 3. 94), которая за десять лет своего существования, вплоть до настоящего времени участвовала в росписях более десятка храмов во многих городах Левобережной и Центральной Украины, а также Крыма [178, с.108-112]. Среди них: церковь «Архистратига Михаила» (с. Лизогубовка, Харьковская обл., 2003), церковь «Введения во храм Пресвятой Богородицы» (Феодосия, 2003) часовня «Иоанна-воина» (Харьков, 2004) (ил. В. 3. 95 – 102), церковь «Марии Магдалины» (с. Липовая Роща, 2005) (ил. В. 3. 110 – 112), церковь «Вознесения Христова» (с. Большие Бучки, 2005) (ил. В. 3. 103 – 109), Свято Преображенский скит Ионинского монастыря (с. Нещеров, Киевская область): нижний храм «Усекновение главы Иоанна Предтечи» (2006) и Свято Преображенский храм (2009) (ил. В. 3. 113 – 117), часовня мученицы Людмилы (Харьков, 2009), часовня иконы Богородицы «Неупиваемая чаша» (Лисичанск, Луганская обл., 2009), храм «Всех преподобных» Свято-Успенская Святогорская Лавра (Донецкая обл., 2010) (ил. В. 3. 126 – 130), часовня (Ялта, 2010) (ил. В. 3. 118 – 125), Нижний храм «Гавриила Афонского» в Свято-Ильинском мужском монастыре (Одесса, 2011-2012) (ил. В. 3. 131 – 136), часть росписей в Свято-Георгиевском соборе (Макеевка, Донецкая обл., 2011).

Состав артели претерпевал изменения. Изначально в неё входили: Константин Мокляк, Алёна Голобородько, Алёна Ахтырская, Ирина Шматова, Юлия Ландина, Виктория Гайдамака. В 2010 г. к оставшемуся «старому костяку» в лице А. Баботенко, К. Мокляка и А. Ахтырской влилась свежая струя выпускников: Андрей Ленчик, Андрей Алексенко, Олег Ерёменко, Сергей Ходоровский, Татьяна Иванова, Юлия Зинченко, Алёна Рудич. На данный момент в составе остались Т. Иванова, К. Мокляк и А. Алексенко. Особенно следует отметить растущее мастерство и заслуженный авторитет ведущей художницы группы Т.

Ивановой, талантливом и плодовитом иконописце. Часть артели повышают квалификацию и обмениваются опытом на российских объектах: А. Баботенко и С. Ходоровский пишут фрески по сырой штукатурке в монастыре г. Серпухов (Московская обл.), А. Ленчик участвует в росписях храмов Серафимо-Дивеевского женского монастыря.

В начале творческого пути артели пришлось преодолевать многие трудности. Это и отсутствие достаточного количества образцов, и поиск материалов – подходящих штукатурок и красок, и переход от эклектичности к единому стилю, и вопросы органичного композиционного решения всего храма, а также ведущего колористического образа для каждого храма. Сначала аналогами служили чёрно-белые ксерокопии из книг, в частности, из известных монографий В.Н. Лазарева по византийской живописи [106], [108]. Цветовыми ориентирами были репродукции византийских и древнерусских храмов, не ограничиваясь определёнными временными рамками, использовались и фотографии икон, «новоделов» из Московской иконописной школы и других источников. Первые росписи были сделаны масляными красками на скипидаре без учета подготовки стен к покраске. Подготовительный рисунок выполнялся карандашом, технически роспись велась как икона, а не как фреска, отсутствовала разность фактур в решении фона и фигур. Отличалась манера письма и в самой артели, не всегда удавалось достичь композиционного и колористического единства. Эти проблемы прекрасно осознавались, решались по мере возникновения, и коллектив художников постоянно совершенствуется над их дальнейшим устранением и применением новых техник и технологий. Так, уже в 2005 г. в Липовой Роще впервые росписи были выполнены пигментами на калиевом стекле, стены предварительно были заштукатурены известью. Сейчас артель работает исключительно в этой технике.

Осознание своей творческой миссии, необходимость расширения знаний, обобщения собственного опыта и прогнозирования перспектив привела трех участников артели – одних из основоположников этой группы иконописцев А. Голобородько, А. Ахтырскую и И. Шматову к созданию масштабной теоретической работы в рамках обучения в магистратуре ХГАДИ на тему «Византий-

ский канон в монументальной сакральной живописи: традиция и современность» (2005, научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент Котляр Е.А.). Каждая из трех магистрантов разработала отдельный аспект этой темы: А. Голобородько – «Гармония канона и «творческого поиска» в православной сакральной живописи Византии и Киевской Руси», А. Ахтырская – «Иконографическая программа росписи православного храма в контексте богословской традиции», И. Шматова – «Византийская традиция в церковной живописи независимой Украины: современное состояние и тенденции». Блестящая защита этого научного триптиха вызвала широкий резонанс, открыв широкую дорогу студентам и выпускникам ХГАДИ в эту сферу монументального искусства.

На практическом поприще коллектив этой группы старался постепенно нивелировать различия в манере письма внутри артели. Опыт совместной работы также повлиял на распределение ролей.

За последние шесть – семь лет значительно накопился иллюстративный материал, активно поддерживаются отношения с московскими иконописцами, например, с артелью А. С. Вронского, которая побывала во многих музеях мира и древних православных храмах, расписанных в балкано-византийском ключе. Московская группа художников в 2010 г. начала роспись Покровского храма в Святогорске (ил. В. 3. 197 – 3. 204), где в это время харьковская артель расписывала храм «Всех преподобных». Студенты ХГАДИ получили возможность наглядно изучить ход работы московских стенописцев, узнать новые живописные стратегии, технические и технологические особенности. Стилистически их росписи близки монастырским росписям Кахрие-Джами (1321) – их пластике, моделировке одежд и ликов. Оттуда же были взяты отдельные композиционные элементы, скажем, группы апостолов и ветхозаветных праведников в сцене «Покрова Божьей Матери» изображены подобно праведникам из «Страшного суда» Параклесиона (ил. В. 3. 198). Оригинальны композиционные решения сводов, арок, несмотря на отдельные заимствования, прослеживается создание собственного стиля. Фона покрыты сусальным золотом и напоминают византий-

ские и древнерусские мозаики XI – XIII вв., а также синайские миниатюры этого же времени.

Харьковская группа иконописцев прошла долгий путь в формировании собственного стиля. Каждый новый объект – это поиск наиболее выразительного пластического языка, особый оригинальный колорит. Артель ориентируется на искусство эпохи Комнинов (вт. пол. XI – перв. пол. XII вв.), называемое средне-византийским искусством, исключая искусство сурового стиля (Осиос Лукас, София Новгородская и София Киевская). Аналогами также служат византийские иконы и миниатюры XII – XIII вв. К памятникам этого времени относятся древнерусские (домонгольские) храмы: Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря во Пскове (1138), Спасо-Преображенский собор на Нередице (1198), церковь Святого Георгия в Старой Ладоге (тр. четверть XII в.), Антониев монастырь в Новгороде (1189); сербские: церковь святого Пантелеймона в Нерези (1164), Великая Богородичная церковь в Студенице (1209), церковь Святых Апостолов в Пече (1250-е); болгарские: церковь Всех Святых в Бачкове (ок. 1770-х), церковь святого Пантелеймона и Николая в Боянах (1259); византийские: церковь в Кастория, капелла в монастыре Иоанна Богослова на Патмосе (1190-е); грузинские: Гелати (1120-е), Вардзия (1186), Кинцвиси (начало XIII в.); западноевропейские: собор в Чефалу (1148), собор Успения Богоматери в Монреале (Италия, XII в.).

Десятилетний опыт работы над росписями различных храмов Украины, общение с коллегами сформировали личное видение художниками сакрального пространства, не выходя из рамок канона. Собрана большая электронная библиотека аналогов, выработана последовательность исполнения от замысла к финальным стадиям на стене, испробованы многие материалы и техники, последовательно разрабатывается свой авторский стиль.

Таким образом, можно заключить, что украинская иконопись и церковная роспись развивается неотрывно от искусства соседних государств, стараясь при этом возродить и сохранить вековые местные традиции. И, хотя, созданные в разных регионах росписи отличаются по стилю исполнения, всех современных

украинских иконописцев объединяет желание создать духоносный и актуальный на сегодня образ. Лучшие украинские мастера ориентируются на византийское искусство, но это заключается не в копировании, а в постоянной аналитической творческой работе, результатом которой является осмысленное и постепенное создание новых иконографий в русле православной духовной традиции.

3.4. Вклад зарубежных художников-монументалистов в развитие церковных росписей Украины

В 1990-х гг., когда начались процессы реституции и передачи храмов в собственность Церкви, одновременно с их восстановлением стали возводить новые храмы и соборы. Архитекторы, художники и реставраторы столкнулись – что происходит и по сей день – со сложными задачами реконструкции как отдельных произведений искусства, так и целых храмовых комплексов. Даже в случае работы с «чистого листа» возникает необходимость изучения определенных местных традиций. Задача усложняется тем, что за время советской власти традиции были утрачены, а большинство памятников церковного искусства уничтожено. В такой же ситуации как Украина оказались и Россия с Беларусью, поэтому стало логичным решать вопросы по возрождению церковного искусства совместно через конференции, симпозиумы, культурный диалог и практические контакты.. Современные технические возможности позволяют поддерживать связь и дистанционно, но, безусловно, преимущество имеет обмен опытом при непосредственном общении. Положительное влияние в этом случае играет миграция талантливых артелей иконописцев и совместная работа нескольких артелей в рамках больших проектов. Так в Украине наряду с местными иконописцами плодотворно трудятся русские и белорусские мастера, привносят свой опыт молдавские и греческие художники.

Сейчас информация о церковных художниках распространяется в основном через регистрацию в интернете сайта мастерской с публикацией портфолио, совместные богослужения и общение священноначалия, создание иконописных

школ и мастерских при епархиях. Наибольшее доверие у настоятелей вызывает воочию увиденный объект, когда есть возможность внимательно изучить росписи, пообщаться с предыдущим заказчиком, узнать нюансы работы с художниками. Ведь для правильного оформления храма, тем более крупного собора, необходимы многие факторы: художественное образование, опыт и добросовестность. Сегодня рынок художественных услуг позволяет найти разного рода иконописцев и заказчик уже сам решает, что для него важнее: качество, сроки или цена. Вместе с тем для сферы искусства и искусствоведения всегда приоритетны произведения, имеющие художественную ценность, где решаются новые творческие задачи, демонстрируется мастерство и виртуозность исполнения, создается цельный стенописный ансамбль, связанный с архитектурой и самим образом храма.

На сферу церковного искусства Украины сильно повлияла сложная конфессиональная ситуация. В росписях храмов все ощутимее акцент смещается с духовных ценностей в сферу политизации. Поэтому священники УПЦ МП с осторожностью подходят к выбору художников и предпочитают приглашать иконописцев, приоритетом для которых остаются евангельские истины, а поскольку в России и Белоруссии раскола Православной Церкви нет, то и приглашают мастеров из соседних государств. К сожалению, нужно отметить, что для священства и спонсоров росписи иногда играют второстепенную роль. Талантливые художники вынуждены уезжать в поисках заказов, что не благоприятствует развитию иконописания в нашей стране. Но, несмотря на все сложности, строительство и оформление храмов продолжается, среди монастырского духовенства существует спрос на работы высокого художественного качества.

Росписи белорусских иконописцев. Из современных белорусских иконописцев, работающих в Украине можно выделить минскую мозаично-стенописную мастерскую при Свято-Елизаветинском монастыре (ил. В. 3. 149 – 3. 173) и иконописную мастерскую «IKONIGUE» под руководством В. Довнара (ил. В. 3. 141 – 3. 148). Их отличает профессионализм и постепенное формирование собственного узнаваемого стиля [176, с.24-28].

Мозаично-стенописная мастерская при Свято-Елисаветинском монастыре (Навинки, Минск, Беларусь). Мастерская основана 15 сентября 2002 г. Ее возглавляет послушник Дмитрий Кунцевич, в артель также входят Михаил Лавшук, его брат Дмитрий, Александр Трусковский, Максим Дударев, Денис Черновец и др. Основной состав мастерской – выпускники кафедры монументально-декоративного искусства Белорусской государственной академии искусств (БГАИ). Иконописцы начинали свою деятельность с оформления храма в честь иконы Божией Матери «Державная» в Свято-Елисаветинском монастыре. Потом выполняли небольшие заказы по Беларуси: в Бресте, Гродно, Бобруйске, Барановичах, Полоцке, в поселке Сокол под Минском. Через время появились заказы, в России: в Ростове-на-Дону, Москве, Краснодаре, Сахалинске и в Украине: в Киеве, Тернополе, Каменец-Подольском, Почаеве [288].

Для минской мозаично-стенописной мастерской первым проектом на Украине стало оформление кафедрального собора святых мучениц Веры, Надежды, Любви и Софии в Тернополе (2006) (ил. В. 3. 149 – 3. 152). В нем мозаичисты создали образ Пантократора в куполе, Оранту в конхе, Евхаристию в апсиде, евангелистов на парусах, Иоанна Крестителя и Эммануила в конхах боковых апсид (ил. В. 3. 149). В колорите в основном преобладают светлые золотые и синие оттенки, создавая атмосферу воздушности. Художники в целом и в цвете, и в композиции ориентировались на мозаичное убранство Софии Киевской [123], но в исполнении деталей показали стремление не к копированию, а к поиску собственных решений.

В этом же 2006 г. поступил заказ из Почаевской лавры для создания мозаик на южном фасаде главного Успенского собора и реставрации мозаичных панно, выполненных по эскизам Рериха в начале прошлого века [288]. В этом проекте мастера учли существующие мозаики и гармонично дополнили их своими работами. Каждый образ заслуживает отдельного рассмотрения в связи со сложностью поставленных и решенных задач. Так, центральный образ «Почаевской Божьей Матери» необходимо было вписать в барочный картуш сложной формы, кроме того оригинал иконы написан в реалистичной манере. Мастера нашли

компромисс, взяв за основу цветовой решение оригинала, рисунок иконы Божьей Матери «Донская» Феофана Грека и лик Пречистой с византийского деисуса из Софии Константинопольской, свободные поля, по бокам заполнив строфой из акафиста. Аналогично продуманы и остальные образы (ил. В. 3. 153).

В 2008 г. был осуществлен совместный проект минской мозаичной мастерской и петербургских иконописцев Николая и Натальи Богдановых в кафедральном соборе Александра Невского в Каменец-Подольском. В мозаике исполнены два главных образа: в конхе Богоматерь с младенцем на троне, в апсиде Христос. Как и в других работах, образцом послужили мозаики Софии Константинопольской и Сан Витале (ил. В. 3. 156). В оформлении собора достигнуто художественное единство за счет общей цветовой палитры с применением золота и ориентации на византийские памятники.

Следующий заказ был выполнен в 2011 г. для фасада киевского Свято-Троицкого Ионинского монастыря и представлял собой деисус из трех медальонов, решенных на очень высоком уровне. Деисус является копией византийского прототипа, но оригинальностью отличаются нимбы, которые минчане здесь впервые украшают орнаментом (ил. В. 3. 157).

За тринадцать лет существования мастерской сложился ее собственный художественный стиль. Особенно это заметно в последних работах, например, в киевском Зверинецком монастыре (ил. В. 3. 158 – 3. 159). Следует отметить особое внимание художников к деталям, которые не мешают восприятию образа, а обогащают его, делают особенным. Традиционным стало орнаментальное одноцветное и двухцветное декорирование нимбов Спасителя, Божией Матери, ангелов и наиболее чтимых святых (ил. В. 3. 160). Прием украшения нимбов над головами Богоматери и младенца Христа лепным растительным орнаментом, техника которого была широко распространена в итальянском и испанском искусстве XIV – XVI вв. и оказала влияние на белорусскую икону в XV – XVIII вв., была заимствована и переосмыслена минскими мастерами (ил. В. 3. 161). Заслуживает уважения стремление мозаичистов увековечить свои национальные святыни путем их переработанного повторения в храмах России и Украины. Так

интерьер часовни-усыпальницы на подворье Свято-Духова монастыря г. Тимашевска (хутор Некрасова, Краснодарский край, Россия) напоминает экстерьер Борисоглебской (Коложской) церкви в Гродно XII в. Другой пример – мозаичный шестиконечный крест для Зверинецкого монастыря, похожий на напрестольный крест Ефросинии Полоцкой, изготовленный для церкви Святого Спаса в 1161 г. Это национальный символ Белоруссии, один из элементов государственного герба в 1991-1995 гг. и наконечник древка государственного флага (ил. В. 3. 169 – 3. 171). Колорит сохранившихся древних фресок из кельи преподобной Евфросинии Полоцкой Спасо-Преображенской церкви начала XIII в., заключающийся в сочетании светло-зеленого малахита и охры красной также часто преобладает в мозаиках минчан (ил. В. 3. 173).

Во многих работах применяется золотая смальта для выкладывания волос Спасителя, мерцанием дополняющая ассист одежд. Для выражения мысли о том, что Богу нужно отдавать лучшее, художники изобразили в руках Пантократора дорогостоящий пурпурный кодекс с золотым шрифтом (в Зверинецком монастыре и в минском храме иконы Божьей Матери «Державная»), распространенный в Западной Европе в VI – IX вв. (ил. В. 3. 166 – 167). Мозаичисты расширяют спектр используемых образцов, работая даже в рамках одного проекта с несколькими источниками. Мы можем видеть их обращение к равнинским мозаикам VI в., к реалистическим образам В. Васнецова начала XX в. (Почаевская лавра) (ил. В. 3. 154 – 155), к иконам, фрескам, книжным миниатюрам, картинам (ил. В. 3. 162; 3. 172). С приобретением опыта повышается художественный уровень мозаик, образы становятся убедительней, палитра звонче и богаче.

Мастерская «IKONIQUE» была основана в 1992 г. минским художником Виктором Довнаром (ил. В. 3. 141 – 3. 148). Мастер работает в технике фрески по сырой штукатурке, что обеспечивает максимальную сохранность росписей, но является крайне трудоемким видом стенописи. В мастерской проводятся технологические исследования и эксперименты по изучению свойств красок и штукатурок при воздействии на них тех или иных условий, что позволяет проверить долговечность выбранных материалов.

Иконописцы работали в храмах Белоруссии, Польши, Украины, Черногории [282]. Наиболее масштабным проектом мастерской стали росписи кафедрального храма Воскресения Христова в Черногории (Подгорица) (ил. В. 3. 141). Выбор этой мастерской обусловлен тем, что иконописцы ориентируются на средневековые балканские росписи, ставшие главным источником образцов и для других проектов. На ранних этапах творчества В. Довнар интересовался древнерусской иконописью, что нашло отражение в оформлении первых храмов, например, Минской церкви Марии Магдалины (ил. В. 3. 143). Его живописное убранство отличается орнаментальным богатством, связанным с многоступенчатыми выступами фризов, что переосмысленно художником как стройные ряды витиеватых древнерусских книжных орнаментов. Оригинальный иконографический подход использован и при написании сцены «Положение во гроб», аналогом для которой послужили плащаница и антиминос. Храм Петра и Павла в Семятичах (Польша) также решен в древнерусском стиле. Необычна роспись основного объема, где в несколько рядов изображены двенадцатые праздники и страстной цикл. Цветовая гамма и композиционная схема идентична станковым иконам, создавая впечатление огромного иконостаса. Орнаменты между сюжетами напоминают тябла, усиливая эффект.

В тандеме с В. Довнаром много лет работает его сын Алексей, автор росписи молельной комнаты в Одессе (2012) (ил. В. 3. 144 – 3. 148). Пока это единственный объект, созданный мастерами в Украине. Образцами для росписи послужили афонские фрески XVI в. и сербские XII – XIV вв. (ил. В. 3. 146 – 3. 148). Молельная комната посвящена теме исцеления. Небольшая иконописная программа состоит из деисуса (он дополнен св. Николаем Чудотворцем и Пантелеймоном Исцелителем), евангельского сюжета «Воскрешение Лазаря», Спаса на убрусе с первоверховными апостолами Петром и Павлом (также совершивших много исцелений) и святых бессребреников Косьмы и Дамиана. На потолке роспись дополняет хризма в растительном орнаментальном окружении, а внизу – полотенца с шестиконечными процветшими крестами (сознательно или нет также напоминающие крест Ефросинии Полоцкой). В цвете доминирует

небесно-голубой фон в сочетании со светлыми силуэтами фигур холодных оттенков. Использование белил во всех колерах создало некоторый эффект плакатности, несмотря на красочность фрески, линия в ней преобладает. Все высветления выполнены за счет разбела локальных цветов – такой подход характерен для балканских и поздневизантийских фресок XIII – XV вв.

Таким образом, для росписей православных храмов Украины приглашают талантливых румынских и белорусских иконописцев. Мастерские ориентируются на различные памятники, как в географическом, так и в историческом плане, но всех объединяет стремление возродить национальную школу иконописания, сохраняя память о главных реликвиях, привнося элементы собственной культуры в оформлении храмов ближнего зарубежья.

Росписи российских иконописцев. Для росписей украинских православных храмов из зарубежья преимущественно приглашают именитых иконописцев из России, которые уже достигли высокого уровня мастерства и известности на родине. Рассмотрим несколько таких артелей.

Центрами духовной жизни и культуры всегда были монастыри, в которых с особой тщательностью заботились об убранстве храмов. Важную роль при создании росписей играл настоятель, его вкусы и степень образованности. Положительный пример видим в лице архиепископа Арсения (Яковенко), заместника Свято-Успенской Святогорской лавры Донецкой епархии, получившего образование в Московской духовной семинарии. Его стараниями было утверждено строгий монастырский устав, возрождено пение, отреставрированы монастырские храмы, заново отстроены и расписаны несколько скитов и церквей в соседних селах. Занятия иконописанием в Троице-Сергиевой лавре сформировали у будущего архипастыря любовь к древнерусской живописи, поэтому новые иконостасы украшают в основном работы выпускников иконописной школы, в которой он сам учился. Глубокие богословские знания заместника помогают в составлении новых сложных иконописных программ, художественный вкус и желание воплотить идеи на самом высоком уровне обусловили приглашения

лучших московских стенописцев: А. Солдатова, А. Чашкина, А. Вронского, псковского иконописца Д. Яблочкина и многих других талантливых мастеров.

Первым объектом московских художников в обители была роспись Святых врат (ил. В. 3. 174 – 3. 179), исполненная творческим коллективом под рук. Александра Николаевича Солдатова в 2003-2006 гг. [196, с.172-181]. Большая часть фресок посвящена событиям из истории монастыря, в систему росписи включены святители Киева, Чернигова, Херсона, Харькова, Мариуполя, Москвы, Константинополя, почитаемые иконы Святогорской Божьей Матери и Николая Чудотворца. Аналогами послужили в основном древнерусские фрески XII в. (домонгольского периода). Так, при создании образов грузинских святых Давида Возобновителя и царицы Тамары, А. Солдатов ориентировался на фреску «Святые равноапостольные цари Константин и Елена» (ил. В. 3. 176) из Софии Новгородской [32], в орнаментах – на Георгиевскую церковь Старой Ладogi [182] (ил. В. 3. 178) XII в. Шедевр византийской живописи и главная святыня Руси – Владимирская икона – вдохновила на написание лика Богородицы во фреске «Явление Пресвятой Богородицы с пророчицею Анною рабе Божьей Наталье с известием о грядущих испытаниях в обители» (ил. В. 3. 177). Иконописцу удалось уловить духоносное устройство Владимирского образа и, не копируя в точности внешнее сходство, передать его внутреннюю суть и содержание. Почерк мастера отличается крепким рисунком, изящной линией, тонкими чертами ликов, отсутствием резких тональных контрастов и ломаных линий в рисунке. В цвете художник зачастую для описи использует пурпурный (предпол. английскую охру), для плавности ликов – охру желтую, работая в технике безсанкирного письма, подходящей для фрески и применяющейся в иконах домонгольского времени. Из синих цветов иконописец предпочитает лазурит, в разбеле дающий нежные небесно-голубые оттенки. Работа исполнена на очень высоком художественном уровне благодаря требовательности к себе и творческим поискам руководителя проекта А. Солдатова.

В 2004-2005 гг. недалеко от Святогорского монастыря в селе Богородичное московскими мастерами был расписан новопостроенный храм в честь иконы

Божией Матери «Всех скорбящих Радосте» [194]. Основные иконы и фрески верхнего и нижнего (в честь Сергия Радонежского) храмов выполнил известный иконописец А. И. Чашкин [294] под руководством которого трудились еще две бригады художников (ил. В. 3. 181 – 3. 182). Внутри и снаружи храм украшен мозаичными композициями, их авторы – известные современные мастера А. Д. Корноухов и Т. Бабушкина. Церковь представляет собой простой кубический объем вытянутый по вертикали с пристроенными небольшими притвором и алтарем. Основной купол на высоком барабане дополняют четыре малых ложных купола. Фасады с четырех сторон завершены барочными картушами. Верхний храм украшает иконостас из зеленого индийского мрамора в сочетании с позолоченой ажурной резьбой. Оригинально распределены мозаики в подкупольном пространстве, занимая лишь паруса и опорные столбы. Внимание привлекают золотофонное Вознесение в куполе и три двенадцатых праздника, связанных с жизнью Богородицы («Рождество Христово», «Успение», «Покров»), размещенных в люнетах. В сцене «Вознесения» центральный медальон с Христом во славе находится выше остальных образов, в своде малого светового фонаря, усиливая эффект удаления Христа ввысь. Образцом для композиции свода послужили знаменитые мозаики центрального купола собора Сан-Марко XII в. в Венеция (ил. В. 3. 182).

Александр Чашкину удалось, ориентируясь на различные памятники, достичь стилевого единства. Узнаваемый почерк мастера сформировался под влиянием своего учителя, знаменитого художника-нонконформиста Василия Ситникова [293]. Широкий белый блик, которому столько внимания уделял педагог, у Чашкина стал широкой белой плавью на одеждах, лицах, горках и архитектуре. Следуя концепции Ситникова, иконописец также оставляет для теней лишь узкую полосу по краям, плавно переходящую в темный контур. Другой заимствованный прием – написание фона мерцающими импрессионистическими мазками, точками-штрихами (ил. В. 3. 183). Художник достигает особой монументальности за счет укрупненности отдельных частей тела: головы, рук и ног. Главным выразительным средством служит почти скульптурный объем, а не

силуэт плоских декоративных пятен, как у его коллег. В цельности видения формы он не уступает известному византийскому мастеру Мануилу Панселину. Следует отметить и особую живописность А. Чашкина [294], который не избегает чистых открытых цветов, в т.ч. различных оттенков сиреневых и фиолетовых, редко применяемых в иконах. Колористическое богатство не мешает автору расставлять правильные тональные акценты и сохранять иерархию звучания композиции. При близком рассмотрении работ художника можно увидеть и едва заметную деталь, отличающую автора – живописное написание драгоценных камней с бликами как на реалистичных полотнах голландцев. Таким образом, мастер соединяет в своем творчестве современные приемы, собственные находки с устоявшейся тысячелетней традицией иконописания. Помимо Святогорской лавры в Украине он расписал еще два храма: в Олевске и в Корсуне-Шевченковском (Киевская обл.).

Рядом с богородичным Всехскорбященским храмом на месте, где находился прежний чудотворный источник в 2005 г. воздвигли часовню в честь святого великого князя Александра Невского (ил. В. 3. 184 – 3. 185). За два года ее расписала группа иконописцев под руководством псковского мастера Алексея Яблочкина [194, с.28-29]. В стиле росписей заметно влияние сохранившегося памятника XII в. – Спасо-Преображенского Мирожского монастыря, что проявилось в колорите, архаичной пластике и заимствовании отдельных композиций (деисус). Но речь идет о стилизации, а не копировании, что подтверждает оригинальная иконографическая программа и композиционные решения (ил. В. 3. 185).

С 2007 г. ведутся росписи в Покровском храме Святогорской лавры под руководством еще одного талантливого московского мастера Алексея Вронского (ил. В. 3. 197 – 3. 205). В составе артели работают Александр Черный, Сергей Черный, Федор Стрельцов, Ольга Черная, Марина Грачева, Ольга Тищенко, Тамара Цветкова [196, с.28-43]. Создана уже большая часть росписей, но в последние два года из-за военных событий работы приостановлены. В храме нет купола, поскольку над его центральной частью находится колокольня, его заменяет невысокий пирамидальный свод с изображениями евангелистов). Главному

празднику – Покрову Божией Матери отведено место на своде перед иконостасом (ил. В. 3. 198), по периметру в верхнем регистре, начиная от северной стены, размещены двенадцатые праздники из жизни Богородицы: Рождество, Введение в храм, Сретение. В алтаре традиционно восточная стена посвящена изображению святителей и Евхаристии, в зените свода – Богоматерь Знамение в окружении ангельских сил. На западной стене алтаря над царскими воротами – Христос-архиерей и ветхозаветная Троица (ил. В. 3. 203). И в алтаре, и в основном объеме храма на сводах и в верхней части использован золотой фон, но художникам удается сохранить цветовое равновесие за счет чередования его с голубым фоном в арках и композициях нижнего регистра. В дополнение подобраны различные орнаменты с тонкими золотыми ассистами.

Сравнение росписей с древними памятниками показывает ориентацию на Византию XIII – XIV вв., прежде всего на прекрасно сохранившиеся фрески и мозаики константинопольской церкви Христа Спасителя в Полях из ансамбля монастыря в Хоре, более известной как Кахрие-Джами (1315-1321). Влияние проявилось в изображении святительского чина в алтаре (ил. В. 3. 201, сюжетов «Введение в храм Пресвятой Богородицы», в большинстве орнаментов и розеток в зенитах арок. Но расширенная иконографическая программа сформировалась и на других источниках. Так аналогичную композицию Рождества Пресвятой Богородицы видим в церкви Иоакима и Анны в сербском монастыре Студеница (1304) (ил. В. 3. 202), «Ангел у гроба Господня» – на фреске Мануила Панселина в соборе Протата на Афоне (конец XIII в.) (ил. В. 3. 200). Образ Божьей Матери по рисунку идентичен Богоматери Оранта из церкви Богородицы Перивлепты в Охриде (Македония, 1294-1295) (ил. В. 3. 201). Сретение из церкви Святой Троицы в Сопочанах (Сербия, 1265) в зеркальном отражении взято за основу изображения одноименной сцены в житийном цикле Марии. При этом ни одна фреска не была в точности скопирована, весь материал был осмыслен художниками с внесением по мере написания необходимых творческих коррективов. Работа с образцами приблизительно одного периода и выполнение их в одном ключе с общей концепцией храма помогли избежать эклектичности. Образы,

созданные А. Вронским, имеют авторские особенности: укрупненные глаза с поднятыми вверх наружными уголками, подчеркнутые надбровные дуги, короткая переносица, почти всегда легкая асимметрия левой и правой частей лица. Пропорции близки к натуральным, отдельные лики напоминают античные портреты, в частности фаюмские, или образы святых на мозаиках Сант-Апполинаре Нуово в Равенне (VI в.) (ил. В. 3. 201). Связано это с тем, что основной чертой «палеологовского ренессанса» была опора на классические традиции. В тоне иконописец создает плавно переходящие градации от света к тени, избегая резких контрастов. В цветовом решении живописность достигается за счет выполнения плавей не в разбел розкрыша, а с деликатным введением другого цвета. Автор часто использует колера на основе гематита и лазурита, многие одежды и некоторые фона написаны на сочетании фиолетово-коричневой подложки и синих насыщенных поверх положенных светов. Вблизи заметны виртуозность владения линией и штрихом, деликатность в деталях, уравновешенность шрифтовых композиций, даже в наиболее удаленных от зрителя местах, что свидетельствует о добросовестности художника.

С 2010 г. артель А. Вронского начала работу в соборе Георгия Победоносца в Макеевке (ил. В. 3. 186 – 3. 196). С 28 мая 2012 г. в храме после канонизации хранятся мощи преподобного схимонаха Илии Макеевского (Ганжи, 1837-1946), предсказавшего строительство собора и духовное возрождение города. Воздвигли собор в 1995-2000 гг. Макеевский епископ Варнава, впечатлившись росписями Покровского храма в Святогорске, решил пригласить московских художников. Собор планировалось расписать в течение десяти лет. На сегодня закончены работы по благоукрашению двух алтарей и южного придела, начаты и приостановлены на неизвестный срок росписи в северном приделе. По периметру храма в сводах и люнетах размещены двенадцатые праздники, в среднем регистре развернут цикл чудес и страданий Христовых, в нижнем ярусе изображено житие святого великомученика Георгия Победоносца. Золотой фон фресок в алтарях и арках напоминает византийские мозаики. Превосходящая по масштабу все образы Богородица с младенцем, занимающая

центральное место в конхе, иконографически идентична мозаике в апсиде кафедрального собора в Монреале, пригороде Палермо (Италия, XII в.) (ил. В. 3. 195). Ниже – сцены Евхаристии, Благовещения и святительского чина с незначительными изменениями повторяют мозаики Софии Киевской и Михайловского Златоверхого собора [123, с.17-18] (ил. В. 3. 187). От центрального подкупольного пространства апсиду отделяет трансепт, росписи которого продолжают сотереологическую тематику сценами Вознесения, Омовения ног и Тайной вечери. Южная апсида посвящена Христову Воскресению (сюжеты: Жены мироносицы у гроба, Явление Иисуса Христа женам мироносицам, Апостолы Иоанн и Петр у гроба, Христос с учениками в Эммаусе, Уверение святого апостола Фомы, Явление ученикам своим на море Тивериадском; в конхе: Христос отсылает учеников на проповедь) (ил. В. 3. 189). В подкупольном пространстве южного придела ветхозаветные прообразы продолжают тему воскресения (Три отрока в печи огненной, Пророк Иона в чреве кита, Выход Израиля из Египта) (ил. В. 3. 192). Между нижним и средним регистрами во всем храме подобно четкам в медальонах написаны лики святителей, преподобных, новопрославленных святых, внося торжественность и структурированность в систему росписей. Хотя работы еще не завершены, уже на этом этапе достигнута главная задача – создать храм как одну большую икону. Поэтому целостность, иерархичность и гармония объединяют стенописный ансамбль этого собора.

В возрождении византийской традиции видят перспективу и иконописцы Наталия и Николай Богдановы из Санкт-Петербурга [24, с.75-82], [278]. За двадцать пять лет работы художники создали двадцать иконостасов и около тысячи икон. Сейчас в артели трудятся и четверо детей супругов Богдановых, получивших художественное образование. Среди стенописных проектов мастерской – росписи нескольких скитов на острове Валаам (Владимирский и Смоленский скит) и Воскресенского собора Новодевичьего монастыря в Санкт-Петербурге. В Украине иконописцы в 2008 г. полностью расписали Александро-Невский собор в Каменец-Подольском (ил. В. 3. 206 – 3. 211).

Собор был построен в 1893 г. в честь 100-летия присоединения Подолья к России. В 1936 г. в результате антирелигиозной пропаганды было принято решение о ликвидации храма и его разобрали на стройматериалы. В конце 1990-х гг. с приходом на Каменец-Подольскую кафедру епископа Феодора начались работы по восстановлению главной святыни города. По архивным чертежам и фотографиям удалось воссоздать первоначальный вид храма и сохранить неовизантийскую архитектурную стилистику рубежа XIX – XX вв. Внутреннее убранство имеет уже современный характер. Для благоустройства храма были привлечены лучшие специалисты и создан международный коллектив: мозаичисты из Белоруссии и Киева, каменотесы из Москвы, живописцы из Петербурга, облицовщики из Закарпатья и Житомира, ювелиры из Пскова []. В равноконечном крестово-купольном храме доминирует центральный купол, а четыре меньших лишь наполовину выступают из основного объема в виде конх на широких приземистых барабанах, прорезанных оконной аркадой. Таким образом, внутренний объем храма традиционно не делится пилонами, создавая цельное пространство. Гармонию архитектурного решения дополняет художественное оформление. Стенопись собора занимают в основном евангельские сюжеты, размещенные горизонтальными регистрами в рукавах креста. Северный придел посвящен Новомученикам и исповедникам Российским, а южный – Иверской иконе Божьей Матери. В остальном система росписи следует общепринятому иконографическому канону. Как и в артели А. Вронского, супруги Богдановы ориентируются на палеологовский ренессанс – на фрески церкви Успения в Грачанице (XIV в.), монастыря Хора в Константинополе (XIV в.) (ил. В. 3. 209). Отдельные образы взяты с ранних фресок и икон, к примеру, Пантократор из Сицилийского собора в Монреале (1183-1189), ангелы из византийского деисуса (Синай, XIII в.), Распятие из монастыря Студеница (XII – XIII вв.), орнаменты из Софии Константинопольской (IX – X вв.) (ил. В. 3. 210 – 3. 211).

Обращение к различным образцам не помешало формированию собственного стиля. Росписи мастерской отличаются плотные интенсивные ультрамариновые фона с восьмиконечными золотыми звездами, чередующиеся с золотофон-

ными композициями, темные, а иногда почти черные контуры, контрастная цветовая палитра. Этот подход не нарушает гармонию росписей, а наоборот, усиливает торжественность живописи, помогает сохранить четкость прочтения контуров на расстоянии.

Есть в Украине и росписи московской мастерской церковного искусства «Киноварь» [286], возглавляемой ведущим российским иконописцем А. Лавданским и существующей уже почти тридцать лет (ил. В. 3. 212 – 3. 213). Опыт, мастерство и слаженность большого коллектива, объединяющего иконописцев, резчиков, позолотчиков, скульпторов и архитекторов привлекает украинских архиереев. Александр Лавданский начинал творческий путь в 70-е гг., будучи художником-авангардистом, также как и А. Чашкин учился у В. Ситникова, с 1980 г. занялся иконописью. Художник расписал три храма Черновицко-Буковинской епархии. Сейчас мастерская переросла в архитектурное бюро, проектирует интерьеры Богоявленского кафедрального собора и Николаевского монастыря в г. Горловка (Донецкая обл.) [301].

Богоявленский кафедральный собор – главный собор Горловской и Славянской епархии МП, построен в 2007-2013 гг. Нижний храм, посвященный Новомученикам и исповедникам Церкви Русской, пока не расписан, но в нем уже поставлен иконостас, украшенный басмой (ил. В. 3. 213). Весь интерьер, включая иконостас, двери, пол и витражи, разработан мастерской «Киноварь». Иконы ориентированы в большей степени на византийское искусство, а тонкая рельефная резьба иконостаса восходит к церковному искусству Русского Севера, тем не менее, стилевой диссонанс отсутствует. Для анализа росписей интересна трапезная Богоявленского собора, которую целиком создали художники данной мастерской. Основная тема фресок – райский сад с птицами и фонтанами (ил. В. 3. 212). Вверху по периметру трапезной написаны три молитвы: Пресвятой Троице, «Отче наш» и благодарение после трапезы. Единственный сюжет посвящен Троице Ветхозаветной, называемый еще Гостеприимством Авраама. Легкость и живописность письма напоминает античные фрески и миниатюры, а цельность света на фигурах ангелов и скульптурность образов – работы В.

Ситникова и его учеников. Иконописец в основных чертах придерживается иконографии образцов, но в деталях, таких как драпировки на одеждах, ощутима свобода в рисунке, собственные поиски автора. Едва заметный отход от плоской декоративности иконы в сторону реализма сближает художника и с мастерами раннего итальянского ренессанса, в т.ч. и в таких деталях, как подробно прописанные изящные золотые троны. В цвете доминируют приглушенные синие-зеленые и коричневые оттенки, в тоне отсутствуют резкие контрасты, форма решена мягко, но силуэты четкие и продуманные.

Вышеперечисленные художники ориентируются на византийское и древнерусское искусство, но есть и другие мастера, возрождающие традиции академической живописи второй половины XIX – начала XX вв. Например, владимирский художник-иконописец Андрей Филиппов [305], окончивший суздальское художественное училище (отделение реставрации живописи) и за 30 лет расписавший более 47 храмов на территории России и Украины. Под своим руководством А. Филиппов собрал большую артель художников. Одним из значимых масштабных проектов последних лет артели стала роспись Троицкого собора в Свято-Вознесенском мужском монастыре (Черновицкая область, Герцаевский район, с. Банчены, 2011), над которой трудились свыше 60 художников (ил. В. 3. 214 – 218). Сейчас заканчиваются работы над еще одним украинским храмом – пророка Илии в селе Головковка (Александровский р-н, Кировоградская обл.), настоятелем которого является архимандрит Христофор (Лысенко). В артели А. Филиппова равняются на религиозную живопись В. М. Васнецова, В. В. Верещагина, И. Е. Репина, А. А. Иванова, М. В. Нестерова, орнаментация близка стилю модерн и книжным узорам И. Я. Билибина (ил. В. 3. 217-218). В некоторых росписях в цвет переведена графика французского иллюстратора Г. Дорэ. Образцами ансамблевой церковной живописи служат такие памятники как Владимирский собор в Киеве, храм Христа Спасителя (Рождества Христова) в Москве, храм «Спаса-на-Крови» в Санкт-Петербурге и др. В росписи сочетаются реалистические трактовки сюжетов Ветхого и Нового Завета и декоративные орнаменты с применением сусального золота. Большин-

ство композиций – это творчески переделанные копии с привнесением изменений в зависимости от формы, размеров и пропорций участков стены, где необходимо поместить живопись. В отличие от картин упомянутых художников, в современных росписях у Бога и всех святых написаны нимбы, приближая образы к иконному прочтению (например, в «Исцелении дочери Иаира», списанном с одноименной картины И. Репина) (ил. В. 3. 218). Главные сюжеты выполнены самим А. Филипповым. Мастер в росписи Троицкого собора более мягко трактует динамичные образы васнецовских евангелистов из Владимирского собора, линия тоньше, деликатно описывая силуэт, уже не играет той роли, какую играла у художников-модернистов. Цветовая гамма выстроена на сочетании розовых, сиреневых, голубых, оливковых и золотых оттенков и тоже менее контрастна, чем в оригиналах. Все фрески, подобно старым мастерам, исполняются в гризайли и лишь после лессируются цветом. Поскольку Троицкий храм в Банчанах находится на территории Буковины – бывшей территории Румынии, и местное население говорит на румынском, а много прихожан приезжает из соседнего государства – все надписи выполнены на этом языке.

В мастерской московского иконописца Андрея Андреева [303], закончившего СПбГАИЖСА, работают в разных стилях, учитывая пожелания заказчика (ил. В. 3. 219 – 3. 220). Мастерская была создана в 1988 г., сейчас это объединение, насчитывает двадцать художников и имеет филиалы в Киеве, Москве, Санкт-Петербурге. В Михайловском соборе (Киев, 1998), храме равноапостольного великого князя Владимира (Херсонес, 2004), Успенском соборе Киево-Печерской лавры (2011) художники придерживаются академического стиля. А в храме Серафима Саровского (Киев, Свято-Троицкий монастырь, Китаевская пустынь), церкви в честь иконы Божьей Матери Живоносный источник в Успенском Одесском Патриаршем мужском монастыре (2015) (ил. В. 3. 219) росписи выполнены в каноническом стиле, близком к древнерусской и отчасти византийской традиции. Мастера имеют разный уровень подготовки, поэтому и качество росписей неодинаковое. Профессионализмом исполнения отличаются росписи Успенского собора Киево-Печерской Лавры (ил. В. 3. 1) и храма святого

равноапостольного князя Владимира в Херсонесе. Благодаря сохранившимся архивным материалам удалось воссоздать архитектуру и первозданное внутреннее убранство храмов. Но поскольку для быстрого выполнения работ в этих проектах было задействовано много артелей и художников, то сложно выделить работы мастерской Андреева и ее особенности, тем более, что основной задачей было копирование и воссоздание прежней живописи.

Исходя из проведенного исследования, можно заключить, что лучших русских иконописцев приглашают в Украину для росписей больших монастырских храмов, где особенно важен многолетний опыт работы, глубокие богословские знания для составления иконографических программ, слаженность коллектива. Особенный синтез искусств и гармония оформления храмов достигается, если одна мастерская занимается всем: от проектирования до исполнения всего убранства храма – от иконостаса, росписей до подсвечников, престолов, разработок рисунков тканей. Примером тому является мастерская Лавданского «Киноварь».

В рамках данного исследования необходимо упомянуть и о деятельности реставрационных мастерских Андрея Анисимова, хотя в Украине пока не было заказов, исполненных этим коллективом. Объединение насчитывает несколько десятков высококвалифицированных специалистов, ключевой фигурой в коллективе и руководителем проекта является архитектор. Непрерывный творческий контакт мастеров: архитекторов, строителей, иконописцев, мозаичистов, резчиков по камню и священников, ктиторов дает наилучшие результаты. Опыт работы мастерских А. Анисимова был бы полезен для всех украинских иконописцев и церковных архитекторов.

Таким образом, новопостроенные храмы расписывают в основном в византийском и древнерусском ключе, если же необходимо реконструировать утраченную барочную либо академическую живопись, то обращаются к этим стилям. Среди именитых и талантливых русских иконописцев в Украину приглашают А. Вронского, А. Лавданского, А. Солдатову, А. Чашкина, А. Филиппова и других, чье творчество развивает современную иконопись, обогащая искусство и культуру в целом. Памятники высокого художественного уровня показывают к чему

нужно стремиться украинским художникам, а возможность совместной работы на больших объектах с российскими мастерами служит бесценным опытом творческого совершенствования. Святогорская Лавра давно стала не только духовным центром Слобожанщины, но и местом общения лучших иконописцев России и Украины, своеобразным эталоном монастырской жизни и церковной живописи. Активное строительство новых храмов, скитов и их росписи содействуют взаимодействию между художниками, обмену опытом и секретами, образцами (фотографиями) лучших мировых образцов иконописи.

Выводы к разделу

В Украине с начала 90-х гг. в связи с предоставлением свободы вероисповедания и передачи храмов Церкви началась эпоха возрождения церковного искусства, в т.ч. и храмовых росписей. За это время сложились три основных направления церковной монументальной живописи: росписи в стиле украинского барокко, в духе «русского академизма» и в византийско-балканском ключе. Распространение стилей связано с местными иконописными традициями, представленными немногочисленными сохранившимися памятниками и образовательными учреждениями, ставшими иконописными центрами. Так возрождение украинского барокко в современном искусстве связано с основанием в 1995 г. в НАИИА мастерской живописи и храмовой культуры под руководством Н. Стороженко. Многие выпускники мастерской в дальнейшем активно участвуют в церковных росписях по всей стране. На Западной Украине сильный иконописный центр сформировался на базе кафедры сакрального искусства ЛНАИ, основанной Романом Васылыком. В иконописи львовян нашли отражения поиски художников начала XX в., таких как М. Бойчук и П. Холодный, значительное влияние оказали достижения в области гравюры и народного искусства со своеобразной орнаментикой. Такой сплав художественных приемов сделал живопись этого региона яркой и запоминающейся. Сложная конфессиональная ситуация в Западной Украине привела к тому что одни и те же художники расписывают

храмы разных конфессий, иногда же перед иконописцами стоит сложная задача оформить сакральное пространство в котором будут поочередно молиться греко-католики и православные. Развитие византийского стиля на юго-восточных землях Украины связано с деятельностью ряда иконописных центров. Важная роль здесь принадлежит кафедре монументальной живописи ХГАДИ, возглавляемой В. Носенковым. С 2000-х гг. коллектив преподавателей кафедры монументальной живописи и кафедры рисунка, объединив усилия, принимают участие в церковных росписях. В работах Н. Радомского, И.Ю. Кардаша активно развивается мозаика, которую используют в оформлении фасадов соборов. Преподавательский пример вызвал отклик в студенческой среде, темой дипломных работ все чаще становились росписи храмов. Как следствие в 2004 г. Формируется артель из выпускников ХГАДИ, ориентируясь на памятники византийской живописи XII в. Сейчас данная артель вышла на высокий уровень мастерства и является одной из ведущих в Украине.

Таким образом, развитие иконописи в Украине напрямую связано с участием художественных академий в данном процессе. Несмотря на открывающиеся иконописные школы при епархиях и монастырях должный уровень достигается в основном выпускниками высших учебных заведений.

В Украине вместе с местными художниками активно трудятся артели из стран Ближнего Зарубежья: Белоруссии, России, Румынии. Белорусские иконописцы ориентируются на различные памятники, как в географическом, так и в историческом плане, но общим является привнесение элементов собственной культуры. Лучших русских иконописцев приглашают в Украину в основном для росписей больших монастырских храмов, где особенно важен многолетний опыт работы, глубокие богословские знания для составления иконографических программ, слаженность коллектива. Синтез искусств и гармония оформления храмов достигается, если одна мастерская занимается всем: от проектирования до исполнения всего убранства храма. Большинство иностранных художников также придерживаются византийско-балканского стиля живописи.

ГЛАВА 4

НАСЛЕДИЕ ВИЗАНТИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ РАЗВИТИЯ ХРАМОВЫХ РОСПИСЕЙ: ТРАДИЦИИ, НОВАЦИИ, ПЕРСПЕКТИВЫ

4.1. Византийские традиции в росписях современных храмов

Популяризация византийского искусства в XX в. привела к тому, что все больше православных храмов по всему миру расписывают, ориентируясь на Византию. Появившаяся возможность быстрого передвижения и общедоступность информации открыли перед иконописцами невиданные до этого возможности, но в тоже время усложнили проблему выбора образцов, владение знаниями стало поверхностным, а иконописание превратилось в эклектику и стилизацию под определенные школы. Преодоление упомянутых трудностей видится во внимательном изучении византийского искусства и сопутствующих наук. Неотъемлемой частью процесса возрождения высокого качества иконописания являются, с одной стороны, активная научная деятельность: исследовательские экспедиции, конференции, консолидирующие лучшие современные достижения, а с другой – стремление к подлинной духовности, наиболее ярко проявляющейся в монастырской среде. В этом смысле роль Афона – единственной в мире монашеской республики сложно переоценить. Во все времена Афон славился уникальными монастырскими библиотеками, где за тысячелетнее существование республики собрано наибольшее число христианской литературы, в т.ч. древних рукописей с миниатюрами, по которым можно проследить развитие византийского искусства. На стенах церквей двадцати афонских монастырей сохранились разновременные росписи, аутентичное убранство храмов, что сегодня редкость. Поэтому связи украинских монастырей с Афоном помогут скорейшему возрождению духовной жизни и православного искусства. Следует упомянуть и значение недавно проведенной конференции под названием «Русь и Афон: тысячелетие духовно-культурных связей», которая проходила в городе Чернигове 28-29 ноября 2014 года. На конференцию,

приуроченную 1000-летию юбилею старорусского монашества на острове Афон и 220-летию представления Паисия Величковского, приехало почти 80 участников, среди них ученые из Британии, Германии, Украины, США, Польши, Франции и других стран мира. [177].

Много лет тесно сотрудничает с Афонским монастырем Дохиар настоятель киевского Ионинского и Зверинецкого монастырей епископ Обуховский Иона (Черепанов), vikарий Киевской митрополии, он часто сослужит с игуменом прославленного греческого монастыря. Отсюда и увлеченность византийскими традициями, как в живописи, так и в архитектуре (ил. В. 3. 35), храмы киевских обителей украшают списки чудотворных афонских икон. С Афоном тесно связан Свято-Троицкий Ахтырский мужской монастырь в Сумской области – мощный современный центр перевода книг с греческого на русский. Афонскими монахами были основаны такие обители как Киево-Печерская лавра (преп. Антонием Печерским в XI в.), Свято-Ильинский Одесский мужской монастырь (преп. Гавриилом Афонским в конце XIX в.) и многие другие.

Не менее плодотворными оказываются связи с другими духовными центрами Ближнего и Дальнего Зарубежья. К примеру, наместник Святогорской Свято-Успенской лавры архиепископ Арсений получил образование в Московской духовной академии, он и сейчас поддерживает связь с Троице-Сергиевой лаврой, приглашает московских иконописцев, заказывает иконы в иконописной школе при МДАиС, в которой существенное внимание уделяется возрождению не только древнерусского церковного искусства, но и византийского.

Для определения влияния византийской монументальной живописи на современные росписи рассмотрим основные принципы, которых придерживались византийские художники и сравним, насколько их соблюдают нынешние иконописцы.

Иконографический канон византийского искусства закрепил в центре любой композиции фигуру человека – центр христианских духовных устремлений и носитель главных художественных идей. Поэтому ее моделирование с особенной тщательностью регламентировалось канонами, наи-

более важные фигуры представлялись во фронтальном положении. Второстепенные образы изображались в более свободных позах. В некоторых случаях, особенно в системах росписей, византийские художники прибегали к увеличению масштаба фигур – Богоматери – в апсиде, а Пантократора – в куполе или в конхе. В профиль изображались, в основном, негативные персонажи (например, Иуда или сатана) или менее значимые персонажи и животные. В византийском искусстве не принято было изображать голову человека с затылка. В таких случаях использовали деформации, фигуру показывая со спины, а голову в профиль.

Деформации в византийском искусстве были ориентированы на усиление выразительности. Существовали два типа деформаций фигур: 1) корректирующие, 2) художественно значимые. Первые присутствовали исключительно в системе храмовых росписей и связаны с различными расстояниями и углами, под которыми они (росписи) могли наблюдаться. Для этого фигуры, изображенные сверху, были большими по размеру по сравнению с нижними. Для разных групп изображений использовались разные шкалы пропорций. Выбор определенной шкалы зависел от расположения изображения в культовом сооружении (верх или низ, плоские или кривые поверхности).

Фигуры средневизантийских мозаик в исследованиях по византийской живописи нередко представлены как вытянутые, аскетичные, изможденные и т. д. Но фактически соразмерность данных фигур воспроизведена с учетом восприятия и местоположения зрителя. То есть, фигуры, которые расположены в центре апсиды, намеренно создавались уже, чем фигуры, размещенные по бокам. Боковые фигуры изображались более широкими, по сравнению с центральными, или же их жесты изображались более размашистыми, а дистанция между фигурами была тоже большей. Такой способ изображения применялся с целью, чтобы изображенные фигуры воспринимались пропорционально целостно [36, с.154-155]. Нарушение этого принципа видим в Михайловском соборе (главный придел), где в нишах фигуры ангелов по бокам от Богоматери «Знамение» написаны без учета угла зрения (ил. В. 3. 2). Также в одной из первых

монументальных работ харьковских иконописцев не учтен этот принцип: фигура написана на вогнутой стене и снизу воспринимается искаженно. Особенно важно считаться с этим правилом для сильновогнутых купольных и апсидных образов при изображении Пантократора. В верхнем храме Зверинецкого монастыря в честь иконы Божьей Матери всех скорбящих радости образ Пантократора создан таким образом, что руки Христа переходящие на боковые вогнутые стены намеренно удлиненны. Прямо, глядя на него с большого расстояния, образ корректируется и ничем не отличается от плоских аналогичных изображений, для человека подходящего к алтарю руки постепенно распростираются как для объятий при встрече, а для священника перед престолом они кажутся поднятыми вверх, как у него при вознесении молитв (ил. В. 3. 158).

Художественно важные искажения фигур играли роль активных элементов художественного языка и стиля. Это удлиненные фигуры, у которых широко распахнутые глаза, «перекручивание» фигуры человека, о котором упоминалось выше, на 90-180° нацелен сделать художественный образ более выразительным, в чем и состоит их значимость.

Другим интересным приемом обращения с формой является изображение фигуры с отсутствующей нижней частью тела, без ног. Чаще всего так изображаются ангелы в ряде композиций (подчеркивается их духовная сущность), но встречаются и второстепенные персонажи, как бы погружившиеся в фон (ил. В. 3. 112). Делалось это для композиционной целостности или достижения задуманного автором художественного эффекта [36, с.157].

Значительно больше деформировали византийские живописцы предметы неживой природы. Из бытовых предметов византийцы большей частью изображали книги, трон, ложе, подножие, свиток, чашу, стол. Другие предметы изображались нечасто, если они и использовались, то это было подкреплено знаковой функцией. Деформация в высокой степени, особенно при изображении архитектуры и горок, которая, как правило, повышает динамизм изображения, основывалась на космологических и антропологических идеях христианства. Пейзажи и архитектурные сооружения, занимая значительную часть

поверхности, могут согласовываться или противоречить настроению, духу, или пластическому звучанию главных фигур. Основное действие, благодаря вогнутой стене горок, как бы выдвигается на первый план, а из-за самих горок, которые замыкают действие в себе, выглядывают лица второстепенных персонажей. Горки, благодаря своей цветовой нагрузке, ритмике масс и линий, тесно связаны со всем произведением. Неживые предметы использовали чтобы передать преходящие настроения, эмоциональные состояния, а фигура человека играла роль носителя непреходящих надэмоциональных идей (ил. В. 3. 74).

Композиционно изображения строились по принципу предельно допустимой статичности и устойчивости. В центре многих композиций располагалась голова, а вот круг нимба центральной фигуры нередко располагался в вершине условного равностороннего треугольника, то есть в точке максимальной устойчивости. Наряду с этим такая фигура далеко не всегда изображалась как статичная. Круг нимба снимал противоречие горизонталей и вертикалей, был символом небесного совершенства [36, с.158-159]. Круг, как основу композиций, использует и современный иконописец С. Владыка в храме Рождества Пресвятой Богородицы во Львове (ил. В. 3. 60).

Именно система нимбов, а не узкая полоса позема, устанавливает гравитационный центр иконы. Благодаря этому фигуры в византийском искусстве как будто витают в воздухе, а не стоят на земле, что создает иллюзию их невещественности и внепространственности. По той же причине чрезвычайно редко изображается действие в интерьере. В своей живописи византийские художники добивались эффекта своеобразного многомерного пространства, с помощью того, что объединяли в одной композиции разнопространственные, разновременные и одновременные события. Часто художник задавал некоторыми выразительными приемами, например, ярким цветовым пятном, изломом плоскости, силуэтом фигуры и т. п., начальную последовательность движения взгляда. Длительный процесс рассматривания способствовал втягиванию зрителя в пространство картины, создавая у него конкретное устойчивое настроение.

В византийской живописи пространство не строилось с использованием законов перспективы, оно определялось, прежде всего, изображаемым явлением. Композиция имела одну, но не фиксированную точку зрения. Мастер изображал предметы так, чтобы максимально выявить их свойства и при этом объединить их в единое композиционное целое.

Таким образом, канон практически закрепил все главные закономерности византийского искусства, отражая специфику восточно-христианского художественного мышления. Однако же ансамбль византийской монументальной живописи – это не совокупность отдельных композиций, задуманных как самостоятельные произведения. Художник уделял внимание выстраиванию взаимоотношений всех образов друг с другом, а также с архитектурной средой и со зрителем. Именно в умении располагать части ансамбля с отражением основополагающего постулата – христологического догмата, и следует искать уникальное достижение византийской декорации. Небогатый набор сюжетов не был препятствием в достижении данной задачи.

Три принципа имели первостепенное значение для последующей истории византийского искусства. Во-первых, изображение есть магический идентичный двойник первообраза (этим икона отличается от идола). Во-вторых, изображение священного персонажа достойно почитания (для этого его нужно изобразить фронтально). В-третьих, у каждого образа есть место в иерархической системе. В таком случае, если изображается сцена, ориентированная не на персонаж, а на событие, то необходимо, чтобы она была целиком понятна зрителю. Частности не должны отвлекать от основной темы, главная фигура должна занимать главенствующее место, смысл, направление и результат действия – видны сразу, герои – четко поделены на группы. Из всех композиционных схем этим требованиям наилучшим образом отвечает симметричный вариант, который является «сакральной формой» [61, с.6].

Но фронтальный принцип исключает общение между образами в сюжетной композиции, лишая ее внутренних связей. Профильное изображение исправляет ситуацию, выдвигая другую проблему – изолирует происходящее от

участия зрителя. Поэтому был найден компромисс – трехчетвертной поворот, ставший наиболее распространенным в византийском искусстве ракурсом.

Но он не вполне решал создавшиеся проблемы. Для придания изображению убедительности и свободы, использовались два типа коррективов, первоначально существовавших в разных сферах византийского искусства. В миниатюрах и изделиях из резной кости движения и жесты стали изображать более интенсивными, но такой подход не годился для крупных, репрезентативных монументальных композиций. Поэтому, когда изображения стали располагать в нишах и на изогнутых поверхностях, фигуры встретились в реальном пространстве, которое оказалось внутри композиции и сквозь которое они могли взаимодействовать друг с другом [61, с.8] (ил. В. 3. 71).

Храм в таком случае рассматривался в качестве идеального иконостаса, который реализует идею Божественного замысла мира. Наблюдатель включался в мир громадного образа храма и, в окружении всех святых, участвовал в тех событиях, которые созерцал. Не существует ничего более нехарактерного для монументальных циклов мозаик таких храмов в центральных районах империи, чем старание украсить мозаиками стены сверху донизу. Такой метод был характерен для венецианских и сицилийских храмов XII века, а также для других колоний, испытавших влияние византийского искусства. Следует отметить, что в Константинополе к мозаике всегда относились как драгоценному камню во внушительной оправе.

Было несколько предпосылок вариантов архитектурного плана храма. В подавляющем большинстве византийских декоративных систем основного, централизованного типа несложно выделить вариативные объединения трех ведущих интерпретационных систем. Характеристика первого типа: чем выше относительно архитектуры храма находится изображение, тем выше степень его святости. Второй же вариант толкует топографию храма. Изучая цикл образов, религиозный человек может предпринять мысленное условное паломничество во Святую землю. Третий тип акцентировал, что храм является «образом» праздничного календаря, отраженного в богослужении, и поэтому изображения в

храме были расположены согласно последовательности церковных праздников в службе. Все три византийские системы толкований (топографическая, космически-иерархическая, и богослужебно-хронологическая) соответствовали преобладающему крестово-купольному плану [61, с.9-10].

Византийское искусство, начиная с IX и по XI века применяло лишь три варианта купольной декорации: «Сошествие Святого Духа», «Вознесение», и поясное изображение Пантократора. Именно эта характерная черта отличает достаточно устойчивую систему византийского средневековья и от ранневизантийской, и от итало-византийской. В них уже с IX в. используются композиции, в которых догматическое содержание доминирует над повествовательным началом.

Однако изображения византийского купола ни в коем случае не являются плоскостными декорациями. Нужно принимать во внимание, что полость купола соответствует воображаемому пространству, которое занимали бы эти фигуры, если бы действия происходили в действительности. В этом пространстве фигуры формируют и фиксируют границы реального, вещественного пространства. Важным было пространство, размещавшееся перед образом, а не за ним. Все фигуры были объединены особым ритмом с центральным образом, находящимся в вершине купола. Тем не менее, нельзя сказать, что эта формальная концепция является в строгом смысле слова радиально симметричной. Изображение, ориентировано на главную оптическую ось, что обусловлено в первую очередь тесным взаимодействием между зрителем и образом. Центральный медальон (с изображенным Христом, Пантократором или Этимасией) расположен таким образом, что различим, если наблюдать его с запада на восток. Часть купола с восточной стороны – это своеобразный «фасад» здания-изображения, в котором находятся его наиболее значимые детали. В то же время западная, недоступная зрителю половина купола, напротив, представляет фигуры в более взволнованных и менее застывших позах. Эти позы, в виду весьма скудной системы византийских ракурсов, могут выглядеть как вид со спины. Так, в «Вознесении» у таких фигур головы очень сильно подняты вверх, из-за чего

западная часть купола кажется более крутой, чем представляющийся уплощенным «фасад», к которому обращен зритель. То есть, пространственная структура описанной композиции рассчитана на зрителя, чье лицо обращено на восток и которых смотрит в купол. Зрителю, находящемуся в такой позиции, западная половина купола будет казаться более крутой, а восточная – наоборот более плоской. В случае, если зритель находится под западной пятой купола, то чтобы взглянуть на «заднюю» сторону купола, он будет вынужден обернуться и посмотреть ввысь под крутым углом, тогда его духовная и физическая позиции будут отражены в позах фигур, которые размещены в данной части купола либо барабана [61, с. 16-19].

На примере купола в соборе Сан Марко видно, что художники знали об этой закономерности и поэтому, разместили фигуру апостола со спины с сильно задранной головой строго в западной точке купола. Современные художники, не видя связи такого подхода с восприятием зрителя, меняют местами апостолов и на одной из росписей komponуют его в северо-восточной стороне (роспись купола церкви Вознесения Господня в с. Великие Бучки Харьковской обл.) (ил. В. 3. 103). А. Чашкин в росписи купола храма (в честь иконы Божьей Матери всех скорбящих радость, с. Богородичное, Донецкой обл.) сохраняет расположенность фигур согласно аналогу из собора Сан Марка (ил. В. 3. 183).

Следовательно, структура всего купола, который в реальности имеет правильную и радиально симметричную форму, согласно динамики взгляда зрителя, будет казаться асимметричной. Тем не менее, создавая в зените купола центральный образ, византийские художники всегда сталкивались с одинаковой проблемой. Представленная же без учета перспективного сокращения фигура, непременно показалась бы византийцу лежащей лицом вниз. Это, в результате, вызывало ощущение некоторой неловкости. Чтобы ее устранить, соединяли, к примеру, центральную фигуру «Вознесения» с «восточной «вертикальной» половиной купола. Искусство украшения куполов изображениями является величайшим достижением средневизантийской монументальной живописи. Оно в наиболее полной мере реализовало идею монументального образа, который

понимается как форма, что существует в действительности. Прием превращения пространства материального в пространство действия фигур нечасто использовался как до IX века, так и после XIII века. Концепция пространства, которое совпадает с изображением, являлась главным законом классического искусства средневизантийского периода. Так, изображения Этимасии и Пантократора – это по сути параллельные результаты того же самого процесса, т.е. превращения исторически правдивой сцены в догматический символ. Однако, такая замена композиции в ее полной версии на сокращенный символический вариант характерна никак не исключительно лишь для классического периода средневизантийской живописи.

Начиная с IX века и заканчивая концом XI века Матерь Божья изображалась особно на золотом фоне конхи апсиды. Кроме этого, византийцы использовали также изображение Христа в конхе – иной вариант декора апсиды, который был весьма распространенным в доиконоборческое время, а со временем прижился и в глубинке. Сейчас Пантократора изображают в конхе, когда на своде или в куполе недостаточно места (собор перподобных отцов Зверинецких) (ил. В. 3. 37).

Иконы Праздничного цикла. Вторая зона (из трех каноничных зон) зон византийского храма была посвящена изображениям праздничного цикла, жизни Христа. Она состоит из монументального календаря христологических праздников и одновременно является равноценным магическим аналогом Святой земли. Цикл праздников был составлен способом постепенного отбора новозаветных сцен из обширной повествовательной серии.

Так, классический цикл XI века включал в себя двенадцать сцен двенадцатых праздников, и к нему нередко добавлялось сколько-нибудь изображений, которые демонстрировали историю Страстей Христовых. В дальнейшем страстной цикл получил распространение и был расширен в росписях Западной Церкви, а оттуда перенесен в росписи храмов Украины XIV – XVI вв., но, как видим, начало было положено еще в византийской живописи. Постепенное увеличение серии христологических сцен, которые располагались в

наосе, привело к распаду литургического цикла праздников, потому что такие образы были поглощены более полным иллюстративным циклом, который удерживал далеко не все черты иерархизированных программ X в. В следующем, XII в., обнаруживается тенденция к возвращению повествовательного начала, доминировавшего в доиконоборческую эпоху [61, с.20-22].

Первоначально у названных моделей наблюдалось полное отсутствие признаков «трехмерных» образов: это были плоскостные композиции, которые необходимо было приспособлять к трехмерности и к новой роли в литургии. Даже в формах, адаптированных к иерархизированному циклу, эти изображения сохраняли некоторые черты своего первоначального повествовательного характера. Лишь оказавшись в глубоких нишах – тремпах крупных храмов XI века, – они приняли некоторые черты композиций, что существовали в материальном пространстве, хотя и в меньшей степени, чем изображения в куполе. Сейчас такие архитектурные формы как тремпы почти не создаются (их заменяют менее подходящие для росписи многогранные объемы: храм Александра Невского в с. Хотов) и интересные находки византийцев в их живописном убранстве не используются, а могли бы.

Отто Демус пишет, что «... в глубоких нишах никогда не располагались сцены, которые нужно было изображать фронтально и которые не включали в себя противопоставленные или соотнесенные друг с другом группы. Они требовали плоской основы, переносились или в трансепт, или в нартекс. Удлиненные прямые очертания креста, фигурирующего в сценах Распятия и Снятия с креста, на сильно изогнутой поверхности выглядели бы изломанными или искривленными». Очевидно, автор анализирует мозаики византийского храма Осиос Лукас XI в., в тремпах наоса храма Неа Мони XI в., где указанный принцип нарушен.

Автор справедливо подмечает, что одним из принципов византийской концепции форм в пространстве являлось буквальное восприятие форм. Фактически забота о впечатлении на зрителя управляла как художественной, так и духовной сторонами византийского монументального искусства. Композиционная структура определялась именно точкой зрения и положением,

из которого зритель мог рассмотреть образ. А основные точки зрения, согласно литургическим соображениям, направляли взгляд наблюдателя вдоль центральной (с запада на восток) оси сооружения, то и композиции располагались и организовывались, ориентируясь на названную ось, – и формально, и тематически. Пространственные композиции были вынужденно проще, чем композиции современных им миниатюр. Тем не менее, факт, что подвижность, оживляющая композицию, в большой степени достигалась при помощи эффектов проекции изображения в пространство, а не с помощью плоскостного рисунка, сообщая этим образам вибрацию и напряженность. Современная архитектура не всегда дает возможность разместить сюжеты согласно византийским композиционным принципам – вдоль центральной оси. Так в восьмигранном куполе в храме Александра Невского в с. Хотов (Киевской обл.) иконописцы попытались развернуть композиции двенадцатых праздников, ориентируя движение к центральной оси запад-восток и даже в зеркальном отражении изобразили вход Господень в Иерусалим, но это не избавило роспись от главного недостатка – праздники (Преображение и Крещение и Вход в Иерусалим) в западной части купола написаны вверх ногами по отношению к зрителю. Такое положение допустимо по отношению к ангелам и апостолам, но не к образу Христа в этих сюжетах (ил. В. 3. 79).

Сюжетные изображения отсутствовали в третьей и самой нижней зоне централизованной системы: только отдельно стоящие фигуры составляли «сонм апостолов и мучеников, пророков и праотцев, священные образы которых наполняют наос». Названные фигуры были распределены согласно двум взаимодействующим принципам: учету их ранга и функций, а также учету календарной последовательности. Первый принцип был преобладающим. В главной апсиде или рядом с ней в нисходящем иерархическом порядке были расположены святители и праотцы, – сначала ветхозаветные праотцы, потом пророки и учителя первых веков христианства, и далее – скромные служители Восточной Церкви. Мучениками, поделенными на несколько разрядов, был заполнен наос: вблизи алтаря были изображены Святые целители –

бессребреники, на столбах и арках центрального купола – святые воины, а преимущественно в трансепте – все прочие, располагаясь там, в соответствии с порядком их памятей в литургическом календаре. К третьей категории относились святые монахи; их изображения располагались в западной части церкви, где охраняли вход в наос и нартекс. Изображения канонизированных царей и святых жен размещались в нартексе [61, с.27-28].

Разнообразие вариантов расположения одиночных фигур в византийских храмах не отменяло строгих эстетических канонов, которые регулировали способы изображения святых, зависимо от специфики их архитектурных обрамлений, а также их иконографической значимости. Такие фигуры можно поделить на четыре группы: 1) сидящие фигуры; 2) фигуры, стоящие во весь рост; 3) поясные изображения; 4) фигуры в медальонах. Сидящие фигуры можно встретить исключительно на изогнутых поверхностях (сидящими отдельно могли быть лишь Богоматерь, Христос и евангелисты. Евангелисты также изображались сидящими, они были повернуты к главной оси. Современные иконописцы соблюдают это правило.

Наклон фигур, что проецируется на плоскость, выпрямляет наклонное расположение диагональных парусов. Наиболее удобное место для стоящих фигур – это вертикальные стены, вертикальные части арок цилиндрические своды. Такие изображения были подчинены единому главному правилу: слово «стоящие» понималось буквально, именно поэтому в Византии невозможно найти фигуры, которые бы изображались стоящими вдоль горизонтальной оси цилиндрического свода или в зените какого-нибудь другого свода, расположенные таким образом фигуры показались бы наблюдателю лежащими. Но мы видим такое размещение в современных росписях, несколько примеров относится к изображению Покровы на своде (входные ворота в Михайловском Златоверхом соборе, наос Покровского собора Святогорской Свято-Успенской лавры) (ил. В. 3. 198).

Можно сказать, что одиночные фигуры святых более, чем другие элементы храмовой декорации, делили со зрителем пространство церкви. Эти фигуры

были ближе зрителю как реально, так и духовно [61, с.28]. Стоящие фигуры преимущественно имели фронтальное изображение, если они не входили в группу со своими собственными взаимоотношениями, как время от времени бывает с ангелами, образы которых, даже прибывая в изоляции, часто подразумевают их связь с Божьей Матерью, Христом или другими предметами, которым они поклоняются.

Ниже в иерархической лестнице расположены бюсты или полуфигуры, которые изображались исключительно на вертикальных архитектурных элементах, имеющих четкие границы и акцентированное основание, благодаря которым такие фигуры отделялись от остальных. Для полуфигурных изображений как раньше (в Свято-Вознесенской церкви в Лужанах XIV в.), так сейчас (в Георгиевском соборе в Макеевке) выделяется отдельный регистр, чтобы зрительно разделить сюжетные композиции. В средневизантийской живописи не существует фигур, плавающих в золоте фона, если не брать во внимание ангелов в сюжетных композициях «Распятия» и пр. Там отсутствие большей части тела наделено богословским значением – акцентацией на духовной природе небесных существ. К особому типу полуфигурных изображений относятся образы святых столпников, торсы которых воспринимаются будто вырастающие из столпов или всажены в них. Данный сокращенный тип изображений, был основан на воспоминаниях о скульптурных бюстах, расположенных на постаментах в виде колонн. Композиционно фигуры столпников трактовались как изображения в полный рост, поскольку размещались на узких вертикальных участках стен или преимущественно на столбах [61, с.29], на простенках между окнами в Кирилловской церкви (XII в.).

Другие части сооружения, особенно распалубки, крестовые своды, узкие горизонтальные регистры стен и другие похожие участки, как правило, заполнялись медальонами. Например, фигуративные изображения других разновидностей никогда не украшали треугольные сегменты крестовых сводов. В храмовых сооружениях XIV–XV вв., расписанных украинскими мастерами в Польше мы видим ростовые фигуры в крестовых сводах (ил. В. 2. 7), в

современных росписях художников, ориентирующихся на византийское наследие, преобладают медальоны (нижний храм Свято-Ильинского монастыря).

В вершинах арок медальоны располагались таким образом, чтобы головы святых были обращены к зрителю. В вершинах боковых арок медальоны располагались лицом к зрителю и были обращены либо к центральной оси, либо к западу. В первом варианте изображение соответствует храму со строго центрическим планом, во втором – к более удлиненной постройке.

Из декора верхней зоны изымались нарративные и мимолетные детали, эта зона обозначала вечное присутствие священного начала. В декоре средней зоны совмещаются вневременной и исторический элементы, что связано с особенным характером праздничных образов, одновременно изображающих исторические события и отмечающих вехи постоянно повторяющегося цикла священного года. Нижний же уровень храма, его третья зона не содержит ни нарративных сцен, ни догматических изображений. Основная идея данной части храмового декора – это единение всех святых в Церкви (ил. В. 3. 133).

Это объясняет принципиальную разницу двух концепций декора храмового интерьера. Западная концепция – архитектурная и органичная, которая воплощает идеи роста, тяжести и равновесия, византийская же – концепция оптическая и иерархизированная, ее главная задача – защитить естественные размеры образа от зрительного искажения.

Житель Византии при рассмотрении мозаик, невзирая на большую высоту изображений, воспринимал их неискаженными, и при этом чувствовал себя вознесенным над землей, поднятым на уровень святых. Благодаря этому, житель Византии попадал в границы небесной сферы, образованной священнейшими образами, не только духовно, но и зрительно. Византиец, таким образом, приобретал статус участника священных событий, оказываясь в святых местах, магическими двойниками которых были изображения. Совершая движение вдоль главной оси храма и наблюдая осеняющие его святые изображения, византиец совершал своеобразное символическое паломничество. В момент шествия вдоль литургических осей храма, в унисон с византийцем двигался ритм сводов и

куполов, а изображения оживали, не теряя своих священных качеств. Об этом в энциклопедии Новой церкви писал Фотий: «Кажется, что святилище вращается вокруг зрителя; многообразие видов побуждает последнего поворачиваться снова и снова, и его воображение приписывает это вращение самому зданию». Убранство византийского храма демонстрирует свои замечательные качества лишь в своем пространстве, для которого оно было создано [61, с.33].

К данной пространственной среде относится также естественный свет. Византийский художник включал пространство в свои образы и помнил о его существовании между зрителем и изображением, таким образом, не изображая пространство, а пользуясь им. Подобным образом художник никогда не изображал свет, исходящий из определенного источника, используя реальный свет в самих изображениях и учитывая эффекты, производимые светом в пространстве. Главным способом использования света являлось применение мерцающих и излучающих свет материалов (прежде всего золота), организация которых не только создавала впечатление богатства колорита, но дополнительно освещала композиции, расположенные в объемных нишах. Цвета, которые обозначали большие, массивные формы, разбавлялись вкраплениями золотой смальты лишь в тех местах, где золота могло обнаружить свое сияние благодаря изгибу поверхности. Названная экономия абсолютно противоположна расточительному использованию золота в колониях византийского искусства. Излишне увлекаются использованием золота и некоторые современные художники (роспись часовни Архангела Гавриила в Харькове и др.). Золотая смальта в Византии была лишь способом подчеркнуть иконографические и формальные акценты. Интенсивное освещение обозначало композиционные и смысловые центры живописаний, которые в классическом византийском искусстве друг с другом совпадали (трюмпы кафоликона Осиас Лукас, XI в.).

В византийских образах использовался не только свет, отражаемый золотом, но и свет естественный, который попадал сквозь окна, прорезавшие крупные композиции, апсиды и купола. Об эффектах такого света было известно и с ними считались – об этом свидетельствуют экфрасисы. Вышесказанное

применимо и к условиям освещения, в которых располагался и сам зритель, которые влияли не только на расположение, но также и на форму и колорит образов. Вторым способом использования света является обратная моделировка со вспыхивающими бликами, которая в дальнейшем сыграла немаловажную роль в палеологовской и, в особенности, в русской живописи.

Цвет в византийской культуре играл после света одну из главных ролей. Уже к V – VI вв. в Византии сложилась более или менее устойчивая цветовая лексика, основу которой составляли пурпурный, белый, желтый (золотой), зеленый, синий (голубой), черный. Велико было значение пурпурного – императорского цвета, он объединял вечное, небесное, трансцендентное (синие) с земным (красное). Пурпурной была багряница Христа, мафорий Богоматери в знак царственного величия. Красный цвет – символ жизни, огня, крови Христовой. Белый цвет традиционно был знаком чистоты, духовной простоты отрешенности от мирского (т. е. цветного). Часто упоминается в Апокалипсисе. Черный цвет – завершения любого явления, конечности и смерти. Зеленый цвет – типично земной цвет, символ юности и цветения. Темно-синий – непостижимые небесные тайны, вечную божественную истину. Желтое воспринималось как «златовидное», а золото – как световидное, солнечный свет, свет Бога. Золото объединяло и гармонизировало остальные цвета [36, с.102-106].

Сегодня главными цветами в церковной монументальной живописи традиционно остаются синий (символизирующий небо) и золотой (означающий божественное сияние). Темно-синий фон создает мистическую атмосферу ночного неба и ожидания Второго пришествия Спасителя (фрески «Сошествия во ад» и «Страшного суда» монастыря Хора), небесно-голубой – ощущение вознесения на небо (Мирожский и Ферапонтов монастыри), золотой – пронизанности пространства божественной энергией, присутствием Бога (мозаики Софии Киевской). Преобладание сине-золотой палитры видим у артели Вронского А., Богдановых Н. и Н., близкое к этому сочетание синего с охрой – у Солдатова А., Яблочкина Д., Сероштана Е., Микловды А., Селивачова Р., криворожских иконописцев, киевской артели аматоров, харьковских

иконописцев-монументалистов, мастерской «Елеон» и др. В украинских росписях этот колорит несколько трансформировался в последнее время в «жовто-блакитний» и ассоциируется с цветами флага, апеллируя к патриотическим чувствам, это звучание усиливают украинские растительные и геометрические орнаменты (артель святого Киприана, Скоропадов С.) (ил. В. 3. 54; 3. 64). Подобная тенденция наблюдается и в белорусских росписях – усиление звучания красного и зеленого цветов (мастерская Довнара, минская мозаично-стенописная мастерская) (ил. В. 3. 173).

Красный занимает особое место в символике цвета священных образов. В византийских мозаиках и росписях использовались приглушенные оттенки гематита, охры красной, яркая киноварь для закрашивания больших локальных пятен применялась лишь в иконе. Сейчас иконописцы применяют открытые красные цвета и в росписях. Львовские мастера из артели святого Киприана в куполе храма с. Яремче изображали Христа в огненном сиянии и в окружении алых ангелов и шестикрылых символов евангелистов (ил. В. 3. 56), иконописец Гордица Д. создал аналогичную роспись в часовне святого Луки в Ивано-Франковске (ил. В. 3. 62). Художники добиваются контрастного звучания, но облик Христа вызывает чувство страха и тревоги, подобно образу грозного судии Феофана Грека в росписях новгородского храма Спаса на Ильине.

Алым цветом изображают образ Софии Премудрости Божьей (иконографический тип популярный среди львовских иконописцев-монументалистов). Этот цвет допустим в росписях, он не нарушает общей гармонии, если находится в окружении приглушенных оттенков и используется деликатно (росписи и иконы львовской художницы, преподавателя ЛНАИ Яцкив Л.) (ил. В. 3. 53).

Современные иконописцы все чаще оставляют белый цвет в качестве фона: по аналогии с катакомбными фресками – в нижних малоосвещенных храмах (крипта святой Северы одесского Свято-Ильинского мужского монастыря) (ил. В. 3. 137) и в верхних храмах (часовня Иоанны Мироносицы в Суховоле, Рождества Пресвятой Богородицы во Львове) (ил. В. 3. 58 – 3. 61). Такой фон создает впечатление выбеленных и еще не расписанных стен, а отдельные

композиции – иконы на этих стенах. Святослав Владыка, придерживающийся концепции минимализма, сохраняет белый цвет стен, вводя только линию и ньюансные градации серого цвета (в сочетании с сусальным серебром) для решения сложной живописной задачи – написания белого на белом (ил. В. 3. 61).

Светлый колорит живописи доминирует в работах преподавателей и выпускников ЛНАИ, состоящий из светло-фиолетовых, розовых, персиковых, напоминая цвета утренней зари. Алтарный образ Христа-архиерея в золотых лучах подтверждает эту концепцию, являя собой Солнце Правды (Храм святых Владимира и Ольги во Львове (ил. В. 3. 48), Преображенский кафедральный собор в Коломые (ил. В. 3. 51), УГКЦ). В росписях львовских мастеров отсутствуют темные тона, придавая живописи воздушность (ил. В. 3. 49 – 3. 53).

Богатством и насыщенностью цвета, стремлением к объемной убедительности образов отличаются росписи А. Чашкина (ил. В. 3. 183). Несмотря на желание избегать шаблонов, за всеми художниками закрепляется некоторый цветовой стереотип, предпочтения, влияющие на узнаваемость подчерка.

В заключение следует указать на связь колорита росписей и назначения храма. Хотя все церкви создаются для молитвы, но существуют приходские храмы и монастырские: мужские и женские; храмы при больницах и тюрьмах, величественные соборы и скромные скиты. Все они не могут быть одинаково расписаны и различия эти должны выражаться не только в сюжетах и выборе святых, но и в цвете – мощном способе воздействия. На эту проблему обращают внимание художники реставрационных мастерских Андрея Анисимова, спроектировавшие роспись для храма Веры, Надежды, Любви и матери их Софии в больнице детской гематологии в Москве. Украшение церкви рассчитано на восприятие на уровне глаз ребенка, при этом совмещены различные техники живописи, резьба, ручная вышивка, ковры изготовлены по эскизам художников. Нижняя часть росписи изображает стилизованные сказочные деревья и птиц, а роспись в целом отличает уникальное цветовое богатство.

4.2. Техничко-технологические новации в практике церковных росписей

Мастера современной церковной живописи в техническом плане преодолевают те же проблемцы, что и их предшественники, заботясь о долговечности и качественности живописного слоя, связи технического исполнения работы с ее художественной выразительностью. Они выбирают различные живописные и технико-технологические стратегии, реконструируют старинные техники и используют новые возможности, подходы и приемы, предлагаемые современными материалами и технологиями.

Иконописец, начавший роспись стен обязан иметь как специальную художественную, так и техническую подготовку, чтобы знать материалы, из которых построено сооружение, и их свойствах. Среди проблем, с которыми сталкивается монументалист, следует отметить появление грибка и плесени, отсыревание стен и выделение из них растворимых солей, проявляющееся кристаллизацией разнообразных цветов, отставание штукатурки. В здании с сырыми стенами и плохой вентиляцией, какой бы то ни был способ стенной живописи не даст положительных результатов.

Уровень прочности живописи, которой покрыта штукатурка здания, также зависит от того, насколько устойчивы связующие вещества использованных красок по отношению к строительному материалу. Существует две категории способов монументально-декоративной живописи: 1) живопись, закрывающая поры штукатурки, основы или грунта; 2) живопись, не закрывающая поры штукатурки, основы или грунта. К первой категории принадлежат: темпера, живопись со смолами, масляная живопись, масляно-восковая. Ко второй категории относятся: силикатная живопись, клеевая и фресковая живопись.

Наименее пригодной для монументально-декоративной росписи является *масляная живопись*. Под масляной краской стены перестают дышать, со временем возможно отторжение воздухо- и влагонепроницаемой пленки, сами масляные краски часто желтеют и темнеют в малоосвещенных местах. Несмотря

на эти недостатки, росписи масляными красками на стенах храмах выполняются в Украине, начиная с середины XVII в. до сегодня (ил. В. 3. 18). Популярность этой техники связана с влиянием западноевропейской живописи и утверждением таких стилей как барокко, классицизм, модерн. Среди современных художников масляные краски предпочитают художники, работающие в направлении академизма (А. Филиппов и др.) (ил. В. 3. 1; 3. 5 – 3. 14).

Некоторой альтернативой для масляной живописи является *масляно-восковая живопись*. Благодаря восковым добавкам масляные краски приобретают небольшую матовость. Это помогает решить одну из проблем данного вида красок, применяемых для стеновой росписи, но оставляет нерешенными ряд других.

Один из наиболее древних способов росписи зданий – это *клеевая живопись*. Связующим веществом клеевых красок является преимущественно из животного клея (6%-20%-ный раствор). Подготовка под клеевую живопись заключается в том, что штукатурка проклеивается растворами медного купороса и мыла, затем на нее наносится белый грунт, который состоит из клея, тонкого мела, воды и квасцов. Клеевая живопись легко размывается и смывается водой, из-за этого прочность ее целиком и полностью зависит от условий, в которых находятся стены украшенного ею сооружения. В сухом и хорошо отапливаемом в зимний сезон помещении (условия не всегда выполнимые в храмах), клеевая живопись может сохраняться долгое время, не теряя при этом своей изначальной красоты и свежести, в противном случае связующее разрушается и пигменты могут осыпаться подобно пастели [83, с.472]. Под темперой, которая также относится к клеевым краскам, подразумеваются краски, роль связующего вещества в которых эмульсии различного естественного (цельнояичная, желтковая, казеиновая) и искусственного происхождения (поливинилацетатная – ПВА темпера). Наибольшей прочностью обладают цельнояичная и казеиновая темпера при условии, что связующее вещество является абсолютно свежим. Желтковая темпера используется в станковой иконописи. Темперная живопись практически не нуждается в защитном покрытии от воздействия внешней среды.

Прочность темперной живописи, которая создана непосредственно на стене, полностью зависит от подготовительного этапа. Она наносится на обыкновенную известковую штукатурку и придает изображению матовость, поэтому внешне похожа на фреску. Темперой расписан храм в честь иконы Божьей Матери «Неустанной помощи» во Львове дипломницами ЛНАИ.

Фресковая живопись изначально представляет собой вид живописи по сырой штукатурке. В таком виде живописи связующим веществом является известковая вода. Главная сложность фресковой живописи, прежде всего, заключается в том, что рисунок следует наносить на свежую штукатурку, а сама работа ведется по частям, при этом общий тон такой живописи виден только лишь тогда, когда красочный слой полностью высохнет [83, с.454]. Технику классической фрески возрождает российский иконописец А. Солдатов – преподаватель иконописной школы при МДАиС (ил. В. 3. 174 – 3. 180). С ним работают выпускники школы, около двух лет у него перенимают опыт и харьковские иконописцы: А. Баботенко и С. Ходоровский (в Высоцком монастыре г. Серпухов, Подмосковье). Некоторое время в этой технике работал минский иконописец В. Довнар (храм Марии Магдалины в Минске и др.) (ил. В. 3. 143). Как показал опыт, сохранность фрески в нижних храмах может нарушаться из-за плохой гидроизоляции фундамента. Так в крестильном храме Троице-Сергиевой лавры (автор – А. Солдатов) нижняя часть фрески покрылась выступившими солями, испортив живопись.

Существует также техника фресковой живописи по сухой штукатурке (фреска а-секко). В данном случае на слой штукатурки при помощи угля художником наносится рисунок. После этого стену смачивают водой, после чего на влажную основу наносят слой красок с добавлением извести. Таким образом, в процессе высыхания стены красочный слой покрывается тонкой кальциевой пленкой.

В Византии работали в основном в технике фрески по сырой и сухой штукатурке (*а-секко*). Сохранившиеся памятники византийского искусства представляют также другую технику живописи – мозаику. Технология изготов-

ления мозаики в наше время осталась такой же, усовершенствовались смеси для скрепления смальты. В таком масштабе как в Византии мозаика сейчас не используется из-за высокой стоимости материалов и затраченного труда и времени. Мозаичные вставки чаще выполняют на фасадах храмов (Почаевская лавра (ил. В. 3. 153 – 3. 155), Харьковский Благовещенский собор (ил. В. 3. 88 - 3. 90) и мн. др.). Возрождает данную технику минская мозаично-стенописная мастерская, по качеству исполнения не уступая древним аналогам (ил. В. 3. 157). Оригинально совмещает мозаичные вставки и живопись С. Владыка («Ассоциация сакрального искусства») (ил. В. 3. 59 – 3. 61).

Энкаустика – это античная живопись воском с использованием огня [86, с.482]. Сейчас существуют специальные определенного вида восковые краски для создания так называемого эффекта энкаустики. Для данной техники характерна глянцевая поверхность. Этот вид живописи используется в станковой иконописи, изучается на кафедре сакральной живописи ЛНАИ.

На сегодняшний день широкое распространение приобрела техника росписи стен *акриловыми красками* (воднодисперсными красками на основе акрилатов). Акриловая живопись – это относительно новое направление монументально-декоративной живописи, поскольку акриловые краски появились в середине XX века, а активно вошли в практику росписей у нас лишь к концу столетия. Тем не менее, на сегодняшний день эта разновидность красок наиболее часто используется, в том числе и в церковных росписях (В. Носенков (ил. В. 3. 86 – 3. 87), Р. Селивачов (ил. В. 3. 40), А. Микловда (ил. В. 3. 35 – 3. 39), Д. Белянский (ил. В. 3. 21 – 3. 29), А. Рудой (ил. В. 3. 71 – 3. 75), киевские иконописцы-аматоры (ил. В. 3. 44 – 3. 47) и мн. др.). Техника работы акриловыми красками по сути не отличается от техник в масляной или темперной живописи. Преимуществом акриловых красок по сравнению с темперой можно назвать то, что акриловые краски в меньшей степени меняют цвет, когда высыхают, ими пишут на подвижных основах, исключая риск растрескивания пленки. К примеру, росписи А. Рудого выполнены в мастерской на мелкозернистом холсте и лишь потом приклеены на стены храма. Так работают

многие современные художники, в т.ч. греческий иконописец Димитрос, украсивший нижний храм Новомучеников в Свято-Преображенском скиту Ионинского монастыря (с. Нещеров, Киевская обл.). Киевский художник А. Микловда расписывает стены акрилом по цементной штукатурке фирмы Knauf, покрытой сверху белой акриловой краской, выполняющей роль грунтовки.

Среди современных материалов наиболее подходящими для росписи церквей являются силикатные краски (жидкое стекло, стереохромия, краски Кейма). Силикатные краски использовали еще египтяне и римляне, но т.к. известь дешевле, они были забыты. Жидкое стекло было заново открыто Майклом Кеймом в XIX веке, когда он занимался изучением вопросов устойчивости старой настенной живописи. На жидкое стекло как материал для реставрации настенной живописи в 1878 году был получен патент. Через недолгое время жидкое стекло стало использоваться как связующее вещество в красках для стен из-за особой клеящей способности. Сегодня данный материал получают либо сплавлением при температуре 1000 градусов по Цельсию в однородный материал чистого кварцевого песка (как вариант используется также амфорный кремнезем с поташом (углекислым калием) или содой (углекислым натрием)). Жидкие стекла, изготовленные на основе натрия, не имеют высокой прочности, потому в современных силикатных составах применяют калийное жидкое стекло. Готовое стекло измельчают, получают мелкодисперсную пыль, которую применяют для создания раствора. Самые простые варианты данных красок представляют силикат калия либо натрия, разведенный в воде, к которому добавлен специальный пигмент. Чтобы получить эмульсию добавляют порошок талька. Для получения желаемых колеров используют натуральные и искусственные минеральные пигменты. Краски, которые используются для силикатной живописи (это также правомерно и для фресковой живописи), не должны содержать пигменты, входящие в реакцию со щелочью.

Силикатные системы имеют аналогичные известковым краскам возможности использования. Такие системы пригодны для поверхностей, которые первоначально свободны от краски. Силикатные и известковые краски

следует использовать исключительно на минеральных базовых поверхностях, например, на новой или старой оштукатуренных поверхностях, которые предварительно обработаны средствами на основе силикатов или извести. Названные краски не следует наносить на поверхности, предварительно обработанные органическими красками, поскольку в таком случае не будет обеспечена полноценная химическая реакция силикатной либо известковой краски, то есть сцепление с базовой поверхностью. В случае, если полностью удалить краску невозможно, нужно использовать специальные грунтовки, способными сделать поверхность кислотной, а находящиеся на ней растворимые соли превратить в нерастворимые соединения. Данный метод приостанавливает дальнейшее выпадение солей и одновременно выравнивает химический состав базовой поверхности, обеспечивая по всей площади равномерную реакцию с силикатной краской.

Силикатную краску (ceresit, bolix, tikkurila, caparol, alligator) применяют для покрытия кирпичных, оштукатуренных, бетонных поверхностей. В монументальной живописи хорошо зарекомендовала себя компания Caparol – один из крупнейших производителей силикатных красок в Германии. Красками этой фирмы пользуются художники минской мастерской, возглавляемой В. Довнаром и многие другие иконописцы. К основным положительным характеристикам силикатных красок относят: легкость приготовления, универсальность использования, доступная стоимость, отсутствие вредных токсинов, стойкость к отрицательным факторам внешней среды и прямым солнечным лучам, паропроницаемость. Силикатными красками были расписаны восстановленные Успенский собор Киево-Печерской лавры и Михайловский Златоверхий собор.

Методика создания росписей. Создание росписей – сложный процесс, который включает в себя ряд этапов: подготовку стен, отрисовку эскизов в карандаше и в цвете, клеивание эскизов в макет, выполнение картонов либо рисунка на стене, работа с сусальным золотом, живопись, покрытие защитным лаком. О штукатурке стен упоминалось выше, поэтому перейдем непосредственно к выполнению подготовительных художественных работ.

Эскизы. Тщательность исполнения данного этапа гарантирует высокое качество в финале росписи. На стадии эскизирования решаются вопросы общей иконографической схемы, сюжетные предпочтения, размещение масс и силуэтов на развертке храма, степень динамичности либо статичности композиций, масштаб фигур, выбор ориентации на определенное стилевое направление и образцы, характер орнаментальных вставок (ил. В. 4. 2). Цветовой эскиз дополняет идею росписи, заложенную в рисунке.

Распространены два варианта выполнения эскиза в цвете: акварелью на бумаге, натянутой на планшет (ил. В. 4. 3). и второй – краской, которой будет выполнена роспись на стене, на загрунтованной или проклеенной основе (бумага, картон, ДВП). По словам иконописца Т. Ивановой «качественно исполненный эскиз позволяет на стене сосредоточиться на художественных задачах, сохранить свежесть живописи».

Современные технологии дали возможность создавать эскизы в компьютерных программах, вклеивать распечатанные древние образцы в развертку храма (ил. В. 4. 1). Но такое решение могут позволить себе только опытные иконописцы, которые уже вначале работы видят конечный результат. Для начинающих художников лучше соблюдать все стадии росписей. В иконописной школе при МДАиС эскизам уделяют большое внимание, а наилучшие работы экспонируют на многочисленных выставках.

Макет. Трудоемкость при изготовлении макета заставляет художников игнорировать этот этап. Между тем преимущества его состоят в том, что иконописец помещает свои эскизы в предполагаемое трехмерное пространство храма, видит связи композиций, расположенных рядом и на противоположной стороне, прослеживает ритмы, движение тона и цвета, соотношение масштабов. Макет помогает учесть перспективные сокращения росписей, рассчитать корректирующие искажения, посмотреть на роспись с разных точек зрения (ил. В. 4. 4). Его часто заменяют 3D-программами, что значительно ускоряет работу и мобильность общения с коллегами и заказчиком (ил. В. 4. 5). Современные

иконописные мастерские совмещают нарисованный художником материал с компьютерной обработкой (реставрационные мастерские Андрея Анисимова).

Нанесение рисунка. Этот этап интересен многообразием подходов, которые можно разделить на две группы: выполнение рисунка на стене и перенесение с картона на стену. Для нанесения рисунка на стене используют карандаш, уголь, краски. Карандашом предпочитает работать Рудой А., объясняя свой выбор возможностью достичь максимальной точности в рисунке, что особенно важно в таких деталях как лик. Для иконописца важна точность, поскольку он работает на небольших объектах (часовнях), в композициях масштаб фигур меньше натурального и рассматриваются они на близком расстоянии, поэтому его выбор оправдан. Недостаток этой техники в создании линейного рисунка без учета объема, в дальнейшем тональное решение может оптически повлиять на пропорции и размеры рисунка.

Углем наносит подготовительный рисунок выпускник иконописной школы при МДАиС Микловда А. Преимущества метода в легкости исправления и подвижности материала, при больших масштабах росписи точности линии угля достаточно, недостаток – он легко осыпается и его нужно обводить краской, а оставшийся уголь, смешиваясь с красками может создавать грязь в живописи.

Красками намечает рисунок большинство иконописцев, среди которых московские (Вронский А., Лавданский А.) и минские мастера (Довнар В.), львовские (Артель св. Киприана, артель преподавателей и выпускников ЛНАИ) и киевские (артель аматоров) художники и многие др. Для рисунка сухой земляной пигмент (охра, сиена) разводится с водой. Такая краска также легко при высыхании сметается тряпкой, как и уголь из-за отсутствия связующего. Краской сразу намечаются и тени, акценты подчеркиваются темным колером. Чтобы закрепить рисунок можно смешать пигмент со связующим и перекрыть полупрозрачным слоем всю композицию, обобщая тон и создавая имприматуру. Рисунок кистью подразумевает перенос композиции с эскиза «на глаз» (ил. В. 4. 6). Этот метод имеет как неоспоримые достоинства, так и некоторые недостатки. Среди первых – возможность корректировать изображение непосредственно на стене:

можно менять соотношения, обрезать или добавлять и т. д. Это имеет исключительно значение на неровных поверхностях, поскольку там пропорции необходимо менять преднамеренно, чтобы при взгляде на рисунки, они казались пропорционально правильными. Среди недостатков можно назвать неудобное расположение рисунка, когда обзор ограничен, рисунок не виден полностью, или больших размерах рисунка. В таких случаях случаются оплошности даже у опытных мастеров.

Часть художников предпочитает делать подготовительные картоны (Белянский Д., минская мозаично-стенописная мастерская) на кальке и переводить рисунок на стену, что придает аккуратность работе, но у начинающих художников есть вероятность превратить потом живопись в «раскраску». Чтобы перенести изображение на стену традиционно используется технология под названием «припорох»: линии прокалываются специально заточенным предметом, картон прикладывается к стене и набивается красящим пигментом, к примеру, углем. Через пробитые острым предметом отверстия проникает красящий порошок и оставляет рисунок в виде точек. Припорох очень подходит для нанесения повторяющихся элементов, например, орнаментов. Одно из важных преимуществ такого способа переноса изображения – это отсутствие вспомогательных линий построения. Немаловажно также то, что изначально видна натуральная величина будущего изображения. Основным недостатком можно назвать время на подготовку.

Иногда для перенесения рисунка пользуются методом «по клеткам», расчерчивая эскиз и стену на одинаковое количество клеток, перерисовывая сюжет по образовавшимся фрагментам. Этот метод использовали раньше старые мастера, сейчас к нему обращаются лишь в случае, когда нет возможности отходить от стены в процессе работы для обозрения всего рисунка.

Перенесение рисунка с эскиза (или картинки) непосредственно на стену при помощи проектора еще более ускоряет работу, но и заметно снижает качество. К тому же на больших стенах вероятны геометрические искажения, во избежание которых перед изображением необходимо достаточное пространство.

Увеличивая образец, разрешение остается невысоким, что сказывается на упрощении мелких деталей. Способ изготовления увеличенной ксерокопии эскиза имеет аналогичные недостатки. К тому же системы пропорций в монументальной и станковой живописи, книжной миниатюре совершенно разные. Средневековые мастера этим умело пользовались.

Плоскостные композиции, орнаменты и т. п. наносят также с использованием трафарета. Это приспособление делается ручным способом из плотного картона или вырезается на самоклеящейся пленке, некоторые мастера используют плоттерную резку. Но настоящая красота и живость орнамента достигается только при условии рисования «от руки».

Работа с сусальным золотом. Сейчас используется как настоящее золото и серебро, так и поталь, различные термотрансферные и виниловые пленки, имитирующие драгоценные металлы и более доступные по цене. Приклеивание сусального золота предполагает специальную подготовку стены, существует два основных способа золочения: на полимент и на мордан. Золочение на полимент дороже и сложнее, но этот способ придает поверхности вид и блеск настоящего металлического золота, а технология приклеивания на мордан дает матовый эффект. Мордан приготавливается на масляной основе (зачастую используется смесь льняного или конопляного масла с добавлением высушивающего вещества и лаков). Золочение на мордан имеет меньшую стоимость и менее трудоемко, и широко используется на штукатурках.

Технология золочения на мордан заключается в грунтовании поверхностей, которые предназначены под позолоту, слоем красной охры, растворенной на желтке при помощи плоской кисти. Предварительно высушенный слой грунта тщательно шлифуют мелкозернистой наждачной бумагой и протирают суконкой, чтобы выровнять полировку. Подготовленную таким образом поверхность покрывают морданом и оставляют сушиться 6, 12 или 24 часа в зависимости от сорта мордана. Понять готовность поверхности для процедуры золочения можно при помощи проверки «на отлип» от пальца. Здесь является очень важным правильно определить нужное время для нанесения сусального золота,

поскольку в недостаточно застывшем покрытии золото может «утонуть», а к сухому недостаточно прикрепится или вообще не приклеится.

Золочение фонов в современных росписях напоминает византийские мозаики (Покровский собор в Святогорской лавре, Георгиевский собор в Макеевке). Но высокая стоимость золота заставляет использовать его только в нимбах (крипта Гавриила Афонского в Свято-Ильинском Одесском мужском монастыре), заменять его недорогой пленкой, имитирующей позолоту (Свято-Михайловский кафедральный собор в Житомире), либо обходиться без него (основная масса современных росписей).

Живописные работы и значение цвета. При выполнении живописных работ важна их последовательность, разность фактур и степень сделанности, колорит живописи, цветовые и тональные контрасты, соответствие художественных характеристик поставленным идейным задачам.

Под последовательностью выполнения живописных работ имеется в виду как поэтапность росписи всего храма, так и отдельно взятых композиций. Роспись собора и даже небольшого храма невозможно вести одновременно по всей площади, поэтому художники вынуждены работать по частям. Такой подход возможен при наличии общего цветового эскиза и иконографической программы. Роспись принято начинать с алтаря, что бы его в первую очередь освятить и продолжать работу дальше (так расписано большинство храмов). Сознательно или нет, после алтаря обычно переходят к южной части храма, двигаясь слева направо, следуя при этом движению священника во время богослужения (Георгиевский собор в Макеевке). Другие иконописцы начинают с купола, постепенно опускаясь вниз (храм всех Зверинецких преподобных киевского Архангело-Михайловского мужского монастыря). Возможно движение от притвора к наосу и алтарю (Свято-Михайловский кафедральный собор в Житомире), согласно входу прихожан в храм.

При расписывании части храма желательно приступать к живописи не раньше, чем будут отрисованы все композиции. Затем замешиваются основные колера (здесь важно рассчитать необходимый объем колеров для фона и главных

цветовых пятен). Гармонии цвета можно достигнуть за счет использования натуральных пигментов, а также при создании колеров, смешивая одни и те же пигменты, но в разных пропорциях. Живопись также объединяет просвечивающаяся из-под нижнего слоя имприматура либо плавя одного цвета. Другой способ – закрасить одежды одинаково, а притенки сделать разными. Главное – создать взаимодействие красок в живописи и единство колорита. Иногда принцип работы по кускам диктует выбранная техника живописи (фреска или масло при написании *а ля прима* (ил. В. 4. 7), но все же лучше когда роспись ведется равномерно. Общие принципы обогащения монументальной живописи – разность фактур – применимы и к церковным росписям. Достигаются с помощью чередования широко и свободно написанного фона, графично решенных одежд, гладкого личного письма и включения орнаментальных композиций. Чтобы живопись не была монотонной и однообразной необходимы различная степень сделанности важных и второстепенных деталей, цветовые и тональные контрасты, выделяющие главных действующих лиц. Здесь важно соблюсти меру, например, в росписи Свято-Михайловского кафедрального собора все части прописаны с одинаковой степенью сделанности, перегружены деталями, которые на расстоянии даже мешают восприятию образа (ил. В. 3. 26 – 3. 28).

В заключение следует отметить, что современные иконописцы придерживаются двух основных подходов в исполнении росписей: иконописного (ил. В. 4. 9) и монументального (ил. В. 4. 8), что нашло отражение в методике ведения работы. Иконописный подход присущ иконописцам-практикам в области станковой иконописи и заключается в том, что художник не чувствует связи с архитектурой, выполняя роспись с технико-технологической точки зрения как отдельную икону. Профессиональные иконописцы-монументалисты выполняют росписи с учетом масштаба, используя для нанесения рисунка кисти, а не графические материалы (карандаш), делая рисунок на самой стене, а не на картоне (при условии, что это не фреска (ил. В. 4. 10 – 4. 11), что сохраняет возможность постоянной корректировки.

4.3. Современные тенденции в развитии иконографического канона византийской живописи: проблемы и перспективы

Церковное искусство – искусство соборное, поэтому все изменения в нем происходят постепенно с отбором лучшего и отказом от путей, идущих в разрез с традицией, понимаемых как уход от истины. В современной ситуации иконописцы пытаются не только возродить, но и развивать дальше принципы, заложенные в византийском иконографическом каноне. С этим процессом связаны определенные проблемы, разрешение которых откроет новые перспективы перед православным церковным искусством. Важнейшие среди них – формирование в церковной среде высоких требований к художественному уровню церковных росписей и архитектуры, натурное изучение памятников монументальной церковной живописи прошлого, необходимость возрождения и создания новых стилей и иконографий, проблема стилизаторства и эклектики в современной иконописи.

Формирование в обществе высоких требований к художественному уровню церковных росписей и архитектуры. Необходимо вести, прежде всего, активную образовательную работу в данном направлении в духовных учреждениях. Изучение лучших памятников в области церковного искусства (архитектуры, живописи, малой пластики) воспитает в будущих священнослужителях эстетические предпочтения и поможет сориентироваться при создании художественного убранства храма, отказавшись от низкокачественной продукции широкого производства. На базе Украинского католического университета во Львове с 2006 г. действует иконописная школа, также и при многих других монастырях, духовных училищах, академиях и епархиях сегодня обучают иконописи, а преподаватели этих школ читают лекции семинаристам. Дальнейшее усовершенствование учебных программ принесет со временем свои плоды.

Не следует торопиться с быстрым восстановлением утраченного искусства в ущерб качеству исполнения работ. То, что веками формировалось и длительное время уничтожалось, невозможно воссоздать в кратчайшие сроки. Ведь визан-

тийский иконографический канон формировался веками, знания и традиции передавались от поколения к поколению, подкрепляясь деятельным участием иконописцев в церковной жизни. Как показывает практический опыт, второму поколению иконописцев уже легче постигнуть нюансы мастерства, многие секреты им открыты родителями-наставниками, и их задача развивать искусство дальше. Примером являются творческие династии иконописцев Богдановых [278], Лавданских [286], Черных.

Определение стратегии развития церковного искусства, выявление критериев оценивания при создании церковных проектов поможет в дальнейшем скорректировать направленность усилий в «нужное русло». Для преодоления информационного барьера между мастерами храмовой живописи и духовенством, обществом создаются интернет-проекты «Украинское сакральное искусство XXI века», «Украинский союз иконописцев», «Современная икона», «Украинская иконопись и иконография», «Арт-собор» [277] и многие другие, участниками которых являются не только сами иконописцы, но и широкая аудитория интересующиеся церковным искусством. Подобные проекты помогают проследить тенденции развития в современном искусстве Церкви.

В лучших памятниках церковной живописи всегда учитывалась взаимосвязь с архитектурой, фрески подчинялись плоскостному ритму стены, жили со стеной единой жизнью, были архитектурны в лучшем смысле этого слова. Тонкое чувство архитектурных форм порождало совершенные творения средневековой живописи [292]. Общие художественные принципы лежали в основе фресковых росписей и иконостасов и были гармоничным продолжением храмовой архитектуры.

Икона по своей природе функциональна и соизмеряется степенью участия в литургии и молитве. На художниках, создающих настенные росписи, лежит больше ответственности, поскольку они формируют сакральное пространство в целом, настрой богослужения, где стенописи могут либо помогать, либо мешать молитве верующих. Если для иконы можно менять местоположение, то фрески изначально привязаны к стене, в большей степени зависимы от архитектуры и ее

особенностей. Поэтому, следование византийским традициям в монументальной живописи невозможно без учета возрождения архитектурных традиций Византии. Даже талантливый иконописец с опытом работы не сможет в полной мере себя реализовать, если архитектура будет нарушать принципы декорации храма, диктовать свои условия, идущие в разрез с общепринятой системой росписи. Это не означает, что нужно создавать шаблонные объекты, просто при проектировании необходимо учитывать соответствие храма его основным задачам. Церковный архитектор должен или сам разбираться в иконографических программах или консультироваться с профессиональными иконописцами, длительное время занимающихся монументальными росписями. Ныне появляются организации, в которых совместно работают архитекторы, художники, скульпторы, стремясь к единству в создании образа храма. Среди ярких примеров – Товарищество реставраторов – мастерские Андрея Анисимова [304] и мастерская Александра Лавданского [286] в Москве, которым удастся осуществить синтез искусств в храмовом пространстве на высоком художественном уровне.

Натурное изучение памятников монументальной церковной живописи прошлого. Для византийских художников концепция реального сакрального пространства была настолько важна, что в другом по замыслу храме те же сюжеты они писали по-другому. Византийский мастер все образы соотносил с алтарем и зрителем, выстраивал центральную ось, соединяющую каждого человека, находящегося в наосе, с Богом присутствующем в Святая Святых храма, и относительно нее уже группировал все сюжеты. Сейчас же распространенным явлением стало нарушение византийской системы размещения росписей, например, написание ростовых фигур на сводах, чего категорично избегали мастера Византии, поскольку фигура воспринималась как лежащая. Поэтому написание образа на стене храма, по словам иерея-иконописца Андрея-Давыдова, должно следовать только при твердом осознании необходимости изображения именно такого образа и исключительно в этом месте [280].

Означенное понимание росписи осознают немногие мастера. Ныне достаточно популярно написания сюжетов на холсте в мастерской, а потом приклеи-

вание их на стены храма. Но такой подход не учитывает связи с архитектурой и в корне противоречит изложенному выше принципу.

При копировании византийских монументальных образцов в первую очередь, нужно учитывать, где размещалась композиция, каким источником света она освещалась, в каком положении относительно нее оказывался зритель. Все эти факторы понятны лишь при натурном изучении памятника в аутентичной обстановке, формируя целостное восприятие объекта. Большинство иконописцев работают с фотографиями и репродукциями, которые не могут дать верное общее представление о древних фресках. В дореволюционное время, а в некоторых иконописных школах (при МДА и С) и теперь копирование росписей осуществляется только с натуры. Многие опытные иконописцы, достигшие определенных высот, регулярно совершают поездки по странам и городам, где сохранились памятники христианского искусства с целью их внимательного изучения, например, Алексей Вронский. Уже сегодня виден положительный результат таких поездок, способствующий творческому росту, воспроизведению не общеизвестных хрестоматийных сюжетов, а возвращению к жизни забытых, пока слабо исследованных фресковых ансамблей, вдохновляющих на поиски новых интересных композиционных, цветовых решений. Движение в данном направлении откроет перспективы для дальнейшего развития византийского иконографического канона и церковного искусства в целом.

Другим важным фактором развития служит постоянное стремление иконописца к расширению кругозора, изучение не только церковного искусства, но и знаний по общей истории искусств. Регулярное чтение книг по искусству поможет точнее разобраться в тонкостях различных стилей, понять взаимосвязь между художественными особенностями отдельного памятника и историей, культурными процессами той страны, где он создавался. Через объективный взгляд на историю и искусство Византии можно определить наиболее актуальные для современности вопросы и узнав о способах решения в прошлом, использовать их применительно к нашему времени, учитывая сегодняшние потребности Церкви.

Вопрос о необходимости возрождения и создания новых стилей и иконографий. В церковном искусстве за две тысячи лет существования христианства много стилей сменили друг друга. Вместе с тем менялось отношение к разным направлениям. Разделение на стили довольно условно, т.к. сложно провести четкую грань и определить, где заканчивается один и начинается другой, тем более, что многие стили сосуществовали.

Открытие иконы в XX в., благодаря реставрации, привлекло к ней особое внимание, превознесло в некоторой степени средневековую живопись над живописью последующих эпох.

Влияние западноевропейской живописи на иконопись Украины, начиная с XVII в., привело к доминированию повествовательного начала, отходу от византийской иконографии. В защиту академической живописи можно возразить, что она была следствием своей эпохи и отвечала ее требованиям. Многие соборы расписаны были не только в академическом стиле, но и в стиле барокко, классицизма, модерна и отвергать все наследие XVIII – XX вв. с возвещением одного единственно верного пути для дальнейшего развития иконописания означает существенным образом обокрасть самих себя. Никаких запретительных постановлений относительно стиля в иконописании не существует и не было никогда. А вот в отношении иконографии Церковь (Православная) более избирательна.

Так сегодня достаточно популярным остается извод «Троица Ветхозаветная» с изображением седовласого Бога Отца, хотя Церковью уже было принято решение о том, что единственный раз, когда являлся Бог Отец – в образе одного из трех ангелов Аврааму, поэтому такой иконографический тип более приемлем. Изображение «Коронования Марии» и подобных сюжетов (Христос с агнцем на плечах и светящимся сердцем в терновом венце) в православном храме также являются следствием незнания иконографии.

Вопрос о создании новых иконографий встал в связи с канонизацией новопрославленных святых. Их изображения, с одной стороны, должны иметь портретное сходство, а с другой – соответствовать иконописной традиции [207, с.15-16]. Задача усложняется если нужно представить клейма с житием святого. Но

как видим, иконописцам с опытом удастся ее разрешить. Например, житийный цикл Гавриила Афонского в нижнем Ильинском монастыре г. Одессы в исполнении харьковских иконописцев-монументалистов. Есть среди новых иконографий и изображения современных событий. Например, передача списка «Скоропослушницы» монахами дохиарского монастыря (Афон) зверинецкой обители (Киев) авторства А. Микловды. Встречается и современный взгляд на традиционную иконографию, не всегда удачный, например, икона Святой Троицы О. Мазурика (1980) [207].

Создание единого современного иконописного стиля в Украине пока невозможно выявить. Но различные школы формируются уже сейчас и связаны они с образовательными центрами. Так, сегодня четко выделяются работы выпускников иконописной школы при МДАиС, ориентирующиеся в большинстве на росписи Дионисия и Рублева. Об определенном стиле можно говорить и в отношении выпускников ЛНАИ, НАИИА, ХГАДИ. Многолетний опыт работы автора диссертации над созданием иконописных произведений и настенной живописи (в т.ч. в составе артели иконописцев-монументалистов ХГАДИ) показывает важность обращения к многовековой византийской традиции и пути ее современного развития (ил. В. 4. 13 – 4. 19). Остальные центры пока имеют не столь ярко выраженный характер.

Стилизаторство и эклектика в современной иконописи – еще одна общая проблема, которую переживают современные художники. Необходимо различать понятия «стилизаторство» и «стилизация». Первое базируется на визуально подлинном (реалистичном) отображении исторического наследия и предполагает допустимость использования разнообразных форм прошлого в разных комбинациях. Когда же речь идет о стилизации, то позиция относительно образца кардинально иная. Мастеров интересует общее (единство составляющих и форм), а не частное. Совокупные особенности образца, как и его узнаваемость сберегаются. Но сами образцы при воспроизведении трансформируются согласно новых пристрастий. Тут художник не стремится точно воспроизвести

источник и не исказить историческую правду. Стилизация на определенном этапе обучения может помочь в поисках собственного стиля.

Эклектика – нормальное явление для 90-х годов XX в. в тогдашней ситуации дезориентации иконописцев. Она наблюдается и у начинающих церковных художников. Но иконописной традиции неприемлемо по духу и противоположно по сути автоматическое повторение достижений предыдущих эпох. Главное заключается в том, что эта традиция не предназначена для механического воспроизводства, но для восприятия и органического проживания [193, с.17]. Поэтому копирование – необходимый этап в процессе постижения традиции, но с приобретением знаний и опыта важно постепенно отойти от такого способа постижения и написания образа. У талантливых иконописцев этот переход совершается безболезненно, поскольку творческие усилия, затраченные на решения все новых задач, приучают к самостоятельному переосмыслению образа.

Выводы к разделу

Главное достижение Византийской империи в области монументальной живописи заключается в создании канона для декорации крестово-купольного храма. Система правил в изображении фигуры заключалась в использовании фронтального и симметричного композиционного принципа, корректирующих и художественно-значимых деформаций. Основной идеей иконографической схемы было выстраивание отношений между зрителем и образом (Бога или святого), взаимосвязь внутри сюжетов и – что стало новшеством византийской декорации – пространственных связей между композициями всей системы росписи (или мозаичного украшения) храма. Согласно трем зонам размещения сюжетов выделялись три византийские системы интерпретаций сакрального пространства: космически-иерархическая, топографическая и богослужебно-хронологическая. Особая роль отводилась значению света и цвета и их символике. Все эти принципы заложены в древних образцах и современные

мастера, иногда сознательно, иногда нет, их придерживаются. Но если при написании отдельных сюжетов промахи видны не так отчетливо, то незнание общих правил построения системы росписи более заметно и выливается в грубые композиционные ошибки.

В технико-технологическом плане новации связаны с появившимися компьютерными технологиями, новыми техниками и материалами для живописи и подготовки стен. Наряду с этим переживание возрождение древняя техника фрески. Высокий конечный результат росписи во многом зависит от качественно выполненных подготовительных этапов: создания общей иконографической схемы всей росписи, отрисованных и продуманных цветовых эскизов, трехмерного макета, детального рисунка на стене. Анализ методики ведения работы над росписью помог выявить два подхода: иконный и монументальный.

Продолжателями византийской иконописной традиции современные мастера вправе называться только в случае всестороннего изучения этой мощной культуры: мировоззренческих взглядов, богословия и художественных процессов. В связи с этим обозначился целый ряд проблем и вопросов, разрешение которых будет способствовать приближению современной церковной живописи к утраченной традиции. Среди них вопросы формирования в церковной среде высоких требований к художественному уровню церковных росписей и архитектуры, натурное изучение памятников монументальной церковной живописи прошлого, необходимость возрождения и создания новых стилей и иконографий, проблема стилизаторства и эклектики в современной иконописи.

ВЫВОДЫ

1. Историографический обзор показал, что научное изучение церковной живописи начинается со второй половины XIX в. чему способствовало развитие археологии, реставрации и истории искусства. Мощный импульс к изучению церковных древностей дали археологические съезды и публикации материалов по иконописанию. В конце XIX в. формируется самостоятельная отрасль науки – византология. Исследования византийского искусства выявило его влияние на средневековое искусство других христианских стран. Научная база исследований и экспедиций дореволюционного времени выявляется особенно ценной на фоне уничтожения церковных памятников в период воинствующего атеизма, когда развитие богословского изучения иконописи было остановлено. С 1917 по 1990-е гг. церковная живопись рассматривалась как часть древнерусского искусства, а в научной литературе преобладал стилистический анализ. Богословское содержание икон изучалось учеными в эмиграции. В начале 90-х гг. возобновляется интерес к иконографии и иконологии церковной живописи: публикуются исследования об иконописи в XX в. Исследования влияния византийских традиций на украинскую иконопись ограничиваются рассмотрением памятников эпохи барокко, а связь византийского искусства с современной монументальной церковной живописью Украины практически не рассматривалась.

2. В осмыслении византийской изобразительной системы уточнено определение понятий «канон», «иконология», «иконография», «стиль». В византийском искусстве иконологическая концепция была духовно-мировоззренческой платформой христианской традиции, в иконографии фиксировались композиционные поиски на протяжении всего процесса формирования канона, стиль был более склонен к историческим, мировоззренческим и эстетическим изменениям своего времени. Иконографический канон формировался в процессе длительной художественной практики, направленной на воплощение основных идей христианства. Становление иконографического канона происходит в несколько этапов: первый – раннехристианский (I – IV вв.), в котором наследуется античная худо-

жественная традиция, в течение второго (с IV по IX вв.) определяются вероучительные основы и создаются основные иконографические схемы, третий (IX по XI в.) отмечен формированием особого метода творчества, ориентированного на «образцы», в которых закреплена иконографическая традиция. Сформированный в Византии иконографический канон стал основой искусства в странах православного круга.

3. Влияние византийского искусства на украинскую церковную живопись оставалось значительным до середины XVII в. Западные течения и иконографии появляются в украинских росписях еще в начале XV в. (расширение страстного цикла) и начинают играть первостепенную роль со второй половины XVII в. и к середине XIX в. Всплеск интереса к византийскому искусству во второй половине XIX в. связан с развитием реставрации и археологии, возвращением к традициям строительства и иконописания Древней Руси и Византии. В украинской иконописи в начале XX в. византийский стиль возрождается и модернизируется, получая название «неовизантийского». Атеистический режим помешал дальнейшему развитию данного направления в Украине, который продолжил свой путь лишь в эмиграции. С обретением государственно независимости Украиной начался новый этап восстановления византийской иконописи.

4. Установлено, что современные церковные росписи развиваются в трех основных направлениях: стиле академизма, украинского барокко, византийско-балканском стиле. Типичным является сочетание нескольких стилей. Приоритет того или иного направления зависит от местных иконописных традиций и образовательных учреждений, которые продолжают формировать современные иконописные центры. Возрождение украинского барокко в современном церковном искусстве связано с деятельностью мастерской живописи и храмовой культуры НАОМА. Главным иконописным центром в Западной Украине стала кафедра сакрального искусства ЛНАМ, где соединились поиски художников начала XX в., достижения в гравюре и народном искусстве с его своеобразной орнаментикой, традиции иконописи времен Галицко-Волынского княжества. Развитие византийского стиля в юго-восточном регионе связано с деятельностью ряда

центров иконописания и ведущей ролью кафедр монументальной живописи и реставрации станковой и монументальной живописи ХГАДИ. Поддержка студентов в их стремлении развивать эту отрасль привела к тому, что в 2004 г. формируется артель из художников-монументалистов, выпускников ХГАДИ, стилистическим ориентиром для которых стали памятники византийской живописи XII в. Достижения артели вывели ее на одну из ведущих позиций в Украине. Доказано, что высокий уровень развития иконописи в Украине непосредственно связан с участием художественных академий, несмотря на активное творчество многочисленных иконописных школ при епархиях и монастырях. В учебной программе преподаватели ЛНАИ и НАИИА опираются на сохранившиеся памятники иконописи и монументальные росписи Украины, выполненные с соблюдением византийских традиций и иконографических канонов, а на востоке Украины при отсутствии таких памятников иконописцы-выпускники ХГАДИ обращаются непосредственно к византийскому наследию. Введен в научный оборот и дополнен новыми именами широкий круг украинских школ, артелей и ведущих мастеров, задействованных в области церковной живописи.

5. Впервые продемонстрирована роль мастеров из стран Ближнего Зарубежья: Белоруссии и России в развитии византийских традиций церковной живописи Украины. Ведущие белорусские иконописцы ориентируются на различные памятники как в географическом, так и в историческом плане, но общим является привнесение элементов собственной культуры. Лучших русских иконописцев приглашают в Украину для росписей больших монастырских храмов, где особенно важен многолетний опыт работы, глубокие богословские познания и слаженность коллектива. Особенный синтез искусств и гармония оформления храмов достигается, если одна мастерская занимается созданием всего ансамбля: от проектирования до комплексного убранства храма. На основе анализа творчества зарубежных мастеров в Украине установлено, что большинство иностранных художников придерживается византийско-балканского стиля живописи.

6. Выявлено, что уникальность достижений византийской декорации и их использование в современной практике проявляется в умении размещать части

ансамбля, комбинировать стандартизированные композиции. Главной проблемой для богословов и художников остается построение системы в целом. Храм рассматривался как идеальный иконостас, в своем единстве реализующая концепцию Божественного мироздания. Византиец был участником священных событий через символическое паломничество. Он не был прикован к одной точке, как западный зритель, который сталкивался с иллюзорно-перспективной системой декора, «работавшей» с одной точки восприятия. Продолжатели византийской иконописной традиции стоят перед проблемой сочетания мировоззрения, богословия и художественных процессов, поднимают ряд проблем и вопросов, решение которых способствует приближению современной иконописи и церковных росписей к утраченной традиции. Среди них вопросы взаимосвязи архитектуры со стенописью, правильный подход к изучению монументальной церковной живописи прошлого, вопрос о необходимости возрождения различных стилей и иконографии, проблемы стилизаторства и эклектики в современной иконописи, а также создание новых иконографий и стилей. Выяснено, что в технико-технологических вопросах современные мастера церковных росписей наследуют и реконструируют древние византийские традиции, а также опираются на новейшие материалы и технологии, преодолевая технические трудности работы и оптимизируя процесс создания росписей. Отмечено существование двух основных подходов в исполнении росписей – иконописного и монументального, что отображается в методике создания храмовой живописи.

7. Диссертация открывает перспективы для дальнейшего научного изучения влияния византийских традиций на церковную живопись Украины, предусматривающей расширение источниковой базы и привлечения новых художественных произведений.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамишвили Г. В. К вопросу о происхождении и развитии национальных традиций в грузинской монументальной живописи [Текст]: Автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. искусствоведения / Г. Вл. Абрамишвили; ТГУ. – Тбилиси: ТГУ, 1966. – 17 с.
2. Айналов Д. В. Византийская живопись XIV столетия [Текст] / Д. Айналовъ. – Пг.: тип. Я. Башмаков и К°, 1917. – 174 с.: 37 л.: ил.
3. Айналов Д. В. Мозаики IV и V веков [Текст] / Д. Айналовъ // Журнал Министерства народного просвещения. – СПб.: [Б. и.], Ч. ССХСVIII (1895, № 4), отд. 2. Ч. ССХСIX (1895, № 5), отд. 2. Ч. ССС (1895, № 7), отд. 2. – С. 241-309, 94-155, 21-71 с.: ил.
4. Айналов Д. В. Пользование античными композициями и фигурами на памятниках христианского искусства [Текст] / Д. Айналовъ // Сборник статей в честь С. А. Жебелева. – Л., 1926. – С. 107-117.
5. Айналов Д. В. Синайские иконы восковой живописи [Текст] / Д. Айналовъ // Византийский временник. Т. IX. Вып. 3-4. – СПб., 1902. – С. 343-377.
6. Айналов Д. В. Эллинистические основы византийского искусства: Исследования в области истории ранневизантийского искусства [Текст] / Д. Айналовъ. – СПб.: Типография И.Н. Скороходова, 1900. – IV-229 с.
7. Александрович В. Візантійські іконографічні взірці XI століття в українському малярстві XIII – XIV століть [Текст] / В. Александрович // Студії мистецтвознавчі. – 2006. – Ч. 1 (13): Архітектура, образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. – С. 38-49.
8. Александрович В. Візантія і мистецька культура княжої України: моделі взаємовідносин / В. Александрович // Вісник Львівського університету. Серія історична. – Л.: [б.в.], 1999. – Вип. 34. – С. 55-72.
9. Александрович В. Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища (Студії з історії українського мистецтва. – Т. 3)

- [Текст] / В. Александрович. – Львів: Інститут українознавства ім. Івана Крип'якевича, 2000. – 312 с.
10. Александрович В. Українське малярство XIII-XV ст. (Студії з історії українського мистецтва. Т. 1) [Текст] / В. Александрович. – Львів, Інститут українознавства ім. Івана Крип'якевича, 1995. – 200 с.
 11. Алексеев-Алюрви Ю. В. Искусство живописи старых мастеров. Техника, технология, рецепты изготовления материалов [Текст] / Ю. В. Алексеев-Алюрви. – М.: Арт-«Алюрви», 2008. – 152 с.
 12. Алпатов М.В. Древнерусская иконопись [Текст] / М.В. Алпатов. – М.: Искусство, 1978. – 331 с.
 13. Алпатов М.В. Краски древнерусской иконописи [Текст] / М.В. Алпатов. – М.: Изобразительное искусство, 1974. – 115 с.
 14. Амиранашвили Ш. Фрески Убиси: альбом [Текст] / Шалва Амиранашвили. – Тбилиси, 1987. – 24 с.: 64 ил.
 15. Антонович Д. Українська культура. Лекції за редакцією Дмитра Антоновича [Текст]. – К.: Либідь, 1993.
 16. Арсланов В. Г. История западного искусствознания XX века: [Учеб. пособие для вузов] / В. Г. Арсланов. – М.: Акад. проект, 2003. – 765 с.
 17. Асеев Ю. С. Джерела: Мистецтво Київської Русі [Текст] / Ю. С. Асеев. – К.: Мистецтво, 1980. – 214 с.
 18. Асеев Ю. С. Мистецтво стародавнього Києва [Текст] / Ю. С. Асеев. – К.: Мистецтво, 1969. – 236 с.: іл.
 19. Асеева Н. Украинское искусство и европейские художественные центры. Конец XIX – начало XX века [Текст] / Н. Асеева. – К.: Наукова думка, 1989. – 200 с.
 20. Афонское наследие: Научный альманах [Текст] («Афонское наследие», Антология ученого). Вып. 1 – 2: Матер. междуна. конф. «Русь и Афон: тысячелетие духовно-культурных связей», Чернигов, 28-29 ноября 2014 г., Киев – Чернигов: Издание Международного института афонского наследия в Украине, 2015. – 512 с., ил.

21. Бакович О. П. Иконостаси та вітварі церков Західного Поділля др. Пол. XVIII ст. (національні традиції та західноєвропейські впливи): Автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 [Текст] / О.П. Бакович. – Л.: [б.в.], 2014. – 18 с.
22. Белецкий А. Е.К. Редин, как историк византийского искусства / А. Белецкий. – Х.: Тип. Печ. дело, 1913. – 7 с.
23. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства [Текст] / Х. Бельтинг. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 752 с.
24. Бескровный А. Возрождение [Текст] / А. Бескровный // Православный взгляд / Иерей А. Зошук, ред. – 2011. – №4 (15). – С. 75-82.
25. Білецький, П. Д. Українське мистецтво другої половини XVII – XVIII ст. [Текст] / П.Д. Білецький – К.: Мистецтво, 1981. – 159 с.
26. Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи [Текст] / Ю.Г. Бобров. – СПб.: Мифрил, 1995. – 256 с.
27. Богословие образа. Икона и иконописцы [Текст] / Антология. Сост. А.Н. Стрижев. – М.: Паломник, 2002. – 463 с.
28. Божков А. Българската икона [Текст] / А. Божков. – София: Български художник, 1984. – 530 с.
29. Божков А. Тревненската живописна школа [Текст] / А. Божков. – София: БАН, 1967. – 195 с.
30. Бондаренко І. В. Передумови і тенденції стильового розвитку храмової архітектури Слобожанщини (друга половина XIX – початок XX ст.): Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата архітектури: 18. 00. 01; [Місце захисту: Академія образотворчого мистецтва і архітектури Мінкультури і мистецтв] / І. В. Бондаренко. – К., 1999. – 146 с.
31. Борбудакис М. От фаюмского портрета к истокам искусства византийских икон (опыт нового подхода) [Текст] / М. Борбудакис. – Гераклея, 1998. – 36 с.
32. Брюсова В. Г. София Новгородская, памятник искусства и истории [Текст] / В.Г. Брюсова. – М.: Вече, 2001. – 184 с.

33. Бурковська Л. В. Ікони св. Миколи в українському малярстві кінця XIV – XVI століть: генеза, особливості іконографії та семантики: Автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 [Текст] / Л.В. Бурковська. – К., 2009. – 19 с.
34. Буслаев Ф. И. Общие понятия о русской иконописи [Текст] / Ф.И. Буслаев. Соч., Т. Я. – СПб., 1908. – 208 с.
35. Буслаев Ф.И. Древнерусская литература и православное искусство [Текст] / Ф.И. Буслаев. – М., 1909.
36. Бычков В. В. Византийская эстетика [Текст]. / В.В. Бычков. – М.: Наука, 1977. – 197 с.
37. Бычков В. В. Духовно-эстетические основы русской иконы [Текст] / В.В. Бычков. – М.: Ладомир, 1994. – 366 с.
38. Бычков В. В. Феномен иконы. Институт философии (Российская академия наук) [Текст] / В.В. Бычков. – М.: Ладомир, 2009. – 630 с.
39. Вагнер Г.К. Византийский храм как образ мира / Г.К. Вагнер // Византийский временник: Сб. статей / Отв. ред. З.В. Удальцова. Т. 47. – М.: Наука, 1986. – С. 166-167.
40. Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве [Текст] / Г. К. Вагнер. – М.: Искусство, 1987. – 285 с.
41. Вагнер Г. К. От символа к реальности [Текст] / Г.К. Вагнер. – М.: Искусство, 1980. – 267 с.
42. Василик Р. Структура внутрішнього простору храму в контексті літургії [Текст] / Р. Василик. – Л., 1998. – Вип. 9. – С. 72-81.
43. Вейдле В. Умирание искусства [Текст] / В. Вейдле. – М.: Республика, 2001. – 447 с.
44. Вздорнов Г. И. Волоотово. Фрески церкви Успения на Волоотовом поле близ Новгорода [Текст] / Г.И. Вздорнов. – М.: Искусство, 1986. – 344 с.
45. Вздорнов Г. И. Феофан Грек. Творческое наследие [Текст]. – М.: Искусство, 1983. – 338 с.

46. Виннер А. В. Материалы масляной живописи [Текст] / А.В. Виннер / Под общей редакцией И. Э. Грабаря. – М.: Искусство, 1950. – 523 с.
47. Власов В. Г. Стили в искусстве [Текст] / В.Г. Власов. Словарь. Т. 1. – СПб.: Лита, 1998. – 672 с. С. 540 - 544.
48. Волошин Л. Інтерпретація традицій сакрального мистецтва у творчості Костя Марковича [Текст] / Л. Волошин // Вісник Львівської Національної Академії Мистецтв. – Л.: ЛНАМ, 2012. – Вип. 23. – С. 272-279.
49. Габричевский А. Г. Морфология искусства [Текст] / А.Г. Габричевский (Сост., введ., прим. и коммент. Ф. О. Стукалова-Погодина). – М.: Аграф, 2002. – 864 с.
50. Ганзенко Л. Мальовання Успенського собору за джерелами XIII – XX ст. [Текст] / Л.Ганзенко // Пам'ятки України: історія та культура. – 2003. – №1-2. – С. 70-89.
51. Ганзенко Л., Тимченко Т., Цитович В. Відтворення собору архістратиґа Михаїла. Погляд на наз'ясовані проблеми [Текст] / Л. Ганзенко, Т. Тимченко, В. Цитович // Пам'ятки України: історія та культура. – 1999. – №1. – С. 19-24.
52. Герасименко Н. В. Декорация алтарной части кафоликона монастыря Осиос Лукас [Текст] / Н. В. Герасименко // Византийский Временник. – 2005. – Т. 64 (89). – С. 245-255.
53. Герасименко Н. В., Захарова А. Б., Сарабьянов В. Д. Изображения святых во фресках Софии Киевской. Часть I: внутренние галереи [Текст] / Н. В. Герасименко, А. Б. Захарова, В. Д. Сарабьянов // Византийский Временник. – 2007. – Т. 66 (91). – С. 24-56.
54. Герасименко Н. В., Захарова А. Б., Сарабьянов В. Д. Изображения святых на хорах собора Св. Софии в Киеве. Новые атрибуции [Текст] / Н. В. Герасименко, А. Б. Захарова, В. Д. Сарабьянов // Византийский Временник. – 2014. – Т. 73 (98). – С. 219-236.
55. Голубець М. Начерк історії українського мистецтва [Текст] / М. Голубець. — Львів: Накладом фонду «Учітеся, брати мої», 1922.

56. Гольдман И. Л. Проблемы междисциплинарной интеграции в европейском искусствознании: иконологический метод анализа искусства [Текст] / И.Л. Гольдман // Петербургские искусствоведческие тетради (АИС). – СПб, 2011. – Вып. №20. – 236-241.
57. Горбунова-Ломакс И. Икона: правда и вымыслы [Текст] / И. Горбунова-Ломакс. – СПб.: Сатис, 2009. – 289 с.
58. Гріднева Ю. Г. Еволюція візантійської традиції в іконографії літургійного шитва пізнього середньовіччя [Текст]: Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: 17.00.05; [Місце захисту: Харківська державна академія дизайну і мистецтв] / Ю.Г. Гріднева. – Харків: ХДАДМ, 2008. – 20 с.
59. Дедов В. Н. Проблемы реставрации интерьера Успенского собора XIX в. Свято-Успенской лавры в Донецкой области [Текст] / В.Н. Дедов // Святогірський альманах. – 2006. – С. 95-117.
60. Дедов В. Н.. Святые Горы. От забвения к возрождению / В.Н. Дедов. – К.: РПО «Полиграфкнига», 1995. – 352с.
61. Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы византийского искусства [Текст] / О. Демус / Пер. с англ. Э. С. Смирновой. Ред. и сост. А. С. Преображенский. – М.: Индрик, 2001. – 160 с.
62. Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия. Далмация, славянская Македония [Текст] / В. Джурич / Пер. с сербского. – М.: Индрик, 2000. – 596 с.
63. Диль Ш. Основные проблемы византийской истории [Текст] / Ш. Диль. Пер. с франц. и предисловие Б. Т. Горянова. – М.: Государственное издательство иностранной литературы, 1948. – 183 с.
64. Дионисий. Образ и цвет. – М.: Изобразительное искусство, 1969. – 28 с.
65. Дорофієнко І. Рутковська О. Сорочинський іконостас – видатний твір образотворчого мистецтва 1730-х років // Сорочинський іконостас: Альбом / І. Дорофієнко, Л. Міляєва, О. Рутковська. – К.: Родовід, 2010. – 168 с.: іл.

66. Дундяк І. М. Процесійні ікони Західної України XVII – XIX ст. (походження, іконографічні та художні особливості): Автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 [Текст] / І. М. Дундяк. – Л.: [б.в.], 2013. – 16 с.
67. Жван В. Д. Історія відновлення та будівництва деяких церков Харківської єпархії: із благословення архієпископа Харківського і Богодухівського Онуфрія / В. Д. Жван. – Х.: Книжковий клуб "Клуб сімейного дозвілля", 2013. – 336 с.
68. Жишкович В. Візантійсько-українські стінописи колегіатського костелу Різдва Марії у Віслиці [Текст] / В. Жишкович // Народознавчі зошити. – 2009. – № 3-4. – С. 302-318.
69. Жишкович В. Українське сакральне малярство XIV – початок XVI ст.: основні тенденції розвитку [Текст] / В. Жишкович // Народознавчі зошити. – 2004. – № 3-4. – С. 362-368.
70. Жолтовский П.М. Монументальний живопис на Україні XVII – XVIII ст. [Текст] / П. М. Жолтовський. – К.: Наукова думка, 1988. – 159 с.: іл.
71. Жолтовський, П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні: альбом / П.М. Жолтовський. – К.: Наукова думка, 1982. – 286 с.
72. Жолтовський, П. М. Художнє життя на Україні в XVII – XVIII ст. [Текст] / П.М. Жолтовський. – К.: Наукова думка, 1983. – 178 с.
73. Залесская В. Н. Византия и византийские традиции: (Памятники из фондов Эрмитажа и Русского музея). Путеводитель по выставке / Авт.-сост. В. Н. Залесская и др. – Л.: ГЭ, 1991. – 80 с.
74. Залозецький В. Між Візантією і Окцидентом: Мистецтво і культура / В. Залозецький. – Львів, 1939.
75. Зись А. Я., Стафецкая М. П. Методологические искания в западном искусствознании: критический анализ современных герменевтических концепций / А. Я. Зись, М. П. Стафецкая. – М.: Искусство, 1984. – 238 с

76. Зошук А., иерей. Кафедральный собор святого благоверного великого князя Александра Невского [Текст] / иерей А. Зошук // Каменец-Подольский: Православный взгляд, 2011. – 32 с.: ил.
77. Ибрагимова А. Р., Дюкарев В. П. Твой храм [Текст] / А. Р. Ибрагимова, В. П. Дюкарев. – Харьков: Факт, 2005. – 232 с.
78. Иоанн Дамаскин. Три слова в защиту иконопочитания [Текст] / пер. с греч. А. Бронзова; Ред. В. А. Крохи. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 192 с.
79. Історія українського мистецтва: У 5-и т. / НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голова ред. Г. Скрипник, ред. т. В. Рубан. – К., 2006. – Т.4: Мистецтво ХІХ століття [Текст]. – 760 с.: іл.
80. Історія українського мистецтва: У 5-и т. / НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голова ред. Г. Скрипник, наук. ред. т. Кара Васильєва. – К., 2007. – Т.5: Мистецтво ХХ століття. – 1048 с.: іл.
81. Каманин И. Зверинецкие пещеры в Киеве (их древность и святость) [Текст] / И. Каманин. – К.[б.и.], 1914. – 147 с.
82. Кено М. Воскресение и икона [Текст] / Мишель Кено; перевод с фр. В. Василика. – М.: Крутицкое Патриаршее Подворье: Общество любителей церковной истории, 2001.
83. Киплик Д. И. Техника живописи [Текст] / Д.И. Киплик. – М.: «СВАРОГ и К», 1998. – 503 с.
84. Климов И. Литургическое и иконографическое содержание образного строя православного храма [Текст] / И. Климов // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Х.: ХДАДМ, 1998. – Вип.6. – С. 25-27.
85. Козак Н. «Візантія після Візантії» в монументальному живописі України [Текст] / Н. Козак // Народознавчі зошити. – 2009. – № 3-4. – С. 319-346.
86. Колпакова Г. Искусство Византии. Поздний период 1204–1453 гг. [Текст] / Г. Колпакова. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 320 с.
87. Колпакова Г. Искусство Византии. Ранний и средний периоды [Текст] / Г. Колпакова. – СПб.: Азбука-Классика, 2005. – 528 с.

88. Колпакова Г. Искусство Древней Руси. Домонгольский период [Текст] / Г. Колпакова. – СПб: Азбука-Классика, 2007. – 600 с.
89. Колпакова Н. Я. Святой Георгий в Галицком иконописи XIV – XVI ст.: иконография та еволюція образу: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 [Текст] / Н.Я. Колпакова. – Л.: ЛНАМ, 2015. – 18 с.
90. Кондаков Н. П. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей [Текст] / Н. П. Кондаков // Записки Императорского Новороссийского университета, ч. 21. – Одесса, 1877.
91. Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне [Текст] / Н. П. Кондаков. – СПб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1912. – 312 с., 49 фототип.: ил.
92. Кондаков Н.П. Византийские церкви и памятники Константинополя [Текст] / Н. П. Кондаков // Труды VI Археологического съезда в Одессе. – Одесса, 1887. – Т. 3.
93. Кондаков Н.П. Древне-христианские храмы, по сочинениям Гюбша и Мотеса [Текст] / Н. П. Кондаков // Сборник Общества древне-русского искусства. – М., 1886.
94. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери [Текст] / Н. П. Кондаков. – СПб., 1998.
95. Кондаков Н.П. Иконы / Н.П. Кондаков [Текст] / Н. П. Кондаков (под ред. О. А. Дыдыкиной). – М.: ЗАО Бертельсманн Медиа Москва, 2009. – 256 с.
96. Кондаков Н.П. Лицевой иконописный подлинник. Т.1. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа [Текст] / Н. П. Кондаков. – СПб., 1905.
97. Котляр Є. Харківські монументалісти: горизонти сучасної школи [Текст] / Є. Котляр // Образотворче мистецтво. – К.: Національна спілка художників України, 2006. – № 3. – С. 86-91.
98. Кравченко Я. О. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен [Текст] / Я. Кравченко. – К.: Майстерня книги; Оранта, 2010. – 400 с.
99. Краутхаймер Р. Три христианские столицы. Топография и политика [Текст] / Р. Краутхаймер (перевод и послесловие Л.А. Беляева (Архив архитектуры. Вып. XIII). – СПб.: Алетейя, 2000. – 192 с.

100. Кристопчук М. Характерні особливості українського іконопису і релігійної картини [Текст] / М. Кристопчук. – Л.: [б.в.]. – 1998. – Вип. 9. – С. 63-72.
101. Крестов М. А., Пшеницын П. Л., Толстихина К. И. Техника фрески [Текст] / М. А. Крестов, П. Л. Пшеницын, К. И. Толстихина. – М.: Академия архитектуры, 1940. – 109 с.
102. Круг Г., инок. Торжество Фаворского Преображения. Мысли о православной иконе [Текст] / инок Григорий (Круг). – М.: Аксиос, 2002. – 238 с.
103. Кутейникова Н. С. Иконописание России второй половины XX века [Текст] / Н. С. Кутейникова. – СПб.: Знаки, 2005. – 192 с.
104. Кызласова И. Л. История изучения византийского и древнерусского искусства в России: Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков: методы, идеи, теории [Текст] / И. Л. Кызласова. — М.: Изд-во МГУ, 1985. – 183 с.
105. Лазарев В. Н. Андрей Рублёв и его школа [Текст] / В. Н. Лазарев. – М.: Искусство, 1966. – 307 с.
106. Лазарев В. Н. Византийская живопись [Текст] / В. Н. Лазарев. – М.: Наука, 1971. – 419 с.
107. Лазарев В. Н. Византийское и Древнерусское искусство / Статьи и материалы [Текст] / В. Н. Лазарев. – М.: Наука, 1978. – 365 с.
108. Лазарев В. Н. История византийской живописи: в 2-х т. [Текст] / В. Н. Лазарев. – М.: Искусство, 1986. – 329 с.
109. Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись: статьи и исследования [Текст] / В. Н. Лазарев. – М.: Наука, 1970. – 343 с.
110. Лепяхин В. Икона и иконичность [Текст] / В. Лепяхин. – СПб.: Изд. Успенского подворья Оптиной пустыни, 2002. – 399 с.
111. Лидов А. М. (ред.-сост.) Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси [Текст] / А. М. Лидов. – М.: Индрик, 2006. – 764 с.
112. Лидов А. М. «Сияющий диск и вращающийся храм»: икона света в византийской культуре [Текст] / А. М. Лидов // Византийский Временник. - 2013 – Том. 72 (97). – С. 277-292.

113. Лидов А. М. «Христос-священник» в иконографических программах XI – XII веков » [Текст] / А. М. Лидов // Византийский Временник. – 1994. – Т. 55 (80). Вып. 1. – С. 187-192.
114. Лиманская Л. Ю. Теория искусства в аспекте культурно-исторического опыта: исследования по теории и методологии искусствознания [Текст] / Л.Ю. Лиманская. – М.: РГГУ, 2004. – 223 с.
115. Лихачева В. Д. Иконографический канон и стиль палеологовской живописи [Текст]: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / В.Д. Лихачова. – Л., 1965. – 13 с.
116. Лихачева В. Д. Искусство Византии IV – XV веков [Текст] / В. Д. Лихачева. – СПб: Искусство, 1981.
117. Лихачева В. Д. Искусство книги. Константинополь. XI век. [Текст] / В. Д. Лихачева. – М.: Наука, 1976. – 182 с.
118. Лихачёва В. Д. Миниатюры Киевской Псалтири и их византийский источник / В. Д. Лихачева // Византия и Русь. Памяти В. Д. Лихачевой. – М., 1989. – С. 313-320.
119. Лихачёва В. Д. Памятники византийской миниатюры XI – XV веков в собраниях Советского Союза [Текст] / В. Д. Лихачева. – М., 1977.
120. Логвин Г. Н. Монументальный живопис XIV – першої половини XVII ст. [Текст] / Г.Н. Логвин // Історія українського мистецтва в 5-и томах. – К., 1967. – Т. 2. – С. 157-207.
121. Логвин Г. Н. Монументальный живопис. Настінні розписи в дерев'яних будовах / Г.Н. Логвин // Історія українського мистецтва. – К., 1968. – Т. 3. – с. 155.
122. Логвин Г. Н. По Україні: Стародавні мистецькі пам'ятки [Текст] / Г.Н. Логвин. – К.: Мистецтво, 1968. – 463 с.: іл.
123. Логвин Г. Н. София Киевская. Государственный архитектурно-исторический заповедник. Альбом (на русском языке) / Г. Н. Логвин. – К.: Мистецтво, 1971. – 325 с.: ил.

124. Логвин Г. Н. Украинское искусство X – XVIII ст. [Текст] / Г.Н. Логвин – М.: Искусство, 1963. – 283 с.
125. Логвин, Г. Н. Українсько-польські мистецькі зв'язки XIV-XV ст. / Г. Н. Логвин // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках : Дожовтневий період / АН УРСР, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; редкол. В. А. Афанасьєв (відп. ред.) [та ін.]. – К. : Наук. думка, 1983. – 160 с., іл.
126. Лосев А.Ф. О понятии художественного канона [Текст] / А. Ф. Лосев // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М., 1973.
127. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля [Текст] / А. Ф. Лосев. – К., 1994. – 286 с.
128. Манго К. Искусство Византии, 312-1453. Источники и документы / К. Манго. – Торонто, 1986.
129. Мавродінов Н. Староб'лгарськото ізкуство [Текст] / Н. Мавродинов. – Софія, 1959.
130. Мазур В. П. Іконостас Успенської церкви Ставропігійського братства у Львові (1629 – 1638). Реконструкція, богословська програма, майстри, стиль: Автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 [Текст] / В.П. Мазур. – К.: [б.в.], 2013. – 16 с.
131. Митрохин Н. Русская православная церковь в 1990-ом году [Текст] / Н. Митрохин // Независимый филологический журнал. – 2007. – № 83.
132. Миляева Л. С. Проблемы развития украинского искусства конца XVI – XVIII вв. [Текст]: Автореферат диссертации... доктора искусствоведения / Л.С. Миляева. – М., 1987. – 36 с.
133. Миляева Л. С. Украинская икона от византийских истоков до барокко [Текст] / Л.С. Миляева. – СПб, 2015. – 528 с.: ил.
134. Міляєва Л. С. Церква в с. Великі Сорочинці і поетика українського бароко / Л. С. Міляєва. – Іконостас с. Великі Сорочинці. – К., 2010.
135. Міляєва Л. С., Логвин Г.Н. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст. [Текст] / Л.С. Міляєва, Г.Н. Логвин. – К.: Мистецтво, 1963. – 65 с.

136. Міляєва Л. Стінопис Потелича: Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст. [Текст] / Л. Міляєва. – К.: Мистецтво, 1969. – 215 с.
137. Моисеева Т. В. История Иконописи: Истоки. Традиции. Современность / Т.В. Моисеева. – М.: АРТ-БМБ, 2002. – 290 с.
138. Муратов П. Ночные мысли: Эссе, очерки, статьи. 1923-1934 [Текст] / П. Муратов. – М.: Прогресс, 2000. – 320 с.
139. Муратов П. Образы Италии [Текст] / П. Муратов. – М.: Республика, 1994. – 592 с.
140. Найденова В. П. Церковне малярство Болгарії періоду національного відродження (Художні осередки Традиції і впливи): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист.: спец. 17.00.05 / В. П. Найденова; Прикарпат. нац. ун-тет ім. В. Стефаника Ін-тут мист. – Л., 2006. – 14 с.
141. Нариси з історії українського мистецтва [Текст] / заг. ред. В. Г. Заболотного. – К.: Мистецтво, 1966. – 666 с.
142. Носенков В. Н.: Станковая и монументальная живопись [Текст]. – Х: ХГАДИ, 2015. – 124 с.: ил.
143. Овсїйчук В. А. Ікона як художній і духовний феномен [Текст] / В. Овсїйчук // Народознавчі зошити. – 2003. – № 1-2. – С. 169-175.
144. Овсїйчук В. А. Оповідь про Ікону [Текст] / В. Овсїйчук, Д. Крвавич. – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2000. – 397 с.
145. Овсїйчук В. А. Українське мистецтво другої пол. XVI першої половини XVII століття [Текст] / В. А. Овсїйчук. – К.: Наукова думка, 1985. – 182 с.
146. Овсїйчук В. А. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст. [Текст] / В.А. Овсїйчук. – К.: Мистецтво, 1985. – 168 с.
147. Овчинников А. Н., Кишилов Н. Б. Живопись Древнего Пскова XIII – XIV века [Текст] / А. Н. Овчинников, Н. Б. Кишилов. – М., 1971.
148. Овчинников А. Н. Символика христианского искусства [Текст] / А.Н. Овчинников. – М.: Православное идательство «Родник», 2009. – 520 с.

149. Острогорский Г. А. Соединение вопроса о святых иконах с христологической догматикой в сочинениях православных апологетов [Текст] / Г. А. Острогорский. – Т. 1. – 1928. – С. 193-200.
150. Откович В. Народна течія в українському живопису XVII – XVIII ст. [Текст] / В. Откович. – К.: Наукова думка, 1990. – 96 с.: іл.
151. Панофски Э. Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса / Э. Панофски // Панофски Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. – СПб.: Акад. проект, 1999. – С. 43-57.
152. Паньок Т. В. Сильова еволюція в іконописі Слобожанщини XVII – поч. XIX ст.: Автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 [Текст] / Т.В. Паньок. – Х.: [б.в.], 2005. – 20 с.
153. Паньок Т. Слобожанська ікона XVII – початку XIX ст. [Текст] / Т.В. Паньок. – Х.: Іванова, 2008. – 280 с.
154. Пелех М. І. Іконостас Успенської церкви у львові як чинник еволюції художньо-образної системи сакрального мистецтва Галичини XVII ст.: Автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 [Текст] / М. І. Пелех. – Л.: [б.в.], 2014. – 20 с.
155. Пляшко Л. А. Сорочинський іконостас. Ознаки стилю рококо: Мистецтвознавча розвідка / Л.А. Пляшко. – К. : Українознавство, 2001. – 120 с. : іл.
156. Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских [Текст] / Н.В. Покровский. – СПб., 1892.
157. Покровский Н.В. Памятники христианского искусства и иконографии [Текст] / Н.В. Покровский. – СПб., 1910.
158. Попова О. С. Галицко-волынские миниатюры раннего XIII века: К вопросу взаимоотношения русского и византийского искусства / О.С. Попова // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. – М., 1972. – С. 283-315.
159. Попова О.С. Проблемы Византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы [Текст] / О.С. Попова. – М.: Северный паломник, 2006. – 1088 с.

160. Православные храмы и монастыри Харьковской губернии 1681-1917: альбом / сост. А. Парамонов. – Х.: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2007. – 346 с.
161. Привалова Е.Л. Роспись Тимотесубани исследование по истории грузинской средневековой монументальной живописи: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра искусствоведения: 07.00.12 / Е.Л. Привалова. – Тбилиси, 1981. – 47 с.
162. Припачкин И.А. Иконография Господа Иисуса Христа [Текст]. – М.: Паломник, 2001.
163. Пуцко В. Г. Волинські рецепції візантійської іконографічної схеми [Текст] // Волинська ікона: Питання історії вивчення, дослідження та реставрація. – Луцьк, 1997. – С. 41-46.
164. Пуцко В. Г. «Темные века» в истории украинской и белорусской иконописи [Текст] / В. Г. Пуцко // Наш родавод. Материалы Международной научной конференции по региональной истории Восточной Европы «Культура народов Великого княжества Литовского и Белоруссии XIII – нач. XX вв.». – Гродно, 1991. – Кн. 3. Ч. II. – С. 366-374.
165. Пуцко В. Г. Церковне мистецтво України наприкінці XV ст. [Текст] / В. Пуцко // Православний вісник. – 2002. – № 4. – С. 45-52.
166. Редин Е. К. Заметки по христианской иконографии / Е. К. Редин. – Х.: Типография А. Дарре, 1894. – Кн. 1. – С. 131-135.
167. Редин Е. К. Материалы к изучению церковных древностей Украины: Церкви города Харькова / Е. К. Редин. – Х.: Типо-лит. «Печатное дело», 1905. – 64 с.
168. Редин Е. К. Мозаики Равеннских церквей [Текст] / Е. К. Редин // Записки Императорского Русского Археологического общества. IX, вып. 3-4. – СПб., 1897.
169. Редин Е. К. Памятники церковных древностей Харьковской губернии / Е. К. Редин. – Х.: Тип. Губерн. Правл., 1894. – 36 с.

170. Риждова О. О. Іконостас собору Софії Київської в контексті київської іконописної школи XVIII ст. [Текст]: Автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 [Текст]: О.О. Риждова. – К.: [б.в.], 2013. – 19 с.
171. Рогов А. И. Фрески Лаврова [Текст] / А. И. Рогов // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Искусство и культура. Сб. статей в честь В. Н. Лазарева. – М.: Наука, 1973. – 523 с. – С. 339-351.
172. Рудак О. М. Зображення історичних осіб у сучасному монументальному церковному малярстві України. Церква архистратига Михаїла в селі Верин на Львівщині / О. М. Рудак // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – 2014. – № 3. – С. 273-278.
173. Рудич А. Розписи нижнього храму Свято-Іллінського чоловічого монастиря м. Одеси на честь Святих Преподобних Паїсія Величковського і Гавриїла Афонського [Текст] / А. В. Рудич // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр.: наук. зап. Рівнен. Держ. Гуманіт. Ун-тету. - Вип. 19. Т. 1 / упорядник В. Г. Виткалов; редкол.: А. Г. Баканурський, Я. В. Бондарчук, С. В. Виткалов та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. – Рівне: РДГУ, 2013. – С. 136-140.
174. Рудич А. Росписи часовни мемориала пам'яті Собора Новомучеников и Исповедников (г. Ялта) [Текст] / А. В. Рудич // Вісник ХДАДМ: Зб. наук. пр. / За ред. В. Я. Даниленка. – Х.: ХДАДМ, 2015. – С. 36-43.
175. Рудич А.В. Стилистика раннехристианских катакомб в современных росписях нижних храмов: сравнительный аспект творчества харьковских и московских иконописцев / А. Рудич // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка / за ред. Смоляка О. – Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2015. – № 33. – С. 172-177.
176. Рудич А.В. Работы минских иконописцев в православных храмах Украины (2000 – 2015 г.г.) [Текст] / А. В. Рудич // Искусство и культура, научно-практический журнал / под ред. Котович Т. В. – Витебск: Витебский государственный университет им. П. М. Машерова, 2015. – № 3 (19). – С. 24-28.

177. Рудич А.В. Росписи крипты бывшего подворья Афонского Свято-Ильинского скита в Одессе (места обретения мощей Преподобного Гавриила Афонского) [Текст] / А. В. Рудич // Афонское наследие: Научный альманах. Вып. 1-2: Матер. междунар. научн. конф. «Русь и Афон: тысячелетие духовно-культурных связей», Чернигов, 28-29 ноября 2014 г. – Киев-Чернигов: Изд-е Международ. института афонского наследия в Украине, 2015. – С. 492-499.
178. Рудич А.В. Современные церковные росписи артели монументалистов, выпускников Харьковской государственной академии дизайна и искусств [Текст] / А. В. Рудич // Вісник ХДАДМ: Зб. наук. пр. / За ред. В. Я. Даниленка. – Х.: ХДАДМ, 2012. – № 13. – С. 108-112.
179. Рудич А.В. Стилевые особенности росписей русских иконописцев в православных храмах Украины [Текст] // Вестник ПСТГУ. Вопросы теории и истории христианского искусства / под ред. протоиерея Владимира (Воробьева). – М.: ПСТГУ, 2015. – № 4 (20). – С. 174-190.
180. Рудич А.В. Церковні розписи випускників львівської національної академії мистецтв / Рудич Олена // Вісник ЛНАМ: наук. вид. / за ред. А. Бокотєя. – Львів: ЛНАМ, 2015. – Вип. 27. – С. 181-190.
181. Русская иконопись. От истоков до начала XVI века [Текст]. – М.: Искусство, 1983.
182. Сарабьянов В. Д. Георгиевская церковь в Старой Ладогe [Текст] / В. Д. Сарабьянов. – М., 2003.
183. Сарабьянов В. Д. Росписи Успенского собора Киево-Печерской лавры и их место в истории дравнерусской живописи (Ч. 1) / В. Д. Сарабьянов // Лаврський альманах. – К., 2003. – Вип. 116 (Києво-Печерська лавра в контексті української історії та культури). – С. 97-117.
184. Сарабьянов В. Д. Страстной цикл Софии Киевской и иконография страстей Господних в византийском искусстве IX – XI вв. [Текст] / В. Д. Сарабьянов // Византийский Временник. – 2010. – Том 69 (94). – С. 279-298.
185. Свенціцька В. І. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. [Текст] / В. І. Свенціцька. – К.: Наукова думка, 1966. – 153 с.: іл.

186. Свенціцька В. І. Живопис XIV – XVI ст. [Текст] / В. І. Свенціцька // Історія українського мистецтва. Т. II. С. 208-274.
187. Свенціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків: українське малярство XIV – XVIII століть у музейних колекціях Львова / В. І. Свенціцька, О. Ф. Сидор. – Л.: Каменяр, 1990. – 72 с.: іл.
188. Свенціцька, В. І. Українське станкове малярство XIV-XVI ст. і традиції візантійського мистецтва / В. І. Свенціцька // Українське мистецтво у міжнародних зв'язках: Дожовтневий період // АН УРСР, Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського; редкол. В. А. Афанасьєв (відп. ред.) [та ін.]. – К.: Наук. думка, 1983. – 160 с.: іл. – С. 14 - 22.
189. Свенціцький-Святоцький І. Іконопис Галицької України XV – XVI віків [Текст] / І. Свенціцький-Святоцький. – Львів, 1928. – 25 с. [400 іл.]
190. Свенціцький І. С. Українсько-руське церковне малярство XV – XVI століть / І. С. Свенціцький. – Записки Наукового товариства ім. Шевченка, 1914. – Т. 121. – С. 63-116.
191. Святослав Гординський про мистецтво [Текст]: [збірник] / Львів. нац. галерея мистецтв ім. Б. Г. Возницького; упор. Х. Береговська. – Львів : Апріорі, 2015. – 1024 с. : іл.
192. Семчишин-Гузнер О. Церква Успіння Богородиці в смт. Славське сколівського району львівська область. Історія побудови та оздоблення [Текст] / О. Семчишин-Гузнер // Народознавчі зошити. – 2009. – № 3-4. – С. 469-479.
193. Серпионова Э. Н. Проблемы создания новой иконографии [Текст] / Э. Н. Серпионова // Виховання і культура. – 2011. – № 4 (28). – С. 15-16.
194. Скит иконы Божьей Матери «Всех скорбящих Радосте», с. Богородичное [Текст]. – Свято-Успенская Святогорская Лавра, 2008.
195. Скринник-Миська Д. Методологічний дискурс у мистецтвознавстві: культурологічний аспект [Текст] / Д. Скринник-Миська // Народознавчі зошити. – 2012. – № 1 (103). – С. 91.

196. Современная православная монументальная живопись: альбом / Авт.-сост. Чукина А. Л. – М.: Каменарь, 2009. – 268 с.
197. Соколюк Л. Д. Бойчукизм и проблема стиля в украинском искусстве первой трети XX века [Текст] / Л.Д. Соколюк. – К.: НМК ВО, 1993. – 48 с.
198. Соколюк Л. Д. Графика бойчукистов [Текст] / Л.Д. Соколюк. – Харків – Нью-Йорк : видання часопису «Березіль» : видавництво М. П. Коць, 2002. – 224 стор. : іл.
199. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа / Л.Д. Соколюк. – Харків: Видавець Савчук О.О., 2014. – 386 с.: 488 іл.
200. Соколюк Л. Д. Харьковская художественная школа и её роль в формировании системы художественного образования на Украине в XVIII ст. [Текст] / Л.Д. Соколюк. – М., 1978.
201. Сорочан С. Б. Византия. Парадигмы быта, сознания и культуры [Текст]: учебное пособие / С. Б. Сорочан; Харьк. нац. ун-т им. В. Н. Каразина. - Х.: Майдан, 2011. – 942 с.
202. Сорочан С.Б., Зубарь В.М., Марченко Л.В. Херсонес - Херсон - Корсунь. Путешествия через века без экскурсовода [Текст] / С.Б. Сорочан, В.М. Зубарь, Л.В. Марченко. – К.: Стилос, 2003.
203. Станкевич М. Є. Словник українського сакрального мистецтва [Текст] / М.Є. Станкевич, С. Боньковська, Р. Василик та ін.; наук. ред. М. Є. Станкевича. – Л.: Інститут народознавства НАН України, 2006. – 287 с.
204. Стасенко В. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу [Текст] / В. Стасенко. – К.: Видавничий центр «Друк», 2003.
205. Степовик Д. Іконологія й іконографія [Текст] / Д. Степовик. – Івано-Франківськ: Нова зоря, 2004. – 382 с.: іл.
206. Степовик Д. Сучасна українська ікона. З іконотворчості Христини Дохват [Текст] / Д. Степовик. – К.: Мистецтво, 2005. – 304 с.: іл.
207. Степовик Д. Українська ікона: Іконотворчий досвід діаспори [Текст] / Д. Степовик. – К.: Видавництво Балтія Друк, 2003. – 260 с.: іл.

208. Степовик Д.В. Історія української ікони Х - ХХ століть [Текст] / Д.В. Степовик. – 2-ге вид., стереотип. – К.: Либідь, 2004. – 440 с.
209. Стешенко С. В., ієрей. Синтез мистецтв в архітектурному ансамблі спаса скита під Борками на Харківщині [Текст]: Автореферат наук.-досл. роботи на присв. осв. каліф. магістра: 17.00.05 / С.В. Стешенко. – Х., 2015. – 20 с.
210. Стороженко М. От школы до Храму: альбом / М. Стороженко // Від школи до храму або літопис майстерні живопису та храмової культури під керівництвом М. А. Стороженка. – К.: Дніпро, 2010.
211. Сумцов Н. Ф. К истории украинской иконописи / Н. Ф. Сумцов // Сборник трудов харьковской комиссии по устройству XIII археологического съезда в Екатеринославле. – Х.: Типография «Печатное дело», 1905. – С. 131-141.
212. Таранушенко С. А. «Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918-1932 рр.: монографічні видання, статті, рецензії, додатки, таранушенковознавчі студії, ілюстрації, довідкові матеріали» [Текст] / упоряд. О. О. Савчук, М. М. Красиков, С. І. Білокінь; передм. С. І. Білоконя; підготовка тексту та прим. О. О. Савчука, М. М. Красикова; авт. післямови та наук. ред. М. М. Красиков. – Харків: Видавець Савчук О. О., 2011. – 696 с., 702 іл. – (Серія «Слобожанський світ». Вип. 1).
213. Таранушенко С. А. Деревянная монументальная архитектура Левобережной Украины [Текст]. Полная редакция / Стефан Таранушенко; переднее слово С. И. Билокинъ; передм. наук. ред. дополнения В. В. Вечерский; упоряд. прим. О. О. Савчук. – Харьков: Издатель Савчук О. О. 2014 – 864 с.; 1033 ил. – (Серия «Слободской мир». Вип 8).
214. Таранушенко С. А. Мистецтво Слобожанщини XVII – XVIII ст. / С. А. Таранушенко. – Х.: Видавництво музею українського мистецтва, 1928. – 36 с.: іл.
215. Тафт Р. Ф. Византийский церковный обряд. Краткий очерк [Текст] / Р.Ф. Тафт. – СПб., 2000. – 160 с.
216. Теодор З. архимандрит. Беседы иконописца [Текст] / Зинов архимандрит (Теодор). – Новгород: Русская провинция, 1993. – 64 с.

217. Тепавчевич С. М. Русско-балканские связи и контакты в монументальной живописи XI – XV вв.: Автореф. дис. ...канд. искусствоведения по специальности 17.00.04 [Текст] / С.М. Тепавчевич. – М.: [б.и.], 1990. – 23 с.
218. Тяжелов, В. Н. Искусство средних веков [Текст]: Византия. Армения и Грузия. Болгария и Сербия. Древняя Русь. Украина и Белоруссия / В. Н. Тяжелов, О. И. Сопочинский. – М.: Искусство, 1975. – 368 с., ил. – (Малая история искусств).
219. Тиц А. А. На земле древнего Галича [Текст] / А. А. Тиц. – М.: Искусство, 1971. – 138 с.
220. Традициям верны: работы учащихся, выпускников и преподавателей Иконописной школы при Московской Духовной академии: альбом / Авт.-сост. архимандрит Лук (Головков). – МДА, 2010.
221. Трапезникова А.С. Копирование и цитирование как основа творческого метода (на примере иконописной практики Санкт-Петербурга) / А.С. Трапезникова // Общество. Среда. Развитие. – СПб., 2013. – №6. – С. 135-139.
222. Трапезникова А.С. Понятие «канона» и «традиции» в современном иконописании / А.С. Трапезникова // Актуальные проблемы теории и истории искусства: тезисы конференции. СПб., 2012. – С. 144-145.
223. Трубецкой Е. Три очерка о русской иконе [Текст] / Е. Трубецкой. – М.: Лепта, 2003. – 319 с.
224. Удальцова З. В. Византийская культура [Текст] / З.В. Удальцова. – М.: Наука, 1988. – 289 с.
225. Українська ікона XI – XVI ст. [Текст] / упоряд. Л. С. Міляєва. – К.: Мистецтво, 1991. – 528 с.: іл.
226. Український іконопис XII – XIX ст. з колекції НХМУ: альбом / передм. А. Мельник, авт. ст. Л. Членова. – Хмельницький: Галерея, К.: Артанія Нова, 2005. – 256с.
227. Українські митці у світі. Матеріали до історії українського мистецтва XX століття [Текст] / Автор-упорядник Г. Г. Стельмашук. – Львів: Апріорі, Львівська національна академія мистецтв, 2013. – 520 с.

228. Успенский Л. А. Богословие иконы [Текст] / Л. А. Успенский. – М.: Издательство западноевропейского экзархата. Московский патриархат, 2001. – 474 с.
229. Успенский Л.А. Символика храма [Текст] / Л. А. Успенский // Журнал Московской Патриархии. – 1958. – № 1.
230. Ушкалов Л. Світ українського барокко. Філологічні етюди [Текст] / Л. Ушкалов. – Харків: Око, 1994. – 109 с.
231. Фартусов, В. Д. Руководство к писанию икон святых угодников Божиих в порядке дней года. Опыт пособия для иконописцев [Текст] / В.Д. Фартусов. – М.: Руській Хронографъ, 2002. – 451с.
232. Федоров А., игумен. Церковное искусство как пространственно-изобразительный комплекс [Текст] / Игумен Александр Федоров. – СПб.: Статись, 2007. – 224 с.: ил.
233. Филатов В. В. Краткий иконописный иллюстрированный словарь [Текст] / В.В. Филатов. – М.: Просвещение, 1996. – 224с.
234. Флоренский П., священник. Обратная перспектива [Текст] / П. Флоренский // Собрание сочинений. – Т.І (Статьи по искусству). – Париж, 1985.
235. Флоренский П.А. Иконостас: Избранные труды по искусству [Текст] / П.А. Флоренский. – СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. – 366 с.
236. Флоренский Павел, свящ. Избранные труды по искусству [Текст] / П. Флоренский. – М.: Изобразительное искусство, 1996. – 332 с.
237. Фомин П. Церковные древности Харьковского края: (Историко-археологический очерк) [Текст] / П. Фомин. – Харьков, 1916.
238. Християнська сакральна традиція: історія і сьогодення [Текст]. Матеріали Міжнародної наукової конференції, м. Львів, 6-7 грудня 2013 р. – Львів, 2013. – 262 с.
239. Цончева М. Современное искусство Болгарии [Текст] / Мара Цончева, Ирина Воейкова, В. Иванова. – М.: Искусство, 1974. – 216 с.
240. Шамардина Н. В. Иконы Галицкой земли как феномен восточнославянского православного искусства в контексте культурно-конфессионального погра-

- ничья [Текст]: Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 17. 00. 04; [Место защиты: Российская академия наук] / Н.В. Шамардина. – М., 2003. – 52 с.
241. Шміт Ф. Мистецтво старої Русі-України [Текст] / Ф. Шміт. – Харків, 1919.
242. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории [Текст] / О. Шпенглер. Т. 1. Гештальт и действительность. – М., 1993. – 373 с.
243. Штикало З. Генеза смислоутворення в іконописній традиції православ'я і католицизму [Текст] / З. Штикало // Науковий вісник Волинського державного університету ім. Лесі Українки. – 1998. – С. 115-120.
244. Шулика В. В. «Компилятивные иконографии» в Слобожанской иконе [Текст] / В.В. Шулика // Вісник ХДАДМ: Зб. наук. пр. / За ред. В. Я. Даниленка. – Х.: ХДАДМ, 2006. – № 5. – С. 149-157.
245. Шулика В. В. Иконографическая программа росписей Спасо-Преображенского храма в Натальевке [Текст] / В.В. Шулика // Вісник ХДАДМ / ред. В. Я. Даниленко. – Х.: ХДАДМ, 2009. – №5. – С. 178-182.
246. Шулика В. В. Иконографические программы храмовых стенописей Слободской Украины второй половины XIX – начала XX ст. [Текст] / В.В. Шулика // Вісник ХДАДМ. Образи людини в мові, культурі та мистецтві. Перші Богуславські Читання / Ред. укл. О. В. Коваль, А. Ю. Корнев / За заг. ред. В. Я. Даниленко. – Х.: ХДАДМ, 2007.– № 3. – С. 143-151.
247. Шулика В. В. Храм святителя Феодосия Черниговского в с. Михайловка [Текст] / В.В. Шулика // Вісник ХДАДМ: зб. наук. пр. / за ред. В. Я. Даниленка. – Х.: ХДАДМ, 2011. – №1. – С. 141-143.
248. Шулика В. В. Церковная живопись Слобожанщины середины XIX – начала XX века: иконография, стилистика, технико-технологические особенности [Текст]: диссертация на соискание научной степени кандидата искусствоведения: 17. 00. 05; [Место защиты: Харьковская государственная академия дизайна и искусств] / В.В. Шулика. – Харьков, 2010. – 229 с.
249. Шулика В. В. Гравюра как иконографический образец в иконописи Слободской Украины вт. пол. 19 нач. 20 ст. [Текст] / В.В. Шулика // Наукова

- конференція професорсько-викладацького складу ХДАДМ за підсумками роботи у 2006-2007 н. р. – Х.: ХДАДМ, 2007. – С. 124-140.
250. Шулика В. В. Церковное искусство Слобожанщины второй половины XIX нач. XX вв. в контексте церковного искусства этого периода в Российской империи [Текст] / В.В. Шулика // Вісник ХДАДМ: зб. наук. пр. / за ред. В. Я. Даниленка. – Х.: ХДАДМ, 2005. – № 1. – Ч. III. – С. 215-224.
251. Шуліка В.В. Церковная архитектура Слободской Украины второй половины XIX в. в Харьковской и Курской губерниях Российской империи [Текст] / В.В. Шуліка // Молода мистецька наука України: VII електронна наук. конф. мол. науковців, докторантів, аспірантів, магістрантів, студентів, 27 грудня 2004 р.: зб. матеріалів. – Х.: ХДАДМ, 2004. – № 7. – С. 39-47.
252. Щепкина М. В. Миниатюры Хлудовской псалтыри. Греческий иллюстрированный кодекс IX в. [Текст] / М.В. Щепкина. – М.: Искусство, 1977. – 318 с.
253. Этингоф О.Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI - XIII вв. [Текст] / О.Е. Этингоф. – М.: «Прогресс-Традиция», 2000. – 312 с.
254. Языкова И.К. Се творю все новое. Икона в XX в. [Текст] / И.К. Языкова. – Бергамо, Lacasadimatriona, 2002.
255. Ярема В. Іконопис Західної України XII – XV ст. [Текст] / патріарх Димитрій (Ярема). – Л.: Друкарські куншти, 2005. – 505 с.
256. Ярема В. Дивний світ ікон [Текст] / В. Ярема. – Львів: Логос, 1994 р. – 73 с., 40 іл.
257. Achelis H. Die Katakomben von Neapel / H. Achelis. – Leipzig, 1936.
258. Beckwith J. The Art of Constantinople / J. Beckwith. – London, 1961.
259. Belting H., Mango C., Mouriki D. The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Stanbul / H. Belting, C. Mango, D. Mouriki. DOP-studies. – Washington, 1978.
260. Chatzidakis M. Mystras. The Medieval City and the Castle. A Complete guide to the Churches, Palaces and the Castle / M.M. Chatzidakis. – Athens, 1996.
261. Deichmann F. W. Früchristliche Kirchen in Rom / F. W. Deichmann. – Basel, 1948.
262. Demus O. The Mosaics of Norman Sicily / O. Demus. – London, 1949.

263. Duthuit G. *La Sculpture Copte* / G. Duthuit. – Paris, 1931.
264. Effenberger A. *Koptische Kunst. Ägypten in spätantiker, frühbyzantinischer und islamischer Zeit* / A. Effenberger. – Leipzig, 1975.
265. Galavaris P. *The Painting of the Byzantine Manuscripts* / P. Galavaris. – Athens, 1995.
266. Kitzinger E. *Israeli Mosaics of the Byzantine Period* / E. Kitzinger. – NY, 1965.
267. Kitzinger E. *The Mosaics of Monreale* / E. Kitzinger. – Palermo, 1960.
268. Kitzinger E. *The mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo, with a Chapter on Architecture of the Church by Slobodan Curcic* / E. Kitzinger. – Washington, DOP studies XXVII, 1999.
269. Krautheimer E. *Rome. Profile of a City, 312 – 1308* / E. Krautheimer. – New Jersey, 1980.
270. Millet G. *Le monastere de Daphni* / G. Millet. – Paris, 1899.
271. Mouriki D. *The Mosaics of Nea Moni on Chios, vol. 1 (text), vol. 2 (plates)* / D. Mouriki. – Athens, 1985.
272. Oakeshott W. *The Mosaics of Rome* / W. Oakeshott. – London, 1967.
273. Pelekanidis S. M. Christou P. C., Tsioumis Ch. *The treasures of Mount Athos. Illuminated manuscripts. Vols I – IV.* – Athens, 1974; 1975; 1979; 1991.
274. Radojcic Sv. *Icones de Serbie et de Macedonie* / Sv. Radojcic. – Beograd, 1962.
275. Stützer H. A. *Frühristliche Kunst in Rom. Ursprung christlich – europäischer Kunst* / H. A. Stützer. – Köln, 1991.
276. Weitzmann K. *Studies in Classical and Byzantine manuscript illumination* / K. Weitzmann. – Chicago-London, 1971.

Интернет-издания, веб-сайты и порталы:

277. Арт-собор. Современное православное церковное искусство. Интернет-проект при поддержке искусствоведческой комиссии московской епархии <http://www.art-sobor.ru/>. (дата обращения: 15. 04. 2014).

278. Богдановы Н. и Н. Реставрационный фонд. Художественная мастерская «Сохраняя традиции». Мастерская братьев Клодт. Ресурс: http://fond-klodt.com/nataliya_i_nikolay_bogdanovy (дата обращения: 10. 08. 2015).
279. Гойко Ю. [электронный ресурс] / Юлия Гойко // Мозаичная красота. Беседа с художником Дмитрием Кунцевичем / Интернет-журнал Православие.ru, 15 декабря 2014 г. Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/75594.htm>. (дата обращения: 26. 02. 2015).
280. Головкин О. Неживая икона, или о чем скорбит иконописец, Священник Андрей Давыдов / 14 ноября 2011 г. <http://www.pravmir.ru/nezhivaya-ikona-ili-o-chem-skorbit-ikonopisec-video-foto> (дата обращения: 14. 09. 2015).
281. Дмитриенко А. Ф., Кузнецова Э. В., Петрова О. Ф., Федорова Н. А. 50 кратких биографий мастеров русского искусства. – Л., 1971. <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000046/st001.shtml>. (дата обращения: 22. 03. 2015).
282. Довнар Л. Сайт мастерской «IKONIQUE» Довнар Icon Studio: <http://ikonique.org/%D0%BE-%D0%BD%D0%B0%D1%81/> (дата обращения: 13. 04. 2015).
283. Жишкович В. Дрогобицьке об'єднання майстрів / Мистецтво, створене Богом і в ім'я Боже. Сакральне мистецтво. Стінопис християнських храмів Галичини <http://www.sacralart.com.ua/about/>. (дата обращения: 17. 06. 2015).
284. Кафедра сакрального живопису Львівської національної академії мистецтв [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.lnam.edu.ua/departments/ua/3/16/103/>. (дата обращения: 19. 02. 2015).
285. Лабінська К. Маємо підняти нашу роботу на такий рівень, щоб вона увійшла у спадщину світового мистецтва. Інтерв'ю з іконописцем Олексієм Чередніченко. Релігійно-інформаційна служба України <http://risu.org.ua/ua/index/exclusive/kaleidoscope/51798/>. (дата обращения: 24. 11. 2014).
286. Лавданский А. Киноварь – мастерская церковного искусства А. Лавданского. Ресурс: <http://www.kinovar.com/nuovosito/fresco/> (дата обращения: 10. 08. 2015).

287. Майстерня живопису і храмової культури професора М. А. Стороженка [електронний ресурс] / Сайт Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. – Режим доступу: www.naoma.edu.ua/index.php?option=com_content&view. (дата звернення: 14. 10. 2014).
288. Марченко Д. [електронний ресурс] / Дмитрий Марченко // Зверинецкая мозаика: испытание эстетизмом. О византийских традициях в центре Киева / «Православная жизнь», опубликовано 24.03.2015. – Режим доступу: <http://www.pravlife.org/content/zverineckaya-mozaika-ispytanie-estetizmom-o-vizantiyskih-tradiciyah-v-centre-kieva>. (дата звернення: 18. 08. 2014).
289. Музей фресок Дионисия – Режим доступу: www.dionisy.com/museum/ (дата звернення: 14. 12. 2015).
290. Національний заповідник «Софія Київська». Музей «Кирилівська церква». Монументальний живопис – Режим доступу: <http://steyrilschurh.sophia-kievskia.org/uk/node/43> (дата звернення: 19. 02. 2015).
291. Національний музей у Львові демонструє іконопис Романа Василика [Електронний ресурс]. – Режим доступу: zik.ua/ua/news/2007/12/04/102686. (дата звернення: 06. 07. 2014).
292. О церковности и художественности современной иконописи Свято-Филаретовский православно-христианский институт Дата публикации: 03.10.2012. – Режим доступу: <http://www.sfi.ru/statja/o-cerkovnosti-i-khudozhestvennosti-sovremennoi-ikonopisi/> (дата звернення: 12. 05. 2015).
293. Педагогическая система В. Ситникова. – Режим доступу: <http://renardetraisin.livejournal.com/23099.html> (дата звернення: 10. 08. 2015).
294. Персональный сайт иконописца Александра Чашкина. – Режим доступу: <http://chashkin.hut4.ru/freski.html> (дата звернення: 10. 08. 2015).
295. Попова О. С. Рублев Андрей. Образы и стиль. Большая энциклопедия Кирилла и Мефодия, 2001. – Режим доступу: http://www.icon-art.info/author.php?lng=ru&author_id=1&mode=general. (дата звернення: 03. 12. 2014).

296. Православная энциклопедия (электронная версия) под редакцией Патриарха Московского и всея Руси Кирилла – Т. 12, С. 243-245. – Режим доступа: <http://www.pravenc.ru/> (дата обращения: 13. 03. 2014).
297. Рудак О.М. Монументальні храмові розписи ХХІ століття. Асоціація сакрального мистецтва / Інтелект-портал. – Режим доступа: <http://nauka.zinet.info/31/rudak.php>. (дата обращения: 27. 09. 2015).
298. Русская православная церковь. Официальный сайт московского патриархата. – Режим доступа: <http://www.patriarchia.ru/db/text/65980.html> (дата обращения: 14. 10. 2015).
299. Сайт Лаврские художественные мастерские имени Ивана Ижакевича. – Режим доступа: http://www.lavra-icon.com/rus/Index_rus.html (дата обращения: - 01. 08. 2015).
300. Сайт Церкви свв. Мучеников Адриана и Натальи. – Режим доступа: <http://храм.kiev.ua/view/27.html> (дата обращения: 09. 02. 2015).
301. Сергейчук А. «Киноварь» сегодня не только иконописная мастерская. – Режим доступа: <http://www.kinovar.com/nuovosito/ortox-n/> (дата обращения: 10. 08. 2015).
302. Состоялось освящение лаврского храма во имя зачатия праведной Анной Пресвятой Богородицы. Официальный сайт Свято-Успенской Киево-Печерской лавры. – Режим доступа: http://lavra.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=481&Itemid (дата обращения: 07. 09. 2015).
303. Творческая мастерская Андреева. Ресурс: <http://www.n-dl.com/> (дата обращения: 10. 08. 2015).
304. Товарищество реставраторов – мастерские Андрея Анисимова. – Режим доступа: <http://tovrest.ru/> (дата обращения: 05. 03. 2015).
305. Филиппов А. Галерея художника и реставратора Филиппова Андрея. – Режим доступа: <http://www.filippov-andrei.ru/troitskij/> (дата обращения: 10. 08. 2015).
306. Церковное искусство – искусство соборное. Беседа об иконописных стилях, преображении иконы и ее будущем с иконописцем А. Рудым / Авторы

материала: редакция портала Православная жизнь. – Режим доступа: <http://www.pravlife.org/content/ikonopisec-aleksandr-rudoj-cerkovnoe-iskusstvo-iskusstvo-sobornoe>. (дата обращения: 16. 02. 2015).

307. Щипина Р.В. Азбука веры Православная библиотека святитель Григорий Нисский. Создание канона. – Режим доступа: http://azbyka.ru/otechnik/Grigorij_Nisskij /grigorij-nisskij-sozdanie-kanona (дата обращения: 24. 05. 2015).