Содержание

Введение

1. История русской иконы

2. Особенности написания русской иконы

3. Рублевская школа

Заключение

Список литературы

## Введение

Представить себе русскую жизнь вне церкви, без иконы просто невозможно. Икона сопровождала русского человека от рождения до смерти. Иконой благословляли на труд и ратный подвиг. Не было ни одного дома, где не стояли бы в красном углу чтимые образа. Простые, незатейливые иконы на выскобленных полках крестьянских домов и домашние иконостасы личных молелен, сверкающих разноцветьем стеклянных и серебряных лампадок.

Сегодня можно с уверенностью сказать, что русская икона является открытием XX века. Только после того как научились расчищать древние иконы от позднейших записей, они превратились в произведения искусства. По этой же причине и стало возможным и их научное изучение. Одним из первых художников, кто по достоинству оценил красоты русской иконописи, был Матисс. Когда он попал в 1911 году в Москву, то, ознакомившись здесь с различными собраниями икон, сразу сделался их восторженным поклонником. Особенно его поразили новгородские иконы, которые он считал доподлинно народным искусством, в котором современный художник должен черпать свое вдохновение. Собственно после выставок 1913, 1927 и 1967 годов, русская икона стала привлекать к себе все более широкое внимание. "Среди живописцев, черпавших из нее живые творческие импульсы, следует прежде всего назвать имена Наталии Гончаровой, Марка Шагала, Петрова-Водкина. Икона подкупала необычностью своих цветовых и композиционных решений, высокой одухотворенностью своих образов, наивной патриархальностью жизнеощущения. "[[1]](#footnote-1) И получилось так, что русская икона оказалась во многом созвучной исканиям современных художников.

Следует отметить что иконопись не является направлением живописи, но тем не менее ценится не менее высоко. У иконы есть своя история - были моменты расцвета, упадка, забвения и вновь возрождения. Икона самобытна, потому что неразрывно связано с культурой русского народа, с его религией, верой. Она воплощает в себе величие русской души, ее многогранность и духовность.

Именно эта самобытность иконописи, ее принадлежность к православию, ее святость тесно переплелись с русской историей, культурой. Именно русская икона стала эталоном, который воплощает в себе духовность народа, его веру.

Иконопись - это не просто способ написания икон, это образ верования, образ мышления, определенный уклад, порожденный традициями.

Икона - это не просто церковный предмет, это еще и целая история целого народа. Поэтому она уже является частью культуры, как бы история дальше не сложилась.

К религии сегодня относятся более чем терпимо. И есть много примеров смены вероисповедания. Просто потому, что мы живем в таком мире, где есть слово "свобода", которое многие воспринимают слишком буквально.

Почти две тысячи лет христианство было "духовной" религией русского народа. Икона помогала ему в самые трудные времена - именно к ней он обращался тогда, когда уже некуда было идти, именно благодаря вере сохранил себя, свою сущность. И теперь, когда наше государство озабочено сохранением своей государственности, целостности, особое внимание уделяется культуре как стержню ментальности. Поэтому, следует считать актуальной тему, уделяемую русской культуре и вере вообще и русской иконе как символу веры в частности.

В этой работе рассматривается приход иконы в Древнюю Русь, ее зарождение и становление, развитие и значение этого развития для иконописи.

Рассматриваются основные особенности иконописи, техника писания, композиционные элементы. Рассмотрена особая роль иконы, ее художественная и духовная ценность, указаны некоторые отличия иконописи от светской живописи, иконы от картины.

Целью данной работы является приведение иконы под понятие элемента русской культуры.

## 1. История русской иконы

В силу особенностей принятия христианства на Руси можно отметить и некоторую преемственность иконописного искусства. Религия должна иметь некий материальный образ для верующих. В условиях язычества таким образом был пантеон славянских богов, с приходом новой религии, пришел и новый предмет поклонения - икона. Икона как культовый предмет имеет древнюю истории. Первые иконы напоминали собой позднеримский портрет, они написаны энергично, пастозно, в реалистической манере, чувственно. Самые ранние из них найдены были в монастыре св. Екатерины на Синае и относятся к V-VI вв. Это небольшие дощечки с написанными на них лицами умерших людей, их клали на саркофаги при погребении, чтобы живущие сохраняли связь с ушедшими. Стилистически они близки фрескам Геркуланума и Помпеи, а также к фаюмскому портрету. Фаюмский портрет (назван в честь местечка Фаюм, вблизи которого были найдены первые портреты) некоторые исследователи склонны считать своего рода протоиконой.

Греки и римляне, жившие в Египте во времена династии Птолемеев (305-30 гг. до н. э) и римской империи (30 г. до н.э. - 395 г. н. э), оказались под сильным воздействием египетской культуры. Так, одним из самых сильных проявлений влияния древнеегипетской культуры было заимствование греками, а позднее и римлянами, обосновавшимися в Египте, древней религиозной традиции бальзамирования тел, которую практиковали египтяне. В соответствии с египетским погребальным ритуалом лицо или голову обернутой пеленами мумии покрывали маской, представлявшей собой идеализированные черты лица усопшего. Портрет делался еще при жизни изображенного человека. Портреты по римскому обычаю хранились в рамках в атриуме в доме заказчика, однако после смерти изображенного на них, портрет (или его копию) клали на лицо мумии, фигурно закрепляя его слоями погребальных бинтов (это было изменение древней египетской традиции помещения на лицо мумии скульптурной маски); при этом портреты, "подгоняемые" под нужный размер, нередко грубо обрезались.

Таким образом, в многовековые египетские погребальные традиции были внесены новые элементы. Переосмысление римлянами значения египетской погребальной маски привело к замещению ее портретами, написанными красками на дощечках; надо отметить, что в предыдущую эпоху подобного явления не существовало, таким образом, портреты, написанные красками, возникают лишь в римский период истории страны.

Существовало две техники исполнения фаюмских портретов - темперой и восковыми расплавленными красками (в технике энкаустики). Стоит отметить что в технике энекаутики создавались также и иконы.

Техника энкаустики - это живопись расплавленными восковыми красками с помощью металлических приспособлений.

Краски обычно наносились прямо на дерево, без предварительной ґрунтовки. Художники использовали разной величины кисти и каустерии - разогретые металлические стержни с лопаточкой на конце (их еще называют цестром).

"Работа была чрезвычайно сложной и трудоемкой, энкаустика требовала навыков и сноровки, поскольку никаких исправлений делать не позволялось. Краски нужно было наносить на навощенную доску расплавленными. Быстро застывающий воск образовывал неровную, богатую рефлексами красочную поверхность, что еще больше усиливало впечатление объемности изображения. "[[2]](#footnote-2)

Картины исполненные этим способом сохраняют свежесть цвета и долговечны. Последнему способствовал и засушливый климат Египта.

Важная особенность фаюмских портретов мумии помимо долговечности восковых красок - использование тончайшего золотого листа. На некоторых портретах был позолочен весь фон, на других были добавлены только венки и головные повязки, иногда подчеркнуты драгоценности и детали одежды. Некоторые портреты были выполнены на полотне, загрунтованном клеем.

Другая техникой живописи, используемая в портретах была темперой, в которой пигменты смешаны с растворимыми в воде связующем, наиболее часто животном клее. Темперные портреты выполнены на светлых или темных фонах, смелыми ударами кисти и тончайшей штриховкой. Их поверхность - матовая, в отличие от глянцевой поверхности картин выполненных энкаустикой. Лица на темперных портретах обычно показаны фронтально и проработка светотени менее контрастна чем в энкаустических панелях.

В IV в. с утверждением в Египте христианства и прекращением практики бальзамирования тел умерших фаюмские портреты, находившиеся в последнем этапе своего развития, постепенно исчезают как погребальный обряд. Но можно предположить, что находят свое продолжение в иконописи.

Фаюмский портрет всегда трагичен, их клали на саркофаги при погребении, чтобы живущие сохраняли связь с ушедшими. Икона же, напротив, всегда свидетельство о жизни, ее победе над смертью. Икона пишется с точки зрения вечности. Икона может сохранять некоторые портретные характеристики изображенного - возраст, пол, социальное положение и проч. Но лицо на иконе - это лик, повернутый к Богу, личность, преображенная в свете вечности. Суть иконы - пасхальная радость, не расставание, а встреча. И икона в своем развитии двигалась от портрета - к лику, от реального и временного - к изображению идеального и вечного.

Уже с конца X века образцы византийской иконописи начали попадать на Русь и становились не только предметом поклонения, но и предметом подражания. Однако это вовсе не значит, что русская иконопись была простым ответвлением византийской. Долгое время она находилась под ее влиянием, но уже с XII века начался процесс ее эмансипации. Веками накапливаемые местные черты перешли постепенно в новое качество, нашедшее свое место в изображении иконописных ликов. Это был длительный процесс, и очень трудно четко обозначить его хронологические границы.

Наиболее интенсивно процесс эмансипации протекал на Севере Русского государства, в таких городах, как Псков и Новгород. Их отдаленность от Византии и их республиканский образ правления позволили ставить и решать различные проблемы, в том числе и художественные, более независимо и смело.

В пределах Московского княжества интересующий процесс выработки собственного стиля написания протекал более медленно. Но, несмотря на давление византийского наследия, и здесь постепенно был выработан свой художественный язык. Особенно четко это прослеживается с эпохи Андрея Рублева, когда московская живопись обрела свою неповторимость и колоритность. С этого момента есть все основания говорить о древнерусской иконописи как уже о вполне сложившейся национальной школе.

По сравнению с русскими южные славяне (Киев, Чернигов) находились в гораздо более трудном положении. Их близость к Византии, постоянное изменение политических границ, непрерывный приток византийских мастеров и византийских икон препятствовали поиску собственного стиля в области иконописи.

Самобытность развития и становления древнерусского государства во многом способствовало со временем выработки собственного пути развития в иконописи. Это в некотором плане было положительно, потому что легче было найти свой путь в таком искусстве как иконопись - никто не мешал становлению и выработке традиций иконописи. Византийские мастера приезжали не так часто и иконы попадали как-то периодически. Поэтому у русских иконописцев не оставалось другого пути кроме как создавать свои школы и начинать новое искусство.

При слабом развитии путей сообщения и преобладании крестьянского населения, отдельные иконописные школы обычно вели довольно изолированное существование и их взаимовлияния происходили в заторможенной форме. Земли же, расположенные вдалеке от основных водных и торговых артерий страны, развивались с еще большим запозданием. "В них так упорно держались старые, архаические традиции, что связанные с этими областями поздние иконы нередко воспринимаются как весьма древние. Эта неравномерность развития крайне затрудняет датировку икон. Здесь приходится считаться с наличием архаических пережитков, особенно стойких на Севере. Поэтому было бы принципиальной ошибкой выстраивать иконы в один хронологический ряд, основываясь только на степени развитости их стиля. Это возможно, и то лишь с большими оговорками, в применении к иконам Москвы и Новгорода, но уже в гораздо меньшей степени в применении к иконам Пскова, не говоря об иконах дальних северных областей (так называемые северные письма). "[[3]](#footnote-3)

Главными иконописными школами были Новгород, Псков и Москва.

Все основные иконографические типы Русь унаследовала от Византии. Те же типы Богоматери, те же типы евангельских сцен, те же типы ветхозаветных композиций. Несмотря на то, что тип остается стабильным, он приобретает идейные и формальные изменения, новые эмоциональные оттенки. Лики становятся более мягкими и более открытыми, усиливается интенсивность чистого цвета за счет уменьшения количества тональных оттенков, силуэт обретает большую замкнутость и четкость, нервная красочная лепка уступает место ровным красочным плоскостям, с едва приметными "движками". Все эти творческие приемы приводят к тому, что в результате длительного и постепенного развития русская иконопись все дальше отходит от византийской. Она незаметно его трансформирует унаследованный от Византии иконографический тип, наполняя его новым содержанием, менее аскетическим и суровым.

Рядом с трансформацией традиционных типов, на Руси шел и другой процесс - процесс создания своих собственных иконографических типов, независимых от Византии. Ранее всего это наметилось в культе местных святых (как, например, Бориса и Глеба), чьи изображения не встречались в Византии.

Пожалуй, еще примечательнее те изменения, которые претерпели на русской почве образы византийских святых, ставших играть новую роль в соответствии с запросами земледельцев. Георгий, Власий, Флор и Лавр, Илья Пророк, Николай начинают почитаться прежде всего как покровители земледельцев, их стад и их домов со всем имуществом. Параскева Пятница и Анастасия выступают покровителями торговли и базаров. Большинство этих святых было наделено аналогичными функциями и в Византии, но там духовенство не придавало последним большого значения. "Святые почитались прежде всего как святые, и об их связях с реальными запросами верующих строгое византийское духовенство предпочитало умалчивать. На Руси же эти связи приобрели открытый характер, чему немало способствовали языческие пережитки. Особенно быстро процесс сближения образа святого с непосредственными нуждами земледельческого народа протекал в северных областях Руси, в частности в Новгороде и Пскове. Здесь изображения тех святых, покровительства которых искал заказчик иконы, стали вводить, в нарушение всех правил, в деисусы, где они заступали место Богоматери и Иоанна Крестителя. Желание заказчика иконы обеспечить себе помощь святого в насущных делах было столь велико, что художник принужден был идти на разрыв с каноном. Аналогичные вольные толкования традиционных иконографических типов неоднократно встречаются в русских иконах, особенно из дальних северных областей. "[[4]](#footnote-4)

Тем не менее, на протяжении своей древней истории икона знала и тяжелые моменты отрицания, которые известны ныне как период иконоборчества. Это явление существовало в Византии еще до принятия Христианства на Руси в VIII веке. Иконоборчество - еретическое движение, выразившееся в отрицании почитания святых икон и гонениях на них. Причиной такого явления стало буквальное понимание одной из заповедей - "Не сотвори себе кумира". Иконоборчество представляло собой еретическое движение, выразившееся в отрицании почитания святых икон и гонениях на них; в период с VIII по IX в. несколько раз получало официальное признание в восточной Церкви. Первый этап гонений имел место при византийских императорах Льве III Исавре (717-747 гг.) и Константине V Копрониме (741-775 гг.), когда был созван иконоборческий собор 754 года и 300 епископов единодушно осудили иконопочитание. При императрице Ирине и ее сыне Константине Порфирородном (780-797 гг.) был созван VII Вселенский собор, утвердивший правило об иконопочитании. Затем гонения на иконы возобновились при Льве V Армянине (813-820 гг.) и его преемниках. Окончательное восстановление иконопочитания произошло лишь в 843 году при императрице Феодоре, в честь чего был установлен церковный праздник "Торжество православия". Обосновывая свою позицию, иконоборцы апеллировали прежде всего к ветхозаветному запрещению изображать Бога, хотя уже в самом Ветхом Завете присутствуют описания священных изображений - херувимов на ковчеге Завета, в Иерусалимском храме и др. Кроме того, с догматической точки зрения, иконоборческая ересь была направлена против воплощения Христа, поскольку икона воспринималась как одно из наглядных подтверждений явления Бога в мир в человеческом образе. В защиту иконопочитания выступали многие богословы и церковные деятели: Иоанн Дамаскин, Федор Студит, константинопольские патриархи Герман, Тарасий, Никифор и др.

Иконоборчество носило не только религиозный, но и политический характер, как видно из хроники этого события. Тем не менее, это явление не повлияло на значимость и дальнейшую судьбу иконы в православии.

Русские люди рассматривали иконопись как самое совершенное из искусств. "Хитрость иконную, - читаем мы в одном источнике XVII века, - … изобрете ни Гигес Индийский, … ни Полигнот, … ни египтяне, ни коринфяне, хияне или афиняне, … но сам Господь,… небо украсивший звездами и землю цветами в лепоту"[[5]](#footnote-5).

К иконе относились с величайшим уважением. Считалось неприличным говорить о продаже или покупке икон: иконы "выменивались на деньги" либо дарились, и такой подарок не имел цены. Икона была окружена ореолом огромного нравственного авторитета, она являлась носителем высоких этических идей. Церковь считала, что икона может быть сделана только "чистыми руками". В массовом сознании мысль о русском иконописце неизменно связывалась с образом нравственно чистого христианина и никак не мирилась с образом женщины-иконописца, как "существа нечистого", и иноверца-иконописца, как "еретика".

Настороженно относясь к западным новшествам и к проникновению в иконопись реалистических элементов, русский художник свято оберегал до XVI века древнюю традицию. Для него икона должна была быть возвышенной по своему строю, должна была парить над чувственной действительностью, ее образы должны были воплощать высокие идеалы чистой и нравственной жизни. И когда в иконопись XVII века стали быстро просачиваться реалистические элементы, не встречавшие оппозиции при царском дворе, то у всех староверов, дороживших древними традициями, это вызвало величайшее возмущение. Особенно неистовствовал протопоп Аввакум, чье темпераментное перо ярко и образно охарактеризовало то, против чего выступали староверы, и то, что они более всего ценили в русской иконе до соприкосновения ее с "латинскими" новшествами.

В русской иконописи XV века, являвшегося эпохой ее наивысшего расцвета, фигуры святых изображаются всегда бесплотными, они облачены в широкие, неопределенного покроя одеяния, скрывающие пластику тела, у них округлые лица, в которых нет ничего портретного (если это только не портретные изображения) и в которых индивидуальные черты предельно нейтрализованы. Куртуазное начало столь сильно дающее о себе знать в зрелой готической живописи, полностью отсутствует в иконописи: Мария всегда остается Богоматерью. Если фигуры объединяются с пейзажем, то последний сводится к простейшим формам, подвергнутым настолько большой стилизации, что они целиком утрачивают свой органический характер. Если вводятся архитектурные кулисы, то они не менее лаконичны и условны. В русской иконе есть пафос расстояния, отделяющего небо от земли, есть сознание умозрительности запечатленных событий и вещей.

В иконе ощущается особая тишина и спокойствие.

Тишина иконы - это динамичная тишина, нарастающая тишина, которая переносит молящегося перед иконой из царства земли в небесное царство. Человеческая душа почти физически ощущает, что икона окружена полем духовных сил и энергий в отличие от картины. Картина всегда остается уголком мира, она что-то изображает, преподносит, о чем-то говорит. Икона размыкает этот круг. Икона вводит человека в мир вечности.

Краски иконы имеют иное значение, чем краски картины они символичны. В картине цвет принадлежит предмету или событию. Он является средством выражения духовного состояния или объемной видимости предмета. В картине цвет - атрибутика объекта. В иконе - символ. В иконе главное - лик святого, озаренный сиянием вечности, остальные детали второстепенны. Они написаны предельно лаконично, как будто с нарочитой упрощенностью, чтобы показать, как все земное несравнимо с небесным, что единственное ценное в мире - это преображенный благодатью человек. В иконе лики неподвижны и статичны. Но эта неподвижность таит в себе огромный внутренний динамизм. Статичность иконы - это как бы ее внутреннее движение, это вечный полет души к Богу, это преодоление самого времени, как отсутствие движения во времени и пространстве, как жизнь в других измерениях.

## 2. Особенности написания русской иконы

Наиболее ярко индивидуальные вкусы русского иконописца проявились в его понимании колорита. Краска - это подлинная душа русской иконописи XV века. Когда мы видим икону в одноцветном воспроизведении, она утрачивает значительную долю своего очарования. Цвет был для русского иконописца тем средством, которое позволяло ему передать тончайшие эмоциональные оттенки. С помощью цвета он умел достигать и выражения силы, и выражения особой нежности, цвет помог ему окружить поэтическим ореолом христианскую легенду, цвет делал его искусство настолько прекрасным, что трудно было не поддаться его обаянию. Для русского иконописца краска была драгоценным материалом, не менее драгоценным, нежели смальта. Он упивался красотою ее чистых, беспримесных цветов, которые он давал в изумительных по своей смелости и тонкости сочетаниях. Как для всех средневековых живописцев, каждая краска обладала для него и своим символическим смыслом.

Иконописец XV века любит и пламенную киноварь, и сияющее золото, и золотистую охру, и изумрудную зелень, и чистые, как подснежники, белые цвета, и ослепительную лазурь, и нежные оттенки розового, фиолетового, лилового и серебристо-зеленого. Он пользуется краской по-разному, соответственно своему замыслу, "то прибегая к резким, контрастным противопоставлениям, то к тонко сгармонированным светлым полутонам, в которых есть такая певучесть, что они невольно вызывают музыкальные ассоциации. В рамках трех основных иконописных школ - новгородской, псковской и московской - сложились свои колористические традиции, и при всей общности стиля икон XV века колорит является как раз наиболее индивидуальным компонентом стиля, облегчающим классификацию икон по школам."[[6]](#footnote-6) У многих людей в представлении икона выглядит старым, потемневшим с еле проглядывающими очертаниями лика куском дерева.

Но как обманчиво первое представление об иконе.

Широкая публика по-настоящему поняла красоту древнерусской живописи только в 1913 году, когда в Москве была устроена большая выставка древнерусского искусства. На этой выставке фигурировало множество расчищенных икон XV-XVI веков. И вот у посетителей выставки словно пелена спала с глаз. Вместо темных, мрачных, покрытых толстым слоем олифы икон они увидели прекраснейшие произведения станковой живописи, которые могли бы оказать честь любому народу. Эти произведения горели яркими красками, полыхали пламенем киновари, ласкали глаз тончайшими оттенками нежных розовых, фиолетовых и золотисто-желтых цветов, приковывали к себе внимание невиданной красотой белоснежных и голубых тонов. И сразу же всем стало очевидным, что это искусство не было ни суровым, ни фанатичным. Что в нем ярко отразилось живое народное творчество. Что оно во многом перекликается своею просветленностью и какой-то особой ясностью в строе своих форм с античной живописью. Что его следует рассматривать как одно из самых совершенных проявлений национального русского гения.

Лик и руки (карнация) иконописец, как правило, выписывает очень тщательно, пользуясь приемами многослойной плави, с санкирной подкладкой, подрумянкой, вохрением[[7]](#footnote-7)\*, светами и т.д. Фигуры же обычно пишутся менее плотно, немногослойно и даже облегченно, так, чтобы тело выглядело невесомым и бесплотным. Тела в иконах словно парят в пространстве, зависая над землей, не касаясь ногами позема, в многофигурных композициях это особенно заметно, так как персонажи изображены словно наступающими друг другу на ноги. Эта легкость парения возвращает нас к евангельскому образу человека как хрупкого сосуда.

Не менее существенным средством выражения в руках русского иконописца была линия. Ею он владел в совершенстве. Он умел делать ее и мягкой, и угловатой, и плавной, и каллиграфически тонкой, и монументальной. Особое значение он придавал линии силуэта.

Отличительным свойством икон XV века, особенно в сравнении с иконами позднейшего времени, являются немногосложность и ясность их композиций. В них нет ничего лишнего, ничего второстепенного. Преобладают изображения евангельских сцен и фигур святых, часто окруженных клеймами, в которых повествуется о жизни того или иного святого. Иконы дидактического содержания, со сложными аллегориями, полностью отсутствуют.

Даже в житийных иконах, навеянных литературными текстами, линия повествования не затемняется частностями, благодаря чему ее всегда можно охватить одним взглядом. Не считаясь с последовательностью во времени, русский иконописец крайне смело и свободно объединяет те эпизоды, которые ему кажутся главными и наиболее существенными. Эти эпизоды он изображает не как краткий момент, а как некое бесконечно длящееся состояние, что позволяет ему приблизить к зрителю запечатленное его кистью чудо. Такой неторопливый темп в развороте событий в сочетании с предельной сжатостью рассказа, в котором даны лишь самые необходимые элементы повествования, логически приводит к предельному упрощению композиции. По своей образности и пластической ясности композиции русских икон XV века не уступают самым совершенным композиционным решениям других эпох. С поразительным мастерством вписывает иконописец свои фигуры в прямоугольное поле иконы, всегда находя правильные соотношения между силуэтом и свободным фоном. Иконописец умеет координировать высоту и ширину своей композиции с ее малой глубиной. Вот почему всегда существует какая-то строгая зависимость между пропорциями построения русских иконных композиций и пропорциями иконных досок. Иконная доска воспринимается мастером не как "окно в природу", а как плоскость, ритму которой должна следовать композиция. Недаром икона не нуждается в раме, подчеркивающей иллюзионистический момент. Раму в иконе заменяют ее едва возвышающиеся над плоскостью изображения поля. Если рама облегчает восприятие картины как "окна в природу", то плоские поля иконы, наоборот, всячески препятствуют созданию подобного впечатления. Тем самым идеальный мир иконы оказывается заключенным в некоторый определенный объем с наименьшим измерением в глубину, подобно тому как наименьшее измерение в глубину имеет и сама доска иконы. Изображенные иконописцем фигуры кажутся поэтому скользящими вдоль плоскости иконы, и если они располагаются на втором плане, то последний настолько мало отнесен вглубь от переднего плана, что даже и тогда фигуры воспринимаются тяготеющими к плоскости доски. Забота о благоустроенности плоскости есть одна из главных забот русского иконописца.

Исторически сложилось, что икона писалась на доске, как в прочем и церкви строились из дерева - традиционный материал для постройки на Руси.

Доски для икон чаще всего изготовлялись из липы и сосны, много реже из ели и кипариса (последний вошел в употребление со второй половины XVII века). Обычно доски давались иконописцу заказчиком, либо сам иконописец поручал их выполнение плотнику. Обилие на Руси дерева позволяло писать иконы большого размера. Тогда из отдельных досок сбивался щит, который укрепляли с тыльной стороны горизонтальными набивными брусьями либо врезными шипами (планки различной формы). К этому прибегали для того, чтобы склеенные доски не расходились и не коробились. Такие крепления, называемые шпонками, в XII-XIII веках делались набивными, с конца XIV века - врезными. На лицевой стороне доски вытесывали небольшое углубление (ковчег) с несколько возвышавшимися краями (поля). Скос между ковчегом и полем называли лузгой, а раскраску краев иконы - опушью. В целях предохранения досок от возможных растрескиваний (вместе с грунтом и живописью) на них наклеивали льняную или пеньковую ткань (ее называли паволока), по которой наносили меловой либо алебастровый грунт (левкас).

После тщательной шлифовки грунта приступали к предварительному рисунку, сначала сделанному углем, а затем черной краской. Контуры нимбов и голов, а также контуры фигур и зданий нередко процарапывали (графили) по грунту, чтобы при наложении золота и краски легче было бы ориентироваться на первоначальный рисунок. Следующий этап работы сводился к золочению фонов и других частей композиции, где нужно было положить ровный слой из тончайших листков золота или серебра. Лишь после этого художник приступал к писанию красками.

Для изготовления красок применяли в основном природные минеральные пигменты. Но пользовались и привозными красками (ляпис-лазурь и др.). В качестве связующего материала в станковой темперной живописи служил желток куриного яйца. Краски художник накладывал в определенной последовательности. Он покрывал ровными красочными слоями различных тонов сначала фон, затем горы, затем здания, затем одежды и в последнюю очередь открытые части тела. Благодаря такой системе работы художник уже с самого начала получал возможность отдать себе ясный отчет в распределении основных цветовых пятен композиции. Лишь после этого приступал он к обработке деталей, соблюдая все время установленный порядок: следовать от целого к частностям и от второстепенных элементов композиции - к основным, главным.

Одежды он писал в несколько приемов. По первоначальной красочной прокладке он покрывал всю освещенную часть драпировки слегка разбеленным основным тоном, а потом, добавив к этому тону еще белил, покрывал ими уже меньшую поверхность, лишь в наиболее выпуклых местах формы. Затем, на постоянно уменьшающихся участках, он накладывал все более светлые тона, нередко заканчивая красочную обработку одежд тонкими мазками белого цвета. После завершения пробелки драпировок художник зачастую наносил в тенях, в целях их усиления, тонкий слой темной лессировочной краски (так называемая затинка). В ранних иконах, XI-XII веков, наряду с послойным наложением пробелов наблюдается и другой прием - постепенная разбелка основного локального тона с добавлением к нему еще различных красок, причем переходы от тени к свету достигаются тонкими, почти слитными мазками.

После завершения работы над пробелкой драпировок и зданий художник приступал к так называемому личному или к написанию свободных от одежды частей фигуры (голова, руки, ноги). "Личное" он выполнял по заранее наложенной красочной подготовке коричневого цвета различных оттенков (санкирь). Обычно санкирем покрывали всю поверхность тела. Но в ранних иконах, до XIV века, санкирем прописывали иногда только затененные части тела, освещенные же части оставляли белыми (цвет грунта). Со второй половины XIV века такой прием уже не встречается. Поверх санкиря прорабатывались детали формы с помощью более светлых красок телесного оттенка (сочетание охр с белилами). Это называлось "охрением ликов". В ранних иконах рядом с охрами фигурируют красные цвета, используемые для румянца и для описи носа, губ, века, глаз. Лица писали двумя способами - путем последовательного наложения мелкими мазками светлых тонов и путем наложения мазков тонким слоем и настолько слитно, чтобы их не было видно. Границы между отдельными красочными слоями затушевывали охрами с целью сделать их совсем незаметными. Этот прием, которым в совершенстве владели Рублев и Дионисий, получил название "писать плавями". Самые выпуклые детали лица подчеркивались бликами из чистых белил (такие блики назывались "отметками", "движками" либо "оживками"). Уже после завершения работы красками, для отделки одеяний и других деталей, нередко употреблялось золото либо серебро, которое приклеивалось к красочному слою осетровым либо. каким-нибудь иным клеем (золотые листки, накладываемые поверх красочного слоя, называли инокопью). Наконец, всю живопись, после ее завершения, сверху прикрывали пленкой из льняного или конопляного масла либо олифы, которые усиливали глубину и звучность цвета. Эту тонкую пленку тщательно растирали ладонью руки, после чего икону ставили лицом к свету на несколько месяцев, пока пленка полностью не просыхала. На этом работа над иконой заканчивалась. [[8]](#footnote-8)

Таким образом, икона обладает неким слоистым строением, которую вкратце можно описать примерно так:

1. Первый слой - основание. Основанием служит доска, или несколько склеенных досок, соответствующим образом обработанные и подготовленные для нанесения последующих слоев.

2. Далее идет слой клея. Подготовленная доска проклеивается горячим и жидким столярным клеем. Предпочтение обычно отдавалось мездровому клею, в крайнем случае, может быть использован пищевой, или технический желатин. В настоящее время существуют технологии позволяющие обойтись без проклейки.

3. Паволока. После проклейки на доску наклеивается паволока из редкой ткани. Обычно используется марля, или ей подобная ткань.

4. Грунт. Грунт (левкас) представляет смесь столярного клея с мелом. Для грунта используется клей более крепкий, чем для проклейки доски. В нынешнее время используются и иные по составу грунты, в частности акриловые, качество которых превосходит качество мелового грунта.

5. Позолота. Если икона должна иметь позолоченный фон, или другие элементы, то позолота выполняется перед нанесением красочного слоя. Обычно слой позолоты не покрывается лаком, но в отдельных случаях, обычно когда имеется позолоченный фон, часть позолоты пожет быть под слоем лака.

6. Красочный слой. Или слой живописи. В иконописи традиционно используется яичная темпера. Краски натуральной яичной темперы приготовляются из натуральных пигментов и яичной эмульсии.

7. Защитный слой. После того как икона написана ее необходимо предохранить от неблагоприятных воздействий внешней среды, для чего живописный слой покрывается тонким слоем олифы или масляного лака.

Техника иконописи отличается большой продуманностью и внутренней логикой, обеспечивающими добротность письма, которое на неповрежденных иконах полностью сохраняет былую свежесть красок. Веками складывавшиеся ремесленные приемы были настолько тщательно разработаны, что они не нуждаются ни в каких современных коррективах.

В этом не только ее особенность, но и доказательство того, что несмотря на различие школ на территории Руси, техническая сторона написания была одинаковой. Значит, создавались, сохранялись и чтились традиции, культура и духовность, писалась история развития русской иконы, создавались каноны этого искусства.

Древнерусская икона является совсем особым художественным миром, проникнуть в который не так легко. Но кто находит доступ в этот мир, тот без труда начинает открывать в нем все новые и новые красоты. И отвлеченный язык иконы, его недомолвки, его символы становятся постепенно понятными и облекаются в нашем сознании в плоть и кровь конкретного художественного образа. С этого момента простое разглядывание иконы уступает место ее пониманию.

Понимание иконы, ее созерцание и предназначение требует особых свойств от иконописца.

Художник иконописец должен обладать массой необходимых качеств.

Во-первых, как определил Стоглавый собор, состоявшийся в Москве в 1551 году, "подобает быть живописцу смиренну, кротку, благоговейну, не празднословцу, не завистливу, не грабителю, не пьянице, наипаче же хранить чистоту душевную и телесную со всяким опасением"[[9]](#footnote-9).

Другими словами, человек, пишущий Божьи лики должен быть глубоко верующим и почитающим Бога, должен быть светел душой, не иметь темных дум, посещать церковь и обладать высокими нравственными и моральными качествами.

Во-вторых, необходимо обладать титаническим терпением, чтобы изо дня в день кропотливо и усердно выписывать огромные иконы и тонкие сложные миниатюры. Технология написания иконы очень сложна. Сперва столяр из первоклассного материала, используя приёмы древних мастеров, делает доску. После этого начинается создание образа. Необходимо подобрать образцы, изучить житие святого, представить будущую икону. Затем делается рисунок на бумаге. Затем переводится на доску и начинается создание образа мира горнего. В былые времена над созданием одной иконы трудились несколько человек: подмастерье наносил грунт (левкас), ученик писал одежды и пейзажи, мастер-иконописец - самое сложное - лики, позолотчик укладывал золото на нимбы. Сегодня же, всем этим, как правило, занимается один человек.

Однако это не значит, что нечего сказать о личности и индивидуальности иконописцев, особенно - великих иконописцев. С одной стороны, существуют письменные источники, а с другой - иконы, которые достаточно ясно говорят об их авторах. В качестве примера можно рассмотреть работу Андрея Рублева - великого русского иконописца.

## 3. Рублевская школа

На протяжении все истории иконописи в России, можно насчитать достаточно много школ, талантливых иконописцев, их известные во всем мире иконы, но это тема для более объемной работы. Мы же позволим себе остановиться на творчестве пожалуй самого известного русского иконописца Андрея Рублева.

Творчество Рублева знаменует высшую точку в развитии московской школы живописи. Оно падает на эпоху национального подъема, быстрого укрепления Московского княжества, на эпоху Сергия Радонежского, боровшегося за утверждение в жизни высоких нравственных идеалов. Художественная деятельность Рублева началась в те годы, когда особенно крепкими стали культурные связи с Византией, когда Москва была наводнена греческими иконами и когда в ней работали греческие мастера, среди которых Феофан Грек был центральной фигурой. Органически усвоив все тонкости палеологовской живописи, московские художники на этом, однако, не остановились. Дальше они пошли своим путем, и с этого момента началось постепенное преодоление византийского наследия. С наибольшей последовательностью данный шаг сделал Андрей Рублев. Он первым решительно отходит от суровости и аскетизма византийских образов, как бы извлекая из них их античную, эллинистическую сердцевину 234. Он проявляет удивительную для человека того времени восприимчивость к античной грации, к античному этосу, к античной ясности замысла, лишенного всяких прикрас и подкупающего благородной и скромной простотой. Нервной византийской красочной лепке Рублев противопоставляет спокойную гладь ровных красочных пятен, византийскому как бы вибрирующему контуру - ясный и скупой очерк, позволяющий охватить силуэт фигуры с одного взгляда, сложной системе византийских бликов - графически четкую трактовку, приводящую к оплощению формы. Он берет светлые сияющие краски для своей палитры не из традиционного цветового канона, а из окружающей его русской природы. И эти краски он переводит на высокий язык искусства, давая их в таких безупречно верных сочетаниях, что им присуща, подобно творению великого музыканта, абсолютная чистота звучания. С помощью красок и пронизанных подлинно эллинским ритмом линий он выражает свой мир чувств и переживаний - мир погруженного в пристальное созерцание художника, сказавшего новое слово не потому, что он гнался за новизной, а потому, что это отвечало его глубоким внутренним запросам.

В полном расцвете творческих сил создал Рублев наиболее прославленное свое произведение - икону Троицы. Эта икона была исполнена в память Сергия Радонежского и являлась храмовым образом Троицкого собора, воздвигнутого на месте более старой деревянной церкви. Известно, что Троица пользовалась особым почитанием у Сергия Радонежского, для которого она была символом мира и согласия. Поэтому заложенные его учениками и последователями монастыри и церкви чаще всего носили название Троицких[[10]](#footnote-10). С этим фактом связана и широкая популярность на Руси изображений Троицы, многие из которых служили храмовыми образами. Но была еще одна причина обостренного интереса к этой теме. Речь идет о ересях.

Когда Рублев приступил к писанию заказанного ему образа, тема Троицы имела, без сомнения, животрепещущий интерес как для самого художника, так и для его современников. Перед ним как бы была поставлена задача продемонстрировать в назидание инакомыслящим абсолютное равенство трех лиц Святой Троицы. Здесь мог сыграть активную роль настоятель Троицкого монастыря Никон, выступавший как заказчик иконы. Но, подобно любому большому произведению искусства, рублевская "Троица" имеет множество аспектов. Поэтому было бы неверно объяснять ее глубокое философское содержание только борьбой с еретическими течениями. Последние помогают нам понять ту конкретную историческую среду, в условиях которой художник написал икону. Можно даже допустить, что они послужили одним из стимулов к ее созданию. Но они ни в какой мере не могут нам объяснить всю глубину художественного замысла Рублева.

В иконе Троицы хотели усматривать отголоски готического и итальянского искусства. Ее сближали с произведениями и Дуччо, и Симоне Мартини, полагая, что грация рублевских ангелов навеяна образами сиенских живописцев. Такая точка зрения на икону русского мастера довольно широко распространена в старой искусствоведческой литературе. В свете новейших исследований можно определенно утверждать, что Рублев не знал памятников итальянского искусства, а следовательно, и ничего не мог из них позаимствовать. Его главным источником была византийская живопись палеологовской эпохи, и притом столичная, константинопольская живопись. Именно отсюда почерпнул он элегантные типы своих ангелов, мотив склоненных голов, трапезу прямоугольной формы[[11]](#footnote-11). Но такая художественная преемственность не помешала Рублеву вдохнуть совсем новую жизнь в традиционный иконографический тип.

Библейская легенда рассказывает, как к старцу Аврааму явились три прекрасных юноши и как он вместе со своей супругой Саррой угощал их под сенью дуба Мамврийского, втайне догадываясь, что в них воплотились три лица Троицы. Византийские, восточно-христианские и тяготевшие к архаическим традициям русские художники обычно передавали этот эпизод с большой обстоятельностью. Они изображали уставленную яствами трапезу и суетливо прислуживавших ангелам Авраама и Сарру, они даже вводили побочный эпизод с закланием тельца. Для них эта сцена была прежде всего историческим событием, произошедшим в определенном месте и в определенный час. Рублев сознательно отказывается от такого толкования. В его иконе отброшено все второстепенное и несущественное: опущены фигуры Авраама и Сарры, отсутствует эпизод с закланием тельца, отпали отягощающие трапезу многочисленные яства. Остались лишь три фигуры ангелов, трапеза, евхаристическая чаша, дуб Мамврийский, дом и скала. При подобной трактовке из иконы изгонялось всякое действие, всякий намек на исторический характер запечатленного на ней события. Фигуры трех ангелов воспринимались как символ триединого божества и как прообраз Евхаристии.

В иконе Рублева, созданной для длительного созерцания, нет ни движения, ни действия. В полном молчании восседают на невысоких седалищах три ангела. Их головы слегка склонены, взгляд устремлен в бесконечность. Каждый из них погружен в свои думы, но в то же время все они выступают носителями единого переживания - смирения.

Композиционным центром иконы является чаша с головою жертвенного тельца. Поскольку телец есть ветхозаветный прообраз новозаветного агнца, постольку чашу следует рассматривать как символ Евхаристии. Руки среднего и левого ангелов благословляют чашу. Эти два жеста дают ключ к раскрытию сложной символики композиции. Средний из ангелов - Христос. В задумчивой сосредоточенности, склонив голову влево, он благословляет чашу, изъявляя тем самым готовность принять на себя жертву за искупление грехов человеческих. На этот подвиг его вдохновляет Бог-Отец (левый ангел), лицо которого выражает глубокую печаль. Дух Святой (правый ангел) присутствует как вечно юное и вдохновенное начало, как "утешитель". Таким образом, здесь представлен акт величайшей, по учению христианской церкви, жертвы любви (Отец обрекает Сына на искупительную жертву за мир). Но этим художник не ограничивается. Он запечатлевает одновременно и акт величайшего послушания - изъявление сыном готовности на страдание и принесение себя в жертву миру. Рублев претворяет здесь традиционный иконографический тип в глубочайший символ, который заставляет нас совершенно по-новому воспринимать эту старую тему.

Вот почему икона исполнена такой неувядаемой свежести. Ее идейное содержание гораздо глубже и действеннее, нежели простая совокупность церковных символов. Как во всяком большом художественном произведении, в рублевской "Троице" все подчинено основному замыслу - и композиция, и линейный ритм, и цвет. С их помощью Рублев достигает впечатления тихой умиротворенности.

Когда начинаешь всматриваться в рублевскую икону, то в ней прежде всего поражает одухотворенность ангелов. В них есть такая нежность и трепетность, что невозможно не поддаться их очарованию. Это самые поэтические образы всего древнерусского искусства. Тела ангелов стройные, легкие, как бы невесомые. В их позах, в их жестах, в их манере сидеть не чувствуется никакой тяжеловесности.

Эту икону с уверенностью можно назвать эталоном иконописи - в ней сочетаются все те особенности иконы - свет, аскетизм, уход от деталей, цвет, невесомость, нереальность фигур, что ее хочется созерцать бесконечно. Колористическую гамму "Троицы" можно было бы назвать дружелюбной, потому что в ней с поразительной наглядностью выражено дружественное согласие трех ангелов. От нее веет успокоением и смирением, одухотворенностью и надеждой.

"Троица" Рублева вызвала бесчисленные подражания. Она была любимейшей иконой древнерусских художников. Но, ни один из них не сумел подняться до нее в своем собственном творчестве. Даже старые копии не передают и сотой доли ее очарования. Рублев написал икону в один из тех счастливых моментов вдохновения, которые бывают только у гениев. И ему удалось создать такое произведение, которое мы по праву рассматриваем как самую прекрасную русскую икону и как одно из совершеннейших произведений всей древнерусской живописи.

Икона Рублева и его школа заняли свое место не только в русской культуре, но и в мировой. Многие живописцы изучают творчество Андрея Рублева в том числе с художественной точки зрения, пытаются понять очередного русского гения и не могут повторить. Остается только созерцать и восхищаться, как восхищаются загадочной улыбкой Моны Лизы. Хотя конечно, это сравнение может быть корректным только с точки зрения культурной значимости этих ценностей.

Каково же будущее иконы? Вот некоторые размышления на эту тему великого подвижника XX века - патриарха Афинагора. "Мы не можем представить себе церкви без икон. "Видевший Меня видел и Отца", - говорит Он (Иисус Христос - И. Я). Потому что Бог дал узреть себя во плоти, он спас меня благодаря материи, и отныне материя может выразить присутствие Бога, ставшего человеком, и обожженных людей. Икона - это истинное богословие, потому что Бог - это красота, прежде всего красота... Кто такой святой, как не человек поистине прекрасный, но обладающий не банальной и эфемерной красотой молодости, а единственной и вечной красотой, выросшей из сердца, если оно стало верным зеркалом Воскресшего. Икона должна быть подобна своему первообразу, и это подобие выявляет в себе присутствие освященной личности, которая не знает более удаления - но она не есть портрет плотского человека, живущего на этой земле, где никогда не достигает совершенная святость, где причастность Воскресшему означает всегда и причастность Мужу скорбей. Икона открывается к Царству Божию: она представляет человека окончательно воскресшим, во всем великолепии его духовного тела, общения святых, преображения мира... У меня нередко возникает страх, что ныне наше иконографическое искусство среди художников и теоретиков, иной раз совершенно незаурядных, которые обновляют его и освобождают от пиетизма и медовости затянувшегося декаданства, не стало бы в силу реакции несколько застывшим, несколько иератичным, несколько подражательным по отношению к великим достижениям прошлого. С иконой дело обстоит также как с мышлением Отцов. Оставаясь всецело преданным Преданию и основным канонам священного искусства, нужно осмелится творить. А иначе мы не превзойдем благочестивой археологии. Основной поток жизни Предания должен принять в себя поиски нашего времени, осветить жизнь во всех ее аспектах... "[[12]](#footnote-12)

Подобные опасения высказывают многие и не без оснований. Современное иконописание существует в состоянии маятника с сильной амплитудой колебаний: от полуавангардного индивидуализма и рыночного модернизма до сухо-академического копирования и безликого добротного ремесла. Однако не это определяет путь иконы. Икона - зеркало первообраза и потому она всегда также и всегда новая. Икона также и образ нашей веры: каковы мы, такова икона. И вместе с тем икона раскрывает нас ко всему опыту Церкви, связывая прошлое, настоящее и будущее: прошлое - через связь с традицией; настоящее - через талант иконописца, который всегда дитя своего времени; и будущее через устремленность к грядущему Царству. Чем гармоничней соединяются все три координаты, тем точнее образ.

Икона - это не только образец живописи прошлого, некий образ, который представляли себе иконописцы, предмет веры и поклонения, но и часть всемирной культуры, представляющая собой огромную ценность как в прошлом, так и в будущем.

Иконы пишутся и по сей день - каждый творец привносит в нее что-то сове духовное и творческое. Значение иконы такой которой мы ее знаем прежде всего относится к образовательной и просветительской деятельности. Она призвана воспитывать в людях духовность и смирение.

## Заключение

На протяжении всей истории христианства иконы служили символом веры людей в Бога и его помощь им. Иконы берегли: их охраняли от язычников и, позднее, от царей-иконоборцев, икона была с русским человеком всегда и везде.

Стоит ли говорить о том, что иконы научились "творить" и сохранять. Ремесло иконописца бережно хранилось и передавалось от учителя к ученику. Были созданы разные школы, направления иконописи со своими традициями и канонами, каждая со своим характером, но, безусловно, эстетически прекрасные.

Школы эти на протяжении столетий разрабатывали и хранили свои устои и особенности письма, что уже говорит об имеющейся классификации, о том, что икона прочно заняла свое место в культуре России в частности, и в мировой художественной культуре.

Сегодня достаточно пристальное внимание уделяется реставрации древнерусских икон, изучению техники их писания. Их изучают не только с точки зрения художественной культурной ценности, но и в комплексе духовно-исторического развития общества на протяжении всей истории иконописи.

Таким образом, в данной работе проведен краткий анализ истории возникновения иконописи на Руси, определены особенности ее и отличия от светской живописи, определена актуальность темя, в рамках проводимых ныне исследований древнерусской живописи, государственной политики в сфере сохранения отечественной культуры.

Были рассмотрены особенности иконописной техники на примере работы одного из известнейших древнерусских иконописцев - "Троицы" Андрея Рублева.

Обозначена значимость русской иконы для русской государственности, для культуры, самоопределения, самобытности. В контексте русской культуры рассмотрена значимость русской иконы как культурного явления мирового масштаба. Невозможно отрицать его ценность, поэтому до сих пор изучается это древнее искусство, которое принадлежит народу.

Ведь икона - это не только предмет культуры, определенной исторической эпохи, символ веры и религиозного поклонения, но и прочно вошедшая в обиход русских людей традиция, которая стала частью русской души. Да, это прошлое, но такое прошлое, без которого нет будущее. Икона сегодня просто есть, и будет - для каждого имея свою ценность - для кого-то художественную, для кого-то духовную, для кого-то - связь поколений…

## Список литературы

1. Алпатов М.В. Древнерусская иконопись. М., 1978.
2. Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской иконописи. М., 1993.
3. Дмитриев Ю.Н. Теория искусства и взгляды на искусство в письменности древней Руси. Л., 1953.
4. Клеман О. Беседы с патриархом Афинагором. Брюссель, 1993.
5. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 2000.
6. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начла XVI века. М., 2000.
7. Малицкий Н.В. Древнерусские культы сельскохозяйственных святых по памятникам искусства. Л., 1932.
8. Малков Ю.Г. К изучению "Троицы" Андрея Рублева. М., 1987.
9. Языкова И.К. Богословие иконы. М., 2007.

1. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начла XVI века. М., 2000, С.6. [↑](#footnote-ref-1)
2. Большаков В. А. Фаюмские портреты. Феномен слияния римской и древнеегипетской культур. М, 2003. [↑](#footnote-ref-2)
3. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 2000, С.20. [↑](#footnote-ref-3)
4. Малицкий Н. В. Древнерусские культы сельскохозяйственных святых по памятникам искусства. Л., 1932, С. 32. [↑](#footnote-ref-4)
5. Дмитриев Ю. Н. Теория искусства и взгляды на искусство в письменности древней Руси. Л., 1953, с. 103. [↑](#footnote-ref-5)
6. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 2000, С.36. [↑](#footnote-ref-6)
7. \* Постепенный переход от основного темного тона лично́го письма (санкиря) к более светлым. [↑](#footnote-ref-7)
8. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 2000, С.38. [↑](#footnote-ref-8)
9. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 2000, С.23. [↑](#footnote-ref-9)
10. Лазарев В. Н. Андрей Рублев и его школа, М., 2001, С.35. [↑](#footnote-ref-10)
11. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 2000, С.120. [↑](#footnote-ref-11)
12. Клеман О. Беседы с патриархом Афинагором. Брюссель, 1993., С.16 [↑](#footnote-ref-12)