Негосударственное частное учреждение –
образовательная организация высшего образования
«Миссионерский институт»

Кафедра теологии

Рецензия
на выпускную квалификационную работу

Студентка:	Епифанова Ксения Владимировна
Тема:	Образ Богородицы в живописи XIX, XX – нач. XXI вв.

1. Сведения о рецензенте:

Ф. И. О., сан (при наличии):	Парамонов И. Ф. (свящ. Иоанн Парамонов)
Должность:	заведующий кафедрой теологии
Место работы:	Миссионерский институт
Ученая степень:	кандидат педагогических наук
Ученое звание:	доцент

2. Общий анализ ВКР:

2.1. Актуальность темы представленного исследования.	Тема актуальна в связи с возросшей потребностью в богословском и культурологическом осмыслении религиозного образа в условиях секуляризации, цифрового распространения визуального контента и необходимости различать собственно иконописную традицию и религиозную живопись. Исследование отвечает вызовам современного религиозного образования и просветительской практики, поскольку направлено на формирование навыка содержательного «чтения» сакральных и художественных образов.
2.2. Соответствие содержания выполненной работы заявленной теме.	Содержание работы в основном соответствует заявленной теме. Автор последовательно раскрывает понятия религиозного искусства, иконописного канона, рассматривает стили иконописи XIX века и затем анализирует образы Богородицы в творчестве ряда художников XIX–XXI вв. Поставленные задачи в целом решены, а выводы логически вытекают из проведенного анализа, хотя границы между собственно богословским, искусствоведческим и культурологическим уровнями исследования местами нуждаются в более четком разграничении.

2.3. Оформление (стиль, соблюдение этики цитирования).	Оформление работы соответствует академическим требованиям: выдержан научный стиль, используется специальная терминология, присутствует справочный аппарат и ссылки на источники, включая церковные документы, философские, искусствоведческие и энциклопедические издания. Положительно отмечаю, что автор отдельно указал использование генеративного ИИ как вспомогательного средства языковой правки, тем самым обозначив границы собственной ответственности за окончательную редакцию текста.
2.4. Новизна и оригинальность исследования (если есть), его практическая значимость.	Новизна работы носит локальный характер и состоит прежде всего в попытке сопоставить традицию и новаторство в изображении Богородицы на широком материале - от Боровиковского и Васнецова до Клементьева и Людмилы Юги, т.е. объединить в одном исследовательском поле разные художественные эпохи и типы религиозной образности. Практическая значимость результатов представляется реальной: материалы ВКР могут использоваться в курсах по православной культуре, истории церковного искусства, в воскресных школах, просветительских беседах и экскурсионной деятельности.
2.5. Степень использования современных методик исследования (эксперимент, статистическая обработка данных и др.).	Автор заявляет использование анализа, сравнения, обобщения, а также историко-культурного, иконографического и искусствоведческого методов. Для темы данного типа такой набор методов можно признать адекватным. Вместе с тем богословская часть исследования выиграла бы от системного применения сравнительно-богословского метода и более явного разграничения критериев, по которым фиксируются «традиционные» и «новаторские» черты образа

2.6. Полнота использования информационной базы (отечественных и зарубежных научных и научно-методических источников, передового опыта предприятий и др.).	Информационная база работы является достаточно широкой: привлечены труды свящ. Павла Флоренского, прот. Сергия Булгакова, митр. Илариона (Алфеева), справочно-энциклопедические издания, церковные правила, исследования по иконописи и материалы музейных ресурсов. В то же время корпус источников мог бы быть усилен репрезентативным привлечением современных зарубежных исследований по христианской визуальности и по православной мариологии в контексте художественной рецепции.
2.7. Возможность практического использования результатов.	Результаты исследования могут быть использованы в преподавании дисциплин, связанных с историей церковного искусства, православной эстетикой и основами иконоведения. Кроме того, работа имеет прикладное значение для приходского просвещения, катехизации, подготовки тематических экскурсий и лекций о богородичной иконографии в русской художественной традиции.

3. Оценка уровня сформированности компетенций:

Компетенция	Оценка степени сформированности компетенции (пороговый / базовый / высокий)
УК-1. Способен осуществлять поиск, критический анализ и синтез информации в мировоззренческой и ценностной сфере, применять системный теологический подход для решения поставленных задач.	высокий
УК-2. Способен определять круг задач в рамках поставленной цели в религиозной сфере и выбирать оптимальные способы их решения с учетом мировоззренческих, ценностных, нравственных и правовых ориентиров, имеющихся ресурсов и ограничений.	высокий
УК-3. Способен осуществлять взаимодействие в религиозной сфере, работать в коллективе.	высокий
УК-4. Способен осуществлять коммуникацию в религиозной сфере в устной и письменной формах на государственном языке Российской Федерации и иностранном(ых) языке(ах).	высокий
УК-5. Способен выявлять и учитывать религиозную составляющую культурного разнообразия общества в историческом развитии и современном состоянии.	высокий
УК-6. Способен к самосовершенствованию на основе традиционной нравственности в течение всей жизни.	высокий
УК-7. Способен поддерживать должный уровень физической подготовленности для обеспечения полноценной социальной и профессиональной деятельности.	высокий

УК-8. Способен создавать и поддерживать безопасные условия жизнедеятельности, в том числе при возникновении чрезвычайных ситуаций.	высокий
УК-9. Способен использовать базовые дефектологические знания в социальной и профессиональной сферах	высокий
УК-10. Способен принимать обоснованные экономические решения в различных областях жизнедеятельности.	высокий
УК-11. Способен формировать нетерпимое отношение к коррупционному поведению.	высокий
ОПК-1. Способен применять базовые знания священных текстов религиозной традиции и подходов к их интерпретации при решении теологических задач.	высокий
ОПК-2. Способен применять базовые знания вероучительных дисциплин при решении теологических задач.	высокий
ОПК-3. Способен применять базовые знания теологических дисциплин исторического характера при решении теологических задач.	высокий
ОПК-4. Способен применять базовые знания практико-ориентированных теологических дисциплин при решении теологических задач.	высокий
ОПК-5. Способен при решении теологических задач учитывать единство теологического знания и его связь с религиозной традицией.	высокий
ОПК-6. Способен выделять теологическую проблематику в междисциплинарном контексте.	высокий
ОПК-7. Способен использовать знания смежных наук при решении теологических задач.	высокий
ОПК-8. Способен понимать принципы работы современных информационных технологий и использовать их для решения задач профессиональной деятельности.	высокий
ПК-1. Способен использовать теологические знания в решении задач в избранной области богословия («Вероучение Церкви»).	высокий
ПК-2. Способен решать стандартные профессиональные задачи теолога (педагогические, просветительские, научно-исследовательские) в конкретной сфере / области деятельности (образование и наука в сферах дошкольного, начального общего, основного общего, среднего общего образования, профессионального образования, дополнительного образования; научных исследований).	высокий
Вывод:	Компетенции сформированы на высоком уровне.

4. Замечания и вопросы рецензента:

Замечания: В работе заметна неравномерность между биографическими справками о художниках и собственно анализом богословского содержания их произведений; в ряде разделов биографический материал занимает чрезмерное место. Хронологические рамки темы заявлены как XIX, XX – начало XXI вв. Однако методологическое обоснование выделения именно этих периодов и критерии перехода от одного этапа к другому раскрыты недостаточно четко.

Понятия «религиозное искусство», «религиозная живопись», «иконопись» и «сакральное искусство» в ряде фрагментов используются близко, но не всегда строго разведены на понятийном уровне.

При характеристике отдельных произведений автор порой формулирует интерпретации убедительно, но без достаточного различения между доказуемым анализом образа и исследовательским предположением.

Вопросы:

По содержанию работы у рецензента возникли следующие вопросы:

1. По каким критериям автор разграничивает допустимое творческое переосмысление богородичного образа в религиозной живописи и такое художественное решение, при котором связь с православной иконографической традицией становится лишь внешней?
2. В чем состоит методологическое различие анализа произведений В. Васнецова и М. Врубеля: рассматриваются ли они как продолжение церковной изобразительной традиции или как разные формы ее художественной рецепции?
3. Чем обосновано включение в один сравнительный ряд Петрова-Водкина, Савицкого, Клементьева и Л. Юги, если их произведения принадлежат различным историческим и эстетическим контекстам?

Считаю, что представленная выпускная квалификационная работа Епифановой Ксении Владимировны соответствует основным требованиям, предъявляемым к ВКР бакалавра по направлению 48.03.01 Теология, и заслуживает оценки

5. Общая оценка ВКР (в баллах и прописью):

5 («отлично»).

Дата: 03.06.2026 г.

Подпись

Негосударственное частное учреждение –
образовательная организация высшего образования
«Миссионерский институт»

Кафедра социально-гуманитарных и естественно-научных дисциплин

Отзыв руководителя
о выпускной квалификационной работе

Студентка: Епифанова Ксения Владимировна
Тема: Образ Богородицы в живописи XIX, XX – нач. XXI вв.

Сведения о руководителе:

Ф. И. О., сан (при наличии): Дьячкова Н. А.
Должность: ректор, заведующая кафедрой СГиЕНД
Ученая степень: доктор филологических наук
Ученое звание: профессор

1. Работа над выпускной квалификационной работой подтверждает следующий уровень сформированности компетенций:

№	Компетенция	Оценка степени сформированности компетенции	Особенности проявления степени сформированности компетенции у выпускника (наименование индикатора достижения компетенции)
Универсальные компетенции (УК):			
1	УК-1. Способен осуществлять поиск, критический анализ и синтез информации в мировоззренческой и ценностной сфере, применять системный теологический подход для решения поставленных задач.	высокий	УК-1.1. Знает принципы отбора и обобщения информации и применяет их в своей деятельности с учетом сущностных характеристик богословия: укорененности в Откровении, церковности, несводимости к философским и иным рациональным по строениям. УК-1.2. Умеет при решении поставленных задач учитывать взаимосвязь библейского, вероучительного, исторического и практического аспектов в богословии.
2	УК-2. Способен определять круг задач в рамках поставленной цели в религиозной сфере и выбирать оптимальные способы их решения с учетом мировоззренческих, ценностных, нравственных и правовых ориентиров, имеющихся ресурсов и ограничений.	высокий	УК-2.1. Знает возможные ресурсы и ограничения при постановке задач в религиозной сфере. УК-2.2. Умеет ставить задачи в религиозной сфере и планировать собственную деятельность для их достижения с учетом библейско-богословских, нравственно-аскетических, канонико-правовых ориентиров.
3	УК-3. Способен осуществлять взаимодействие в религиозной сфере, работать в коллективе.	высокий	УК-3.1. Знает межрелигиозный и внутрицерковный этикет. УК-3.2. Умеет применять полученные знания на практике.
4	УК-4. Способен осуществлять коммуникацию в религиозной сфере в устной и письменной формах на государственном языке Российской Федерации и иностранном(ых) языке(ах).	высокий	УК-4.1. Способен к устной и письменной коммуникации в религиозной сфере на государственном языке. УК-4.2. Способен к устной и письменной коммуникации в религиозной сфере с использованием иностранного языка.
5	УК-5. Способен выявлять и учитывать религиозную	высокий	УК-5.1. Умеет выявлять религиозную составляющую культурного разнообразия

	составляющую культурного разнообразия общества в историческом развитии и современном состоянии.		общества, основываясь на полученных знаниях в области всеобщей и церковной истории, истории нехристианских религий и новых религиозных движений, истории богословской и философской мысли. УК-5.2. Умеет учитывать выявленную составляющую культурного разнообразия общества в своей профессиональной деятельности.
6	УК-6. Способен к самосовершенствованию на основе традиционной нравственности в течение всей жизни.	высокий	УК-6.1. Знает основы православного нравственно-аскетического учения, православной антропологии, литургического богословия. УК-6.2. Умеет применять полученные знания при самосовершенствовании. УК-6.3. Имеет представление о возможностях дальнейшего профессионального развития на основе полученных знаний.
7	УК-7. Способен поддерживать должный уровень физической подготовленности для обеспечения полноценной социальной и профессиональной деятельности.	высокий	УК-7.1. Поддерживает должный уровень физической подготовленности для обеспечения полноценной профессиональной деятельности. УК-7.2. Соблюдает нормы здорового образа жизни.
8	УК-8. Способен создавать и поддерживать безопасные условия жизнедеятельности, в том числе при возникновении чрезвычайных ситуаций.	высокий	УК-8.1. Имеет начальные сведения об основах безопасности жизнедеятельности их нормативно-технических и организационных основах. УК-8.2. Знаком с основами физиологии человека, методами оказания первой медицинской доврачебной помощи пострадавшим.
9	УК-9. Способен использовать базовые дефектологические знания в социальной и профессиональной сферах.	высокий	УК-9.1. Умеет взаимодействовать с лицами с ОВЗ и инвалидами в социальной и профессиональной сферах. УК-9.2. Способен организовать духовно-просветительскую деятельность для лиц с ОВЗ и инвалидов.
10	УК-10. Способен принимать обоснованные экономические решения в различных областях жизнедеятельности.	высокий	УК-10.1. Умеет применять обоснованные экономические решения при организации просветительской деятельности на приходе. УК-10.2. Знаком с основами экономики прихода.
11	УК-11. Способен формировать нетерпимое отношение к коррупционному поведению.	высокий	УК-11.1. Знаком с основными принципами светского законодательства о противодействии коррупции. УК-11.2. Знает святоотеческое учение о греховной природе сребролюбия, стяжательства, мздоимства, лихоимства.
Общепрофессиональные компетенции (ОПК):			
12	ОПК-1. Способен применять базовые знания священных текстов религиозной традиции и подходов к их интерпретации при решении теологических задач.	высокий	ОПК-1.1. Основательно знаком с текстом Священного Писания. ОПК-1.2. Имеет базовые сведения о книгах Священного Писания, историческом контексте событий священной истории, начальные сведения библейской текстологии. ОПК-1.3. Знаком со святоотеческой экзегезой Священного Писания, в том числе – в отечественной православной традиции. ОПК-1.4. Понимает специфику церковной традиции изучения Священного Писания (цели, принципы, подходы, место в богословии; соотношении с возникшими в Новое время альтернативными традициями изучения Библии). ОПК-1.5. Умеет соотносить изучаемые идеи и концепции с библейским учением, осмысляемым в русле церковного предания.

13	ОПК-2. Способен применять базовые знания вероучительных дисциплин при решении теологических задач.	высокий	ОПК-2.1. Основательно знаком с системой православного вероучения и историей его формирования. ОПК-2.2. Знает основные периоды и представителей святоотеческой письменности, содержание основных источников святоотеческого предания. ОПК-2.3. Знаком с особенностями богословской традиции иных христианских конфессий. ОПК-2.4. Знает принципы соотнесения изучаемых идей и концепций с православным вероучением. ОПК-2.5. Умеет соотносить изучаемые идеи и концепции с православным вероучением.
14	ОПК-3. Способен применять базовые знания теологических дисциплин исторического характера при решении теологических задач.	высокий	ОПК-3.1. Имеет базовые представления о характере и типах исторических источников, сведения о наиболее важных источниках церковной истории и общее их содержание. ОПК-3.2. Обладает навыком чтения научной исторической литературы и имеет представления о наиболее важных трудах по истории Церкви. ОПК-3.3. Знает основные события и явления истории Церкви, истории Русской Церкви, истории Поместных Православных Церквей, истории западных исповеданий. ОПК-3.4. Умеет формулировать проблемы в церковноисторических дисциплинах, выявлять причинно-следственные связи между событиями и явлениями в истории Церкви, включая историю богословия. ОПК-3.5. Понимает специфику истории Церкви как богословской дисциплины (цели, принципы и подходы, место в богословии).
15	ОПК-4. Способен применять базовые знания практико-ориентированных теологических дисциплин при решении теологических задач.	высокий	ОПК-4.1. Знает структуру церковного богослужения, богословский смысл церковных чинопоследований, праздников и таинств. ОПК-4.2. Знает основы нравственно-аскетического учения Православной Церкви и умеет соотнести с ними жизненные ситуации. ОПК-4.3. Знает библейско-богословские и церковно-правовые основания деятельности Церкви в мире и умеет соотносить с ними конкретные задачи.
16	ОПК-5. Способен при решении теологических задач учитывать единство теологического знания и его связь с религиозной традицией.	высокий	ОПК-5.1. Осознает сущностные черты богословского знания: укорененность в Откровении, церковность, несводимость к философским и иным рациональным построениям. ОПК-5.2. Понимает соотношение духовного опыта Церкви, личной религиозности и академического богословия. ОПК-5.3. Понимает соотношение библейского, вероучительного, исторического и практического аспекта в богословии. ОПК-5.4. Знаком с методологической спецификой научно-богословского исследования. ОПК-5.5. Способен применять полученные знания при проведении богословского анализа.
17	ОПК-6. Способен выделять теологическую проблематику в междисциплинарном контексте.	высокий	ОПК-6.1. Знаком с существующими в социо-гуманитарных исследованиях концепциями религии и религиозного опыта и представлениями о Церкви и умеет соотносить их с богословскими представлениями о тех же предметах.

			ОПК-6.2. Способен выявлять и анализировать с богословских позиций мировоззренческую и ценностную составляющую различных научных концепций.
18	ОПК-7. Способен использовать знания смежных наук при решении теологических задач.	высокий	ОПК-7.1. Обладает базовыми знаниями в области всеобщей и отечественной истории, истории нехристианских религий и новых религиозных движений. ОПК-7.2. Обладает базовыми знаниями в области истории философии, в том числе русской религиозной философии. ОПК-7.3. Обладает базовыми знаниями языков христианской традиции. ОПК-7.4. Обладает базовыми знаниями современного иностранного языка (современных иностранных языков). ОПК-7.5. Умеет выявлять идейный и событийный контекст церковной истории и богословской мысли, в том числе русской. ОПК-7.6. Способен работать с богословскими источниками на языке оригинала. ОПК-7.7. Способен работать с научно-богословской литературой на современном иностранном языке.
19	ОПК-8. Способен понимать принципы работы современных информационных технологий и использовать их для решения задач профессиональной деятельности.	высокий	ОПК-8.1. Умеет работать в электронной информационно-образовательной среде в процессе обучения. ОПК-8.2. Умеет использовать современные информационные технологии в педагогической и просветительской деятельности.
Профессиональные компетенции (ПК):			
20	ПК-1. Способность использовать теологические знания в решении задач в избранной области богословия («Вероучение Церкви»).	высокий	ПК-1.2. Эрудиция в области вероучения: ПК-1.2.1. Знаком с широким спектром источников святоотеческого предания, в том числе в отечественной православной традиции. ПК-1.2.2. Знаком с историей становления и развития православного богословия, его главными достижениями, характерными особенностями и проблемами, в том числе – в отечественной православной традиции. ПК-1.2.3. Обладает эрудицией и исследовательскими навыками в экзегетике. ПК-1.2.4. Владеет навыками соотнесения изучаемых идей и концепций с православным вероучением.
21	ПК-2. Способен решать стандартные профессиональные задачи теолога (педагогические, просветительские, научно-исследовательские) в конкретной сфере / области деятельности (образование и наука в сферах дошкольного, начального общего, основного общего, среднего общего образования, профессионального образования, дополнительного образования; научных исследований).	высокий	ПК-2.2.1. Представляет своеобразие православной педагогической культуры в контексте истории педагогики. ПК-2.2.2. Знаком с современными подходами православной педагогики к нравственному воспитанию и духовно-просветительской деятельности. ПК-2.2.3. Способен актуализировать представление о православии для различных аудиторий.

2. В ходе работы над ВКР студент продемонстрировал следующие профессиональные качества:

№ п/п	Профессиональные качества	Уровень владения (высокий / средний / низкий)	Особенности проявления качеств студентом
1	Способность работать с богословско-исторической и вероучительной литературой	высокий	Студентка активно использовала научно-богословскую, искусствоведческую, справочную литературу, представленную в печатном и электронном виде.
2	Своевременность выполнения заданий каждого этапа работы	высокий	Студентка выполняла задание своевременно и в срок, установленный руководителем.
3	Степень инициативности и самостоятельности студента	высокий	Студентка проявляла заинтересованности в работе, высокую степень инициативности и самостоятельности в поиске литературы по теме ВКР.
4	Конфессиональная включенность	имеется	Преподаватель Воскресной школы младшей группы (5-7 лет) на приходе во имя свв. бесср. и целителей Космы и Дамиана, г. Екатеринбург.
5	Участие в конференциях	участвовала	1. Всероссийская студенческая научно-богословская конференция «Актуальные вопросы церковного научного дискурса: история, современность, перспективы», 28 марта 2024 г. Нижегородская духовная семинария Нижегородской Епархии Русской Православной Церкви (Московский Патриархат). Доклад «Религиозное содержание картины К. Петрова-Водкина “Мать”». 2. Всероссийская научно-практическая конференция «Герменевтика христианского текста в литературе, языке, искусстве», Московская духовная академия Русской Православной Церкви, 8 декабря 2023 г. Доклад «Образ Богородицы в живописи К. Петрова-Водкина». 3. Всероссийская научно-практическая конференция «Теология в научно-образовательном пространстве», Екатеринбург, 24 октября 2024 г. Доклад «Образ Богородицы в изобразительном искусстве XIX века».
6.	Публикации	имеются	1. Епифанова К. В. Религиозное содержание картины К. Петрова-Водкина «Мать» // Дамаскин. Журнал Нижегородской духовной семинарии – № 2 (66). – июнь 2024. – С. 30–35. 2. Епифанова К. В. Образ Богородицы в изобразительном искусстве XIX века. // Теология в научно-образовательном пространстве. Екатеринбург: Миссионерский институт, 2025. № 1. С. 52–57.

3. Замечания и рекомендации руководителя.

Замечаний нет.

3.2. Рекомендации:

Рекомендую продолжит исследование на данную тему при обучении в магистратуре.

Процесс и результат подготовки выпускной квалификационной работы позволяет сделать вывод о сформированности компетенций на ***высоком*** уровне.

Выпускная квалификационная работа **Епифановой К. В.** соответствует требованиям, предъявляемым к работам по направлению подготовки 48.03.01 Теология, уровень бакалавриата, направленность программы «Православная теология», и может быть допущена к защите.

Дата: 28.05.2026 г.

Подпись _____

АННОТАЦИЯ

ВКР на тему «Образ Богородицы в живописи XIX, XX – нач. XXI вв.»

В ВКР представлены особенности иконописания в русской традиции и изображения образа Богородицы в живописи XIX, XX – нач. XXI вв. в творчестве художников: Владимира Боровиковского, Виктора Васнецова, Михаила Врубеля, Кузьмы Петрова-Водкина, Михаила Савицкого, Бориса Клементьева и Людмилы Юги.

Проанализированы картины названных художников с точки зрения следования традициям иконописи и привнесения новаторских черт в изображение Богородицы в живописи. Художники XIX, XX – нач. XXI вв. опирались на иконописные традиции, которые сближают их картины с иконой, в то же время они использовали приемы академической живописи и художественные приемы, характерные для своего времени, сохраняя при этом национальный художественный язык и отражая исторические особенности своего времени.

«28» мая 2026 г. _____ / Епифанова К.В.
(подпись студента) (расшифровка подписи)

АВТОРЕФЕРАТ

122 с., 90 источников, 1 приложение

БОГОРОДИЦА, ИКОНЫ, РЕЛИГИОЗНОЕ ИСКУССТВО, ИКОНОПИСЬ. ДОГМАТ ОБ ИКОНОПОЧИТАНИИ. ИКОНОПИСНЫЙ КАНОН, ИКОНА, КАРТИНА, СТИЛИ В ИКОНОПИСИ, АКАДЕМИЧЕСКИЙ, НЕОРУССКИЙ, МОДЕРН, ЖИВОПИСЬ, РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ, БОРОВИКОВСКИЙ, ВАСНЕЦОВ, ВРУБЕЛЬ, ПЕТРОВ-ВОДКИН, САВИЦКИЙ, КЛЕМЕНТЬЕВ, ЮГА, ТРАДИЦИИ, НОВАТОРСТВО.

Объект исследования – образ Богородицы в живописи XIX, XX– нач. XXI вв.

Предмет исследования – особенности иконописания в русской традиции и изображения образа Богородицы в живописи XIX, XX– нач. XXI вв. в творчестве художников: Владимира Боровиковского, Виктора Васнецова, Михаила Врубеля, Кузьмы Петрова-Водкина, Михаила Савицкого, Бориса Клементьева и Людмилы Юги.

В работе использованы теоретические **методы исследования**: анализа, сравнения и обобщения, а также историко-культурный, иконографический и искусствоведческий методы. Как вспомогательный инструмент использован сервис генеративного ИИ «ГигаЧат ИИ-помощник»

Цель исследования – анализ произведений названных художников с точки зрения следования традициям иконописи и привнесения новаторских черт в изображение Богородицы в живописи.

В результате исследования были сделаны следующие **выводы**:

1. «Религиозное искусство» – это синтез сакрального и художественного, где символ играет ключевую роль, а восприятие требует духовной и культурной подготовки.

2. Иконописный канон повлиял на развитие иконописи и религиозного искусства в целом, урегулировав систему норм, обеспечивающую соответствие образа догматам и литургическому Преданию, но не ограничив творчество художника, а лишь задавая духовные ориентиры для выражения Предания Церкви разными художественными приемами.

3. Академический стиль иконописи способствовал сохранению и развитию традиций. Приемы стиля дали иконописцам новые возможности художественной выразительности.

4. Неорусский стиль использовался при создании окладов. Стиль выражает национальное своеобразие, в нем сочетаются сочленения, эклектика и механическое совмещение различных техник и узоров.

5. Стиль модерн дает сочетание разных стилей написания самой иконы и декора сохраняя национальную идентичность.

6. Владимир Боровиковский, пишет образ Богородицы в стиле академического реализма. Именно земная конкретность образа приближает Богородицу к зрителю, передавая живые человеческие эмоции.

7. Виктор Васнецов воплощает образ Богородицы через глубоко лиричные женские образы. Отступая от канона, художник создает новую художественную трактовку иконописного образа Богородицы.

8. Михаил Врубель в образе Богоматери воплощает личное религиозное искание и поиск женственного идеала, сочетая иконописный канон и острый психологизмом делая его реалистичным и выразительным.

9. Кузьма Петров-Водкин переосмысливает образ Богородицы через конкретные исторические обстоятельства и воплощает в Ее образе высший образ материнства.

10. В работах Михаила Савицкого образ Богородицы стал смелым выражением духовных устоев и идеалов Православной веры через художественные приемы и стили живописи в период атеистической власти.

11. Борис Клементьев через образ Богородицы выражает тему Божественной милости, любви и прощения, сочетая академический стиль и приемы традиционной иконописи.

12. Людмила Юга с помощью художественных приемов показывает тяжелую картину разрушения и запустения, которые постигли многие монастыри и церкви в советское время, но здесь же создает образ надежды на милость Божию и заступничество Богородицы.

Художники XIX, XX – нач. XXI вв. использовали иконописные традиции, которые сближают их картины с иконой, в то же время они использовали приемы академической живописи и художественные приемы, характерные для своего времени, сохраняя при этом национальный художественный язык и отражая исторические особенности своего времени.

Практическая значимость – результаты исследования позволяют глубже понять значимость образа Богородицы для русской традиции в иконописи XIX–XX вв. и живописи XIX, XX – нач. XXI вв. Сделанные выводы можно использовать в просветительских беседах с детьми и взрослыми, на уроках в воскресных школах для старшеклассников, а также в рамках экскурсий.

Перспективы дальнейшего исследования состоят в более широком анализе религиозной живописи XIX, XX, XXI вв.

ABSTRACT

122 pp., 90 sources, 1 appendix

MOTHER OF GOD, ICONS, RELIGIOUS ART, ICON PAINTING, ICON VENERATION DOGMA, ICON-PAINTING CANON, ICON, PICTURE, STYLES IN ICON PAINTING, ACADEMIC, NEO-RUSSIAN, MODERN, PAINTING, RUSSIAN ARTISTS, BOROVIKOVSKY, VASNETSOV, VRUBEL, PETROV-VODKIN, SAVITSKY, KLEMENTYEV, YUGA, TRADITIONS, INNOVATION

The object of the research is the image of the Virgin in painting of the 19th, 20th – early 21st centuries.

The subject of the research is the peculiarities of icon painting in the Russian tradition and the depiction of the image of the Virgin in painting of the 19th, 20th – early 21st centuries in the works of the following artists: Vladimir Borovikovsky, Viktor Vasnetsov, Mikhail Vrubel, Kuzma Petrov-Vodkin, Mikhail Savitsky, Boris Klementyev and Lyudmila Yuga.

The research uses such theoretical methods as analysis, comparison and generalization, as well as historical-cultural, iconographic and art history methods. The generative AI service "GigaChat AI-assistant" was used as an auxiliary tool.

The purpose of the research is to analyze the works of the aforementioned artists from the point of view of following the traditions of icon painting and introducing innovative features into the depiction of the Virgin in painting.

The research results in the following statements:

1. "Religious art" is a synthesis of the sacred and the artistic, where the symbol plays a key role, and its perception requires spiritual and cultural training.

2. The icon-painting canon influenced the development of icon painting and religious art as a whole, regulating the system of norms that ensures the correspondence of the image to dogmas and liturgical Tradition, but not limiting the artist's work, only setting spiritual guidelines for expressing the Tradition of the Church through various artistic methods.

3. The academic style of icon painting contributed to the preservation and development of traditions. The techniques of this style gave icon painters new opportunities for artistic expression.

4. The Neo-Russian style was used in the creation of oklads (icon covers). The style expresses national originality, combining articulations, eclecticism, and a mechanical combination of various techniques and patterns.

5. The Art Nouveau style combines different styles of painting the icon itself and its decoration while preserving national identity.

6. Vladimir Borovikovsky depicts the image of the Virgin in the style of academic realism. It is the earthly concreteness of the image that brings the Virgin closer to the viewer, conveying living human emotions.

7. Viktor Vasnetsov embodies the image of the Virgin through deeply lyrical female images. Departing from the canon, the artist creates a new artistic interpretation of the icon-painting image of the Virgin.

8. Mikhail Vrubel, in the image of the Mother of God, embodies a personal religious quest and the search for a feminine ideal, combining the icon-painting canon with sharp psychologism, making it realistic and expressive.

9. Kuzma Petrov-Vodkin rethinks the image of the Virgin through specific historical circumstances and embodies the highest image of motherhood in Her countenance.

10. In the works of Mikhail Savitsky, the image of the Virgin became a bold expression of the spiritual foundations and ideals of the Orthodox faith through artistic techniques and painting styles during the period of atheistic rule.

11. Boris Klementyev, through the image of the Virgin, expresses the theme of Divine mercy, love and forgiveness, combining the academic style with the techniques of traditional icon painting.

12. Lyudmila Yuga, using artistic techniques, shows a painful picture of the destruction and desolation that befell many monasteries and churches during the Soviet era, while at the same time creating an image of hope for God's mercy and the intercession of the Virgin.

The artists of the 19th, 20th – early 21st centuries used icon-painting traditions that bring their paintings closer to icons; at the same time, they employed the methods of academic painting and artistic techniques characteristic of their time, while preserving the national artistic language and reflecting the historical features of their era.

Practical significance lies in the fact that the research results make it possible to gain a deeper understanding of the significance of the image of the Virgin for the Russian tradition in icon painting of the 19th–20th centuries and painting of the 19th, 20th – early 21st centuries. The conclusions drawn can be used in educational talks with children and adults, in lessons at Sunday schools for high school students, as well as during excursions.

Prospects for further research. They consist in a broader analysis of religious painting of the 19th, 20th, and 21st centuries.

Негосударственное частное учреждение –
образовательная организация высшего образования
«Миссионерский институт»

Кафедра теологии

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий выпускающей кафедрой
Парамонов И. Ф. (свящ. Иоанн Парамонов)
29 октября 2025 г.

ЗАДАНИЕ
на выпускную квалификационную работу (ВКР)

Студентка:	Епифанова Ксения Владимировна
Тема ВКР:	Образ Богородицы в живописи XIX, XX – нач. XXI вв.
Утверждена:	приказом Ректора от 28.10.2025 № 39-ст
Руководитель:	Дьячкова Н.А., ректор, зав. кафедрой СГиЕНД, доктор филологических наук, профессор
Кафедра, на которой выполняется работа:	Кафедра социально-гуманитарных и естественно-научных дисциплин
Направление подготовки:	48.03.01 Теология
Направленность программы:	Православная теология
Область знания:	Вероучение Церкви
Форма работы:	бакалаврская работа
Срок сдачи ВКР:	25.05.2026
Антиплагиат	25.05.2026
Отзыв руководителя	08.06.2026
Рецензия рецензента	09.06.2026
ГАК	10.06.2026

Исходные данные к ВКР (теоретическая/практическая база):

В работе должна быть раскрыта тема «Образ Богородицы в русской живописи XIX XX вв.».

Перечень подлежащих разработке в ВКР вопросов:

В ВКР студентке необходимо определить понятие «религиозное искусство»; раскрыть понятие «иконопись»; представить догмат об иконопочитании; охарактеризовать иконописный канон. Студентка должна сравнить жанры иконы и картины на религиозную тему, показав сходство и различия между ними. Характеризуя известные полотна живописцев XIXв., посвященные образу Богородицы, студентка должна охарактеризовать особенности академического, неорусского стилей и стиля модерн в иконописи. Особое внимание следует обратить на вопрос о стилизации и поиске новых приемов в иконописании. Рассматривая живопись русских художников XX в., следует охарактеризовать картины «Петроградская мадонна» К. Петрова-Водкина, «Партизанская

мадонна» М. Савицкого, «Триптих» Л. Юги и нек. др. Следует особо остановиться на вопросе о традициях и новаторстве в изображении Богородицы художниками XX века.

Перечень дополнительного материала, подлежащего к разработке в рамках ВКР:

1. Алпатов, М. В. Древнерусская иконопись / М. В. Алпатов. – М.: Искусство, 1984. – 332 с.
2. Дионисий Ареопагит. О божественных именах. О мистическом богословии / Дионисий Ареопагит. – СПб.: Глаголъ, 1995. – 370 с.
3. Флоренский, П. Обратная перспектива / П. Флоренский // Имена: Сочинения. – М.: Эксмо, 2008. – С. 28–86.

Задание выдано: 30 октября 2025 г.
Руководитель: _____
Дьячкова Н. А.

Задание приняла к исполнению: _____
Епифанова К. В.

Задание оформляется в 2-х экземплярах: первый остается у студента (вшивается в ВКР), второй – хранится в Личном деле студента.

Негосударственное частное учреждение –
образовательная организация высшего образования
«Миссионерский институт»

Кафедра социально-гуманитарных и естественно-научных дисциплин

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА БАКАЛАВРА

ОБРАЗ БОГОРОДИЦЫ В ЖИВОПИСИ XIX, XX – НАЧ. XXI ВВ.

Направление подготовки – 48.03.01 Теология
(программа бакалавриата)
Профиль ОПОП – Православная теология



Выполнила
студентка 5 курса (гр. ПТ-21-2)
Епифанова Ксения Владимировна

Руководитель:
зав. кафедрой СГиЕНД
д-р филол. наук, проф.
Н. А. Дьячкова

Екатеринбург 2026

Негосударственное частное учреждение –
образовательная организация высшего образования
«Миссионерский институт»

Кафедра социально-гуманитарных и естественно-научных дисциплин

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА БАКАЛАВРА

ОБРАЗ БОГОРОДИЦЫ В ЖИВОПИСИ XIX, XX – НАЧ. XXI ВВ.

Направление подготовки – 48.03.01 Теология
(программа бакалавриата)
Профиль ОПОП – Православная теология

Выполнила
студентка 5 курса (гр. ПТ-21-2)
Епифанова Ксения Владимировна

Руководитель:
зав. кафедрой СГиЕНД
д-р филол. наук, проф.
Н. А. Дьячкова

Екатеринбург 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 4
ГЛАВА 1. ИКОНОПИСЬ И ЖИВОПИСЬ 11
1.1. Понятие «религиозное искусство» 11
1.2. Иконопись. Догмат об иконопочитании. Иконописный канон 16
1.3. Икона и картина: сходство и различия 23
Выводы 28
ГЛАВА 2. СТИЛИ В ИКОНОПИСИ XIX ВЕКА 30
2.1. Академический стиль в иконописи 30
2.2. Неорусский стиль в иконописи 32
2.3. Стиль модерн в иконописи 34
2.4. Стилизация и поиск новых приемов в иконописании 36
Выводы 43
ГЛАВА 3. ОБРАЗ БОГОРОДИЦЫ В ЖИВОПИСИ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ XIX – НАЧАЛА XX вв. 46
3.1. Образ Богородицы в творчестве Владимира Боровиковского 46
3.1.1. Художник Владимир Боровиковский: жизнь и творчеств 46
3.1.2. Картина Владимира Боровиковского «Богоматерь с Младенцем» 49
3.2. Образ Богородицы в творчестве Виктора Васнецова 50
3.2.1. Художник Виктор Васнецов: жизнь и творчество 50
3.2.2. Монументальная иконография Виктора Васнецова. «Васнецовская» Богородица 54
3.3. Образ Богородицы в творчестве Михаила Врубеля 56
3.3.1. Художник Михаил Врубель: жизнь и творчеств 56
3.3.2. Иконография Михаила Врубеля для иконостаса Кирилловской церкви «Богоматерь с Младенцем» 60
3.4. Традиции и новаторство в изображении Богородицы художниками XIX в. 62
Выводы 64

ГЛАВА 4. ОБРАЗ БОГОРОДИЦЫ В ЖИВОПИСИ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ XX ВЕКА 65
4.1. Образ Богородицы в творчестве Кузьмы Петрова-Водкина 65
4.1.1. Художник Кузьма Петров-Водкин: жизнь и творчество 65
4.1.2. Картина К. Петрова-Водкина «Петроградская мадонна» 67
4.2. Образ Богородицы в творчестве Михаила Савицкого 71
4.2.1. Художник Михаил Савицкий: жизнь и творчество 71
4.2.2. Христианские мотивы в творчестве М. Савицкого. «Партизанская мадонна» 74
4.3. Образ Богородицы в творчестве Бориса Клементьева 76
4.3.1. Художник Борис Клементьев: жизнь и творчество 76
4.3.2. Тема любви и милости Божией в творчестве Б. Клементьева. Картина «Исповедь» 80
4.4. Образ Богородицы в творчестве Людмилы Юги 81
4.4.1. Художник Людмила Юга: жизнь и творчество 81
4.4.2. Православная Русь в произведениях Л. Юги. Картина «Триптих» 84
4.5. Традиции и новаторство в изображении Богородицы художниками XX века 85
Выводы 87
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 91
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ 97
Приложение 1 109

ВВЕДЕНИЕ

Образ Богородицы в живописи XIX, XX – нач. XXI вв. занимает особое место в истории русского искусства, являясь символом национального духовного поиска, культурного синтеза и художественного новаторства. Этот период отмечен, с одной стороны, глубокими общественными изменениями и потрясениями и секуляризацией культуры, а с другой стороны, – возрождением интереса к национальным и иконописным традициям прошлого. Изображение Богоматери в искусстве становится ареной столкновения и взаимодействия различных художественных стилей, философских идей и богословских смыслов.

Православная вера является культурообразующей религий для России, и на протяжении многих столетий вера остается неизменным ценностно-смысловым ядром русской культуры. Это ядро, имеющее религиозную природу, представляет собой уникальное явление отечественной культуры, в полной мере отражающее мировоззрение народа и традиционные для него идеалы истины, добра и красоты. Православие создало особенную картину мира, в которой утвердилось торжество жизни над смертью.

Это мировоззрение отражено в иконописи. «Богословие в красках» – так называли иконописание святые отцы, подчеркивая этим вероучительную функцию иконы, которая наглядно передавала догматические истины, открытые в Священном Писании и Священном Предании. Икону можно назвать историческим и культурным гипертекстом. Открывая и постигая его, человек формируют свою личность в соответствии с национальными ценностями, дающими ему прочную основу для жизни.

Художественная сфера – это мир, который подчиняется всеобщим закономерностям, а работы художников – это отражение общечеловеческого сознания. Отражением ценностей человечества всегда являются произведения искусства. Именно в XIX, XX – нач. XXI вв. в русском искусстве происходит переосмысление роли живописного образа Богородицы: от строгого

следования иконописному канону – к экспериментам в рамках академизма, модерна, символизма и реализма. Художники создают новый художественный язык, развивают искусство живописи в соответствии с возможностями и духовными исканиями своего времени.

С начала создания Академии художеств и влияния западного искусства в XIX в. в России начинаются противоборства и споры между сторонниками традиционного древнерусского иконописания и сторонниками новаторства в церковном изобразительном искусстве. Кроме того, искусство XIX в. – это отражение противоборств, противоречий, которые происходили в культуре и жизни самого народа. Влияние западных просветительских идей и живописи Возрождения на русской почве дали свои особенные результаты, виденье образа Богородицы и религиозных сюжетов в целом. Художники конца XIX в. искали способы выразить свои религиозные чувства, оставив нам в наследство настоящие произведения церковного и светского искусства, признанные авторитетами Русской Православной Церкви.

С XIX в. академический стиль, несмотря на споры вокруг него, занимает свое место в череде иконописных традиций. Сторонники византийского стиля часто обвиняли последователей иных стилей в недостатке духовности, присутствии телесности и в отступлении от традиций. Многие иконы Пресвятой Богородицы, Иисуса Христа и святых за последние два с лишнем столетия имеют живописный извод. Перед этими иконами молились великие православные святые. На протяжении всей истории иконописи наблюдается ее удивительное разнообразие. Можно встретить множество примеров икон, написанных в академическом стиле, которые становились чудотворными. Таким примером может служить чудотворный образ Казанской иконы Божией Матери.

Живописцы XIX в., участвуя в росписи и реставрации храмов, сыграли ключевую роль в возрождении церковной живописи и иконописи, а также в развитии религиозного и светского искусства. Их творчество отличалось

сочетанием национального художественного языка, принципов классического академизма и иконописных традиций.

Живописцы XX в. вынуждены были использовать приемы обобщающих символов, чтобы выразить истинные духовные ценности.

Традиция обращения к образу материнства в искусстве, в котором отчетливо виден образ Богородицы, остается непрерывной даже с началом революции 1917 г. и в условиях атеистических гонений на Церковь в XX в. Даже установление атеистической власти не смогло до конца перечеркнуть в людях православную составляющую менталитета.

Во время торжества атеизма в стране людям приходилось искать напоминание о вере в секулярном искусстве. Так художники закладывали в свои произведения не только исторический и социальный контекст, но и более глубокие смыслы, отсылая зрителя к иконописным традициям. Зрителю нужно было постараться прочитать эти посылы художника. В непростых условиях революции 1917 г. и в послереволюционный период работает художник Кузьма Петров-Водкин. В еще более непростых условиях средины XX в. работает белорусский художник Михаил Савицкий. Их работы – это напоминание о православных корнях русской культуры и отсылка к иконописным традициям.

В условиях гонений на Церковь и атеистической идеологии образ Богородицы остается символом надежды, чистоты и святости материнства во всей его полноте: от жертвенной любви и самоотречения до мужества и стойкости перед невзгодами, испытаниями и лицом смерти. Образ Богородицы приобретает выраженную национальную идентичность, наполняется психологическими и историческими смыслами.

Мастера конца XX – нач. XXI вв. уже свободны от атеистического давления, но работают в условиях утраты в обществе моральных и нравственных ориентиров. В это время поиски форм сохранения национальных духовно-нравственных ценностей становятся особенно актуальными. В отдельных сегментах изобразительного искусства

формируется художественное и духовно-нравственное пространство для будущих поколений. Сохраняя ценностные ориентиры, мастера по-прежнему обращаются к традиционному искусству, сочетая его с новыми приемами и техниками.

Данная работа направлена на осмысление феномена образа Богородицы в русской живописи XIX–XX вв. как уникального явления на стыке религии, искусства и национальной культуры.

Интерес в обществе к иконе и религиозной живописи, необходимость обучения людей пониманию различий в стилях в изображении сакральных образов, умению «читать» иконы и правильно видеть посыл художников на светских картинах на религиозную тему – обусловливают **актуальность данной работы.**

Объект исследования – образ Богородицы в живописи XIX, XX – нач. XXI вв.

Предметом исследования являются особенности иконописания в русской традиции XIX, XX – нач. XXI вв. и изображения образа Богородицы в творчестве художников: Владимира Боровиковского, Виктора Васнецова, Михаила Врубеля, Кузьмы Петрова-Водкина, Михаила Савицкого, Бориса Клементьева и Людмилы Юги.

Цель данной работы – анализ произведений названных художников с точки зрения следования традициям иконописи и привнесения новаторских черт в изображение Богородицы.

Для достижения поставленной цели исследования планируется решить ряд задач.

Задачи работы:

– раскрыть особенности понятия «религиозное искусство»,

– проанализировать влияние догмата об иконопочитании и иконописного каона на живопись,

– выявить, в чем сходство и различие иконографической традиции и секулярной живописи на религиозный сюжет,

– проанализировать особенности академического стиля в иконописи,

– проанализировать особенности неорусского стиля в иконописи,

– проанализировать особенности стиля модерн в иконописи,

– раскрыть особенности образа Богородицы в творчестве Владимира Боровиковского,

– раскрыть особенности образа Богородицы в творчестве Виктора Васнецова,

– раскрыть особенности образа Богородицы в творчестве Михаила Врубеля,

– раскрыть особенности изображения образа Богородицы в творчестве Кузьмы Петрова-Водкина,

– раскрыть особенности изображения образа Богородицы в творчестве Михаила Савицкого,

– раскрыть особенности изображения образа Богородицы в творчестве Бориса Клементьева,

– раскрыть особенности изображения образа Богородицы в творчестве Людмилы Юги,

– проанализировать традиционные и новаторские черты в изображении Богородицы художниками XIX, XX – нач. XXI вв.

Для раскрытия темы исследования использована следующая **литература**:

1) статьи И. А. Тульпе. Г. В. Варакина, Н. Н Шатохина, свящ. Павла Флоренского и других авторов, раскрывающих понятие «религиозное искусство», пишущих о соотношении понятий «религия» и «искусство»;

2) труды свящ. Павла Флоренского, митр. Илариона (Алфеева), прот. С. Булгакова и других авторов, раскрывающих понятие «иконописный канон»;

3) сочинения свящ. Павла Флоренского, Л. А. Успенского, С. В. Алексеева, Л. Д. Райгородского и других авторов, посвященные искусству иконописи.

При написании ВКР были использованы

- Книга правил Святых Апостол, святых соборов Вселенских и Поместных и святых отец;

- Правила Святых Апостолов и Вселенских соборов с толкованиями;

- Энциклопедия «Древо»;

- Философский энциклопедический словарь;

- Популярная художественная энциклопедия;

- Словарь по эстетике;

- Словарь изографа;

- Православная энциклопедия и другие энциклопедии и словари.

Были изучены работы А. А. Чернигина, А. Усалёва, С. В. Алексеева, И. Е. Печёнкина, И. А. Страховой и других авторов, посвященные художественным стилям XIX в. в иконописи, а также работы И. Л. Бусева-Давыдовой, Ф. И. Буслаева, А. И. Яковлевой, Е. О. Мирошиной и других авторов, посвященные теме поиска новых стилей в иконописи в XX–XIX вв.

В процессе написания ВКР мы обращались к материалам сайтов Третьяковской Галереи, Русского музея и личным сайтам художников.

Для решения поставленных задач в исследовании применяются **методы** анализа, сравнения и обобщения, а также историко-культурный, иконографический и искусствоведческий методы. Как вспомогательный инструмент использован сервис генеративного ИИ «ГигаЧат ИИ-помощник» для языковой доработки текста (поиска стилистических шероховатостей, избыточных повторов, неясных формулировок). При этом мы самостоятельно принимали решения о правках и несем ответственность за окончательную редакцию текста.

Практическая значимость. Результаты исследования позволяют глубже понять значимость образа Богородицы для русской традиции в иконописи XIX–XX вв. и живописи XIX, XX–XXI вв. Сделанные выводы можно использовать в просветительских беседах с детьми и взрослыми, на уроках в воскресных школах для старшеклассников, а также в рамках экскурсий.

ВКР **состоит** из Введения, четырех глав, Заключения, Списка литературы, Приложения.

Во Введении заявлены цели и задачи, определена актуальность работы.

В первой главе раскрывается понятие религиозного искусства, анализируется влияние догмата об иконопочитании и иконописного каона на живопись, делается сравнение иконописи и живописи как видов изобразительно искусства.

Во второй главе анализируется особенности трех стилей – академического, неорусского и модерна в иконописи и проводится анализ приемов стилизации, рассматривается вопрос о новых приемах в иконописи XIX – нач. XX вв.

В третьей главе описывается образ Богородицы в творчестве Владимира Боровиковского, Виктора Васнецова и Михаила Врубеля; анализируются традиционные и новаторские черты в изображении Богородицы художниками XIX в.

В четвертой главе рассматривается образ Богородицы в творчестве Кузьмы Петрова-Водкина, Михаила Савицкого, Бориса Клементьева и Людмилы Юги; анализируются традиционные и новаторские черты в изображении Богородицы художниками XX – нач. XXI вв.

В Заключении подводится итог исследования.

В Приложении представлены фотографии упоминаемых в работе икон и картин.

ГЛАВА 1. ИКОНОПИСЬ И ЖИВОПИСЬ

1.1. Понятие «религиозное искусство»

В науке нет однозначного определения понятия «религиозное искусство». Вопрос о том, *что* следует относить к «религиозному искусству» остается открытым.

Попытки определить суть этого понятия, показать соотношение между религией и искусством имеют свою историю.

Искусство и религия связаны между собой и на протяжении всей истории человечества взаимно дополняли друг друга. Этой точки зрения придерживаются такие исследователи, как итальянский археолог и искусствовед Алессандро делла Сета[1], унитарианский священник Фон Огден Фогт[2], американский профессор философии Поль Вайсс[3].

С возрастанием тенденции к секуляризации общества пути искусства и религии стали расходиться. Считается, что искусство и религия были тесно связаны до эпохи Возрождения. Так считал, в частности, Вл. Соловьёв, который «пытался восстановить гармонию между искусством и религией, то есть вернуть те отношения, которые существовали, до того, как искусство и религия разделились»[4].

Отечественные исследователи советского периода отрицали эту связь, не видели плодотворного влияния религии на искусство. Они полагали, что религия ограничивает искусство. Так считали, например, религиовед Д. М. Угринович[5] (1923–1990), эстетик и религиовед Е. Г. Яковлев[6] (1927–2003). Это была точка зрения ученых-атеистов, главная задача которых сводилась к тому, чтобы показать принципиальные различия между религией и искусством.

---

[1] См. об этом: *Тульпе И. А.* «Религия и искусство» как теоретико-методологическая проблема // Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. 2020. № 3. С. 157.
[2] Там же. С. 158.
[3] Там же. С. 158.
[4] См. об этом: *Иванова Е. В.* Владимир Соловьев и формирование русской религиозно-философской эстетики // Соловьевские исследования. 2006. №1 (12). С. 13.
[5] См. об этом: *Тульпе И. А.* Указ. соч. С. 158.
[6] Там же.

Вопросы соотношения искусства и религии становились предметом анализа в многочисленных работах философов и историков искусства на рубеже XIX–XX вв. Об этом писали Вл. С. Соловьев, А. Белый, А. А. Блок, Н. А. Бердяев, Н. С. Булгаков, свящ. Павел Флоренский[7].

Словосочетание «религиозное искусство» впервые появилось в работах Вл. С. Соловьева[8]. Это понятие тесно связано у Вл. Соловьева с постановкой вопроса о значении религии для человечества. Вл. Соловьев считал, что религия носит универсальный характер, что это единственно необходимый фундамент всей человеческой деятельности. Без религии человечество теряет истинные духовные ориентиры[9].

«Религиозное искусство» Вл. Соловьев понимает как «искусство будущего». Искусство первобытных времен, согласно Соловьеву, было неотделимо от религии, потому что оно «служило богам». В современную эпоху оно вновь должно стать религиозным, выступить в качестве «реальной силы, просветляющей и перерождающей весь человеческий мир», на пути к высшей цели мирового исторического процесса – достижения «положительного всеединства», реализации христианской идеи «свободного всечеловеческого единения». Искусство должно вернуться к живой связи с религией, но уже не в форме «храмового христианства», а как человеческое (Богочеловеческое) продолжение деятельности природы по преображению чувственно воспринимаемого мира через воплощение религиозной истины в материальном путем исправления, улучшения действительности, опираясь на «веру Христову», любовь и сострадание. В качестве примера из области изобразительного искусства как образец религиозного искусства автор отмечает работы Г. И. Семирадского, особенно картину «Светочи Нерона»[10] (см. Приложение 1, рисунок 1).

---

[7] *Лютаева М. С., Глаголев В. С.* Влияние философии И. Канта на формирование концепта «религиозное искусство» в работах Вл. Соловьева и Л. Н. Толстого // Научный журнал гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. 2025. № 3 (55). нояб. С. 92.

[8] См. об этом: Там же. С. 91–92.

[9] Там же.

[10] Там же.

Определение религиозного искусства Вл. Соловьевым, безусловно, интересно и содержательно, однако оно не дает никаких ориентиров для реального разграничения искусства религиозного и нерелигиозного.

Как было сказано выше, понятие «религиозное искусство» в России тесно связано с религиозно-философской мыслью, что явилось закономерным итогом развития православной эстетики и теории сакрального искусства[11].

Вот как предлагает смотреть на искусство свящ. Павел Флоренский: «Как слово или звук отдельно взятые, сами по себе краска и чернила еще почти ничего не выражают, – почти как звук или слово. <…> Но, с другой стороны, живопись и графика в той или другой степени дают образы, в которых мы узнаем предметы внешнего мира, известные нам не только как зрительные образы, но и по своим функциям, а потому своим образом связывающие наше воображение и не допускающие его блуждание в неопределенности <…> Таким образом, живопись и графика не только требуют от зрителя, но и дают ему, дают же не уже известный ему чувственный образ, хотя бы искаженный, но не преображенный, как в театре, а действительно новый, обогащающий и представляющий неведомые ему организации пространств.<…> Даваемое же графикой и живописью оценивается, в пределе, как откровение подлинно иной реальности, которую, раз узнав от художника, мы далее знаем уже сами по себе, ибо видим ее теперь уже своими глазами»[12].

Комментируя эти высказывания свящ. Павла Флоренского, Г. В. Варакина пишет, что отец Павел полагал, что результаты изобразительного искусства не должны быть копией с привычной для нас реальности, но должны быть символами мира высшего, духовного. Только в этом случае вновь созданное художественное пространство станет носителем Божественной энергии и окажется способным к преображению человека, к воздействию на

[11] См. об этом: *Лукьянчиков В. И.* Концепция церковного искусства в религиозно-эстетических воззрениях П. А. Флоренского: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Липецк, 1999. С. 20.

[12] См. об этом: *Флоренский П., свящ.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 67–69.

его естество[13]. Иными словами, искусство только в том случае является носителем Божественной энергии (то есть религиозным), если оно способно преображать человека.

Современные авторы, такие как И. А. Тульпе[14], Г. В. Варакина[15], Н. Н. Шатохина[16], придерживаются мнения о том, что понятие «религиозное искусство» носит сложный характер из-за неоднозначных взаимоотношений между религией и искусством в целом. В своих работах они делают выводы о том, что это понятие многогранное, оно включает в себя множество аспектов – философских, психологических, эстетических[17].

На символизм как особую черту религиозного искусства указывает Н. Н. Шатохина. Она пишет, что религиозное искусство имеет свой особый художественный язык – язык символов. С его помощью обществу указывается на духовное послание. Н. Н. Шатохина указывает на то, что символы, маркирующие искусство как религиозное, сами по себе не религиозны, они имеют соответствующий духовной традиции характер и что человек, не умеющий «читать» эти символы, не получит адекватное религиозно-эстетическое переживание. Подготовленный человек, знающий «слова» и основную идею, сможет прочитать «послание» художника[18].

На еще одну очень важную черту религиозного искусства указывает И. А. Тульпе. Она пишет, что религиозное искусство отличается от современного (не религиозного) тем, что первое хотя бы отчасти решает задачу научить правильной жизни, указать на священные образцы, на цель и смысл человеческого бытия, которое находится за его пределами, тогда ка второе не стремится учить и воспитывать. Однако, считает автор, *только при*

---

[13] См. об этом: *Варакина Г. В.* Синтетизм учения о. Павла Флоренского // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 323. С. 110–113.
[14] *Тульпе И. А.* «Религия и искусство» как теоретико-методологическая проблема» // Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. 2020. № 3. С. 155–166.
[15] *Варакина Г. В.* Указ. соч. С. 110–113.
[16] *Шатохина Н. Н.* Религиозный и художественный символ в системе культуры // Ценности и смыслы. 2018. № 1 (53). С. 33–44.
[17] *Тульпе И. А.* Религиозное искусство: проблема взаимоотношения религии и искусства // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2018. Т. 19. Вып. 4. С. 245–254.
[18] См. об этом: *Шатохина Н. Н.* Указ. соч. С. 33–34.

определенной внутренней установке можно узреть сакральное в современном искусстве[19] (выделено мной – К. Е.).

Еще одной существенной чертой религиозного искусства являет то, что оно устанавливает вертикальную связь зрителя с духовным миром, и в этом смысле оно имеет сакральную природу. Если искусство оторвано от культа, даже в том случае, если в нем присутствует религиозное содержание, оно является не сакральным, а профанным религиозным искусством. Такое искусство устанавливает не вертикальную связь человека с Богом, а горизонтальную связь между людьми. Однако при такой дифференциации, безусловно, не лишенной логики, остается неясным, кто решает вопрос о том. какие связи устанавливает данное произведение – вертикальную или горизонтальные. Горизонтальное измерение в искусстве может скрывать вертикальное, но не может лишить произведение искусства сакральности[20].

Понятие «религиозное искусство» можно назвать особым видом искусства, вбирающим в себя и сакральные смыслы, и посылы традиционного искусства, использующее особые знаки и символы, и при этом не лишенное профанности «мирского бытия». Оно соединило в себе вертикаль, которая указывает на духовные истины, и горизонталь человеческих связей и видение окружающего мира автором. Для понимания такого искусства нужно быть подготовленным, «грамотным» в этой сфере[21].

Не ставя перед собой задачу дать полный обзор точек зрения на понятие «религиозное искусство» и не пытаясь дать исчерпывающее однозначное определение этому феномену, в качестве рабочего будем оперировать понятием «религиозное искусство» в том виде, как его определяет Российская онлайн-энциклопедия[22]. «Религиозное искусство – вид искусства, который

[19] См. об этом: *Тульпе И. А.* Указ. соч. С. 245–254.
[20] Там же. С. 248–249.
[21] См. об этом: *Шатохина Н. Н.* Указ. соч. С. 33–34.
[22] Отметим, что данного термина нет в словниках Православной энциклопедии, Философском энциклопедическом словаре, Кратком искусствоведческом словаре, Кратком словаре терминов изобразительного искусства и нек. др. словарях.

связан с верой в Бога, религиозными обрядами, религиозной жизнью и символизмом божественной силы»[23].

Поскольку мы сопоставляем иконопись и живопись, в дальнейшем мы будем говорить не о религиозном искусстве в целом, а о религиозной живописи.

1.2. Иконопись. Догмат об иконопочитании. Иконописный канон

Традиция росписи стен помещений для богослужений восходит к началу II в. А с первой половины IV в., после Миланского эдикта, христианские храмы стали расписывать разнообразными орнаментами и сюжетами на библейскую тему. Кроме этого, важным свидетельством того, что живописные изображения святых были распространены уже в тот период, являются упоминания об изображениях мучеников, святителей и столпников в творениях святых отцов[24].

Но, как часто бывает, чрезмерное усердие людей без понимания сути вещей или явлений, а в данном случае – икон и священных изображений, привело к возникновению в VIII в. движения иконоборчества, сторонники которого выступали против почитания икон. Иконоборцы считали почитание икон идолопоклонством и нарушением второй заповеди Декалога. Полный запрет почитания икон, который вводит в 730 г. византийский император Лев III Исавр, приводит к жестокому гонению и массовому уничтожению бесценных икон, мозаик, фресок, скульптур святых. Многие защитники иконопочитания были арестованы, изгнаны, казнены. Эти и последующие события приводят к созыву в Никее в 787 г. VII Вселенского Собора, главным результатом которого стало принятие догмата об иконопочитании.

Догмат обосновал почитание икон, выстраиваясь на догмате о Боговоплощении: икона есть свидетельство подлинного, а не воображаемого

---

[23] Религиозное искусство // РУВИКИ – новая российская интернет-энциклопедия. URL: https://ru.ruwiki.ru/wiki/Религиозное_искусство (дата обращения: 17.03.2026).

[24] См. об этом: *Пучков Д., прот.* Седьмой Вселенский Собор как итог христологических споров // Труды Белгородской Православной Духовной семинарии (с миссионерской направленностью). Сб. науч. тр. Белгород, 2020. № 10. С. 154.

воплощения Бога-Слова. Установил и разъяснил связь образа и первообраза: чествование относится не к материалу, а к изображенному на иконе. Видимый образ помогает созерцающим икону возноситься умом и сердцем к первообразу и воздавать ему честь. Отсюда в догмате прояснилось разделение видов поклонения на богопоклонение (λατρεία), которое присуще только Богу, и почитательное поклонение (προσκύνησις), которое воздается святым, иконам, Кресту, Евангелию, мощам и другим святыням. Несмотря не разделение эти виды поклонения тесно взаимосвязаны друг с другом: так почитательное поклонение переходит в богопоклонение. Иконы должны изготавливаться из долговечных материалов: краски, мозаики и т.п. Размещаться они должны в достойных местах: в церквях, на священных сосудах и одеждах, на стенах и досках, в домах и на путях. На иконах могут быть изображены только Господь Иисус Христос, Богородица, ангелы и святые[25].

82-е правило VII Вселенского Собора указывает, что изображать Господа Иисуса Христа нужно не в виде ветхозаветного агнца, а в человеческом естестве. Теперь Господа Иисуса Христа иконописцы и художники пишут как Человека с младенческого до взрослого возраста[26].

Постепенно складывается иконописный канон. Формирование иконописных канонов происходило в процессе исторического развития. В Византии первоначально сформировалась христианская иконографическая традиция, которая впоследствии была систематизирована и закреплена в качестве строгого канонического образца. Задачей иконы всегда была передача идеи о мире Горнем. Для этого иконописцам нужно было найти такие специфические приемы и техники, которые объясняли бы через зрительный образ идею Царства Божия. Поэтому очень рано на иконе стали применять обратную перспективу: линии, сходящееся на созерцающем икону,

[25] См об этом: Догмат 367-ми святых отец VII Вселенского Собора, Никейского. Об иконопочитании. (Каноны, или Книга правил, Святых Апостолов, Святых Соборов, Вселенских и Поместных, и Святых отцов. Минск, 2016. С. 6.)
[26] См. об этом: Правила святых Вселенских Соборов с толкованиями. М., 2000. С. 538–541.

олицетворяли связь молящегося человека и Царства Божиего. Постепенно формируется символика иконы, понятная христианину. Символом Горнего мира стал золотой фон иконы. Золотое небо – символом Града Божиего. Статичность изображений, абсолютное спокойствие и неподвижность стали символом вечности и вневременности. Для передачи Божественной ипостаси Иисуса Христа, святости Богородицы и святых, идеи евангельского учения изображения стали делать символическим и предельно плоским[27].

На русской почве иконописный канон приобретает свои черты и отражает духовную жизнь народа. В XIV–XV вв. на Руси происходит расцвет духовной жизни на почве исихазма. Преобладающей идеей становится не труд подвига, а радость его плода, познание благодати и легкости бремени Господня. В это время свои иконы пишут Феофан Грек, Андрей Рублев, Даниил Черный, Дионисий. Древнерусская икона становится высшим выражением богоподобного смирения. Образы преисполнены духовной высоты, строгости и монументальности. При этом в иконе наиболее ярко выражено жизнерадостное и жизнеутверждающее христианское мировоззрение. Русская икона сочетает в себе чрезвычайно глубокое содержание и выражение радости и легкости, безмятежного покоя и тепла. На нач. XVII в. Иконописное искусство русской иконы достигло высот, равных или даже подобных которым не знает история всемирного искусства. Но в XVII в. происходит трагический для иконописи упадок.

Никоновские реформы, церковный раскол, а затем реформы Петра I, открытие Академии художеств и стремительное развитие светской живописи ставят традиции иконописи под угрозу распада. Этому способствует и оскудение церковной жизни, духовное охлаждение, разрыв между молитвенным подвигом и творчеством. Вековые традиции русского иконописания закрепляются в каноне – церковном уложении, где наивысшие

[27] См. об этом: *Черникова Т. В.* Становление канона иконописи // Журнал «Фома». 2025. URL: https://academy.foma.ru/stanovlenie-kanona-ikonopisi.html (дата обращения: 26.04.2026).

достижения церковного искусства становятся образцами для подражания. Появляются первые иконописные «подлинники»[28].

Можно выделить две точки зрения на сущность иконы. Эти точки зрения помогут нам определиться с понятием «иконописный канон».

1. Точка зрения, согласно которой икона – это, прежде всего, художественное произведение, она представляет собой часть искусства и при этом является образом первообраза (прот. Сергий Булгаков).

2. Точка зрения, согласно которой икона не есть художественное произведение, но произведение свидетельское, сакральное (свящ. Павел Флоренский).

Прот. Сергий Булгаков в догматическом очерке «Икона и иконопочитание», кроме теологического значения иконы, рассматривает её значение как художественного произведения, как одного из образов естественного откровения и богопознания. Богословски и философски осмысляя икону, автор подчеркивает, что икона является не только объектом поклонения, но и произведением искусства. Икона – это синтез искусства и богословия. Бог открывается не только через богословские тексты, но и через эстетическое восприятие, воплощенное в иконописи. Эти рассуждения приводят автора к анализу иконоборчества как отвержения искусства в целом, что было даже более разрушительным для христианской культуры, чем само иконоборчество. На иконоборческом соборе 754 г. живопись была объявлена богохульной, поскольку, по мнению иконоборцев, она искажала христологический догмат. В ответ Церковь на VII Вселенском соборе в 787 г. выдвинула утверждение о том, что разумное почитание икон не противоречит христианской вере, а искусство признавалось важным элементом богооткровения. Так, искусство получает не только культурное и эстетическое осмысление, но и религиозное. Для понимания иконы, которая является произведением изобразительного искусства, нужно помнить, что

[28] См. об этом: *Ян Т. В.* Икона и религиозная живопись // Языки науки – языки искусства. URL: https://nonlin.awse.ru/2002/07.pdf (дата обращения: 26.04.2026).

изобразительное искусство не копирует буквально или создает новую действительность, а иконически воспроизводит бытие. Оно направлено на выявление смысла, идеи, мыслеобраза. Слово εἰκών, т. е. по-гречески ‘‘образ’’, показывает, что искусство работает не с материальным аспектом бытия, а с его символическим отражением. Истинная задача искусства – не конкуренция с творением, а интерпретация и выражение его духовного содержания через образы[29].

Настоящее искусство стремится показать вещи в их истинном бытии. Именно в иконе, т. е. образе вещей, искусство создает идеальный, чистый образ, а не их отражение. Искусство является не пассивным отражением действительности, а выступает как активный способ осмысления мира через художественные формы[30].

Итак, цель искусства – быть не просто пассивным отражением действительности, но способом умного видения мира и рассказа на языке мира о бытии нетварном. Икона, как часть искусства, представляет собой образ первообраза. У святых отцов есть суждение о том, что все первообразы имеют свои образы. Так, прот. Сергий Булгаков приводит слова Дионисия Псевдо-Ареопагита: «По истине видимые иконы суть видимое невидимого», т. е. сакральные символы иконы являются воспроизведением божественных черт и свидетельствуют о них видимыми образами. Искусство в целом, которое не лишено умного ви́дения, способно прозревать идеальное в материальном, становясь подлинным соединением двух миров[31].

Другой выдающийся русский богослов, философ и искусствовед свящ. Павел Флоренский, в трудах об иконе, подчеркивая ее сакральную природу и связь с божественными первообразами, пишет: «Прежде всего, икона не есть художественное произведение, произведение самодовлеющего художества, а есть произведение свидетельское, которому потребно и художество наряду со

[29] См. об этом: *Булгаков С., прот.* Икона и иконопочитание: догматический очерк. Paris, 1931. С. 62–63.
[30] Там же. С. 70–71.
[31] Там же. С. 70–71.

многим другим»[32]. Он уделяет особое внимание осмыслению богословского и эстетического основанию иконопочитания и иконописного канона. Икона – это не просто изображение, а «окно в Горний мир», через которое верующий соприкасается с духовной реальностью: «Икона есть напоминание о горнем первообразе. «Вот почему проникновения в духовный мир не глубокие и путями исключительными облекаются в формы необыкновенные, загадочно сложенные, своего рода ребусы духовного мира; художество изобразительное стоит на границе словесного повествования, но без словесной ясности»[33].

В своих трудах священник Павел Флоренский неоднократно обращается к художественное стороне – вопросу соотношения канона и творческой свободы в религиозном искусстве. Он отмечает, что даже художники эпохи Возрождения, формально не связанные строгими иконописными правилами, часто обращались к традиционным церковным сюжетам, что свидетельствует о внутренней потребности художника-иконописца в норме. Это свидетельствует о том, что иконописный канон не является внешним ограничением, но отвечает глубинной духовной и эстетической логике сакрального искусства. Строгость церковного канона не подавляет творческую индивидуальность мастера. Напротив, сопоставление древних икон на одну тему демонстрирует удивительное разнообразие трактовок. Немаловажно, что к канону будут обращаться не только иконописцы всех поколений, но и художники[34].

Несмотря на бóльший акцент на сакральную сторону иконы свящ. Павел Флоренский отмечает, что иконописный канон не унифицирует искусство, но задает духовные и композиционные ориентиры, внутри которых раскрывается личный творческий почерк мастера. Через соблюдение канона иконописец в определенном наборе красок, сознательном нарушении единства светотени и линиях, создающих особенности иконописного пространства и обратную

[32] См. об этом: *Флоренский П. свящ.* Избранные труды по искусству. СПб., 1993. С. 133.
[33] Там же. С. 70.
[34] Там же. С. 67.

перспективу, сохраняет и передает в образах Предание Церкви. Свящ. Павел Флоренский неоднократно подчеркивает идею о том, что иконопись сознательно отказывается от иллюзии трехмерности, чтобы показать иную, преображенную и вечную реальность[35].

Мы видим, что прот. Сергий Булгаков на первое место ставит художественный аспект иконы, а свящ. Павел Флоренский – сакральный. Оба богослова по-своему правы, потому что икона – это результат контаминации художественного и сакрального. Только учитывая эти два обстоятельства можно приблизиться к сути понятия «иконописный канон».

Согласно энциклопедии «Азбука веры», иконописный канон – это «совокупность утверждённых Церковью правил и приёмов иконографии и иконописания, которые определяют создание *священных изображений* (то есть речь идет о сакральном. – К. Е.) в православном *искусстве* (то есть речь идет о художественно стороне иконы. – К. Е.). Это система иконографических и стилистических норм, сформированная многовековой церковной традицией, которая устанавливает соответствие иконного образа Священному Писанию, догматам и литургическому Преданию Православной Церкви»[36].

Сочетая в себе два начала – сакральное и художественное, иконописный канон не является чем-то раз и навсегда застывшим, неизменным и неизменяемым. Являясь, по слову искусствоведа И. Языковой, «духовной основой иконы», её «внутренним стержнем», иконописный канон допускает и относительную свободу художественного воплощения.

И. Языкова пишет: «…канон – это внутренний стержень, духовная основа иконы. Сюда входит содержание и смысл образа, символика и иконография, художественные приемы и набор сюжетов, богословские понятия и эстетические критерии. Канон – это своего рода грамматика иконы, тот язык, на котором говорит иконописный образ. Канон не исключает

[35] См. об этом: *Флоренский П. свящ.* Указ. соч. С. 179–185

[36] Канон иконописный // Азбука веры. 2005. URL: https://azbyka.ru/kanon-ikonopisnyj (дата обращения: 04.05.2026).

свободы творчества, великие иконописцы прошлого создавали весьма оригинальные произведения, используя канон. И порой рядом работавшие мастера были весьма непохожи друг на друга. Самый яркий пример: Феофан Грек и Андрей Рублев работали в одно время на Руси и даже расписывали одни и те же храмы, но более непохожих иконописцев найти трудно»[37].

1.3. Икона и картина: сходство и различия

В словаре по эстетике дается следующие определения понятиям «искусство» и «изобразительное искусство».

«Искусство – вид духовного освоения действительности общественным человеком, имеющий целью формирование и развитие его способности творчески преобразовывать окружающий мир и самого себя по законам красоты» [38] . Искусство удовлетворяет человеческую потребность в эстетическом восприятии действительности и оказывает преображающее воздействие на всю деятельность человека. Его уникальность как способа духовного производства состоит в том, что оно объединяет в себе формы общественной деятельности и познания, где проявляется человеческое отношение индивида к действительности и к самому себе[39].

«Изобразительное искусство – группа видов художественного творчества, воспроизводящих визуально воспринятую действительность»[40]. Оно способно раскрывать внутренние взаимосвязи явлений, оценивать их смыслы и значения, воссоздавать духовную сущность реальности, внутренний мир человека, воплощение социальных, политических, философских, этических идей. В силу этого изобразительное искусство играет важную роль в духовной жизни общества.

Виды изобразительного искусства: живопись, скульптура, графика, монументальное искусство, декоративно-прикладное искусство.

---

[37] Цит. по: Канон иконописный …
[38] Цит. по: Эстетика. Словарь / Абрамов А. И. и др.; под общ. ред. А. А. Беляева. М., 1989. С. 118.
[39] Там же. С. 118–120.
[40] Цит. по: Там же. С. 102.

Благодаря таким свойствам как, материальная форма предмета, пространственная среда, объем, цвет, свет, фактура предмета, изобразительное искусство фиксирует явления мира и предает их движение и развитие в пространстве и времени. Большими возможностями обладает живопись, произведения которой составляют отдельный художественный мир[41].

В популярной художественной энциклопедии (1986) дается другое определение изобразительного искусства.

«Изобразительные искусства – это раздел искусств пластических, объединяющий живопись, скульптуру, графику, а также фотоискусство»[42].

Основой произведений являются узнаваемые образы реальности, различные визуальные качества которых воспроизводят изобразительные искусства. Кроме этого, многие произведения отражают развитие событий во времени, развернутое повествование, динамичное действие, раскрывают духовный облик человека, передают психологическое, эмоциональное содержание ситуации. Содержанием произведений становятся политические, философские, эстетические и этические идеи эпохи. Наглядность образа дает возможность художнику выразить личное отношение к различным явлениям жизни. Изобразительные искусства являются одной из активных форм познания жизни и занимают важное место в социальной жизни общества[43].

Исходя из этих определений, можно выделить несколько функций изобразительного искусства: познавательную, ценностно-ориентирующую, эстетическую, воспитательную, коммуникативную, информационную.

С философской точки зрения «искусство – форма творчества, способ духовной самореализации человека посредством чувственно-выразительных средств (звука, пластики тела, рисунка, слова, цвета, света, природного материала и т.д.)»[44].

---

[41] См. об этом: Эстетика: Словарь... С. 102.
[42] Цит. по: Популярная художественная энциклопедия. Книга 1. А–М / под ред. В. М. Полевого. М., 1986. С. 257.
[43] Там же. С. 257.
[44] Цит. по: Искусство. Философская энциклопедия // Словари и энциклопедии на Академике. 2000–2026. URL: https:// https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/470/ИСКУССТВО (дата обращения: 21.02.2026).

Философия рассматривает искусство как источник знания о человеке, его изменений восприятия и чувственности, представлений о себе и изменений диалога с внутренним миром. Создаваемый искусством мир помогает человеку упорядочивать восприятие окружающего мира и ориентироваться в нем, создавая новые онтологические связи для каждой эпохи[45].

Живопись, как вид изобразительного искусства, наглядно воспроизводит образы действительности. Они передают плоскостность и глубинность пространства, ставят акценты на постоянном или изменяющемся характере бытия, показывают сцены из жизни и иллюстрируют отвлеченные идеи.

Существуют пять видов живописи: станковая, монументальная, декоративная, театрально-декоративная, миниатюрная.

Различных сферах социально-культурной жизни живопись находит применение и помогает решать задачи идеологического и познавательного характера. Глубокое эмоциональное воздействие, которое оказывает живопись на зрителя, формирует мировоззрение, высокую духовную культуру и эстетическое воспитание[46].

Популярная художественная энциклопедия дает следующее определение «иконописи».

«Иконопись – вид живописи (главным образом средневековой), религиозной по темам и сюжетам, культовой по назначению. В отличие от стенописи и миниатюры, произведения иконописи – иконы – представляют собой отдельные живописные композиции, выполнявшиеся (на деревянных досках, холсте, реже на металлических пластинках и др.) первоначально в технике энкаустики (восковая живопись), затем главным образом темперы и в редких случаях мозаики, а позднее (в основном с XVIII в.) масляной живописи»[47]. По технике изготовления иконопись приближена к станковой

[45] См. об этом: Искусство. Философская энциклопедия …
[46] См. об этом: Эстетика: Словарь… С. 90.
[47] Цит. по: Популярная художественная энциклопедия... С. 258–259.

живописи, но имеет характерную систему приемов воспроизведения действительности. В искусство иконопись принесла мотивы нравственной доблести, нежности материнства, чувства сострадания, трагической скорби и радостного ликования[48].

С православной точки зрения для иконописи важно четко держаться канонов и догматического значения изображений. Иконописец (изограф) имеет возможность проявить свое мастерство только в тщательности и тонкости работы[49]. Икона предназначена для молельного предстояния, для мистического опыта переживания иной реальности, преображения человеческой души[50].

В книге «Зримая истина» С. В. Алексеев выделяет две категории различий иконы и картины: внутренние и внешние.

Различие внутренних начал. Икона – это сказанное языком красок и линий откровение Божие, это «посредник» между Горним миром и миром чувственным. Икона духовна, неэмоциональна. Она вне времени и отображает события иного мира. Икона есть соборное творение, поэтому авторство иконописца намерено скрыто. Картина – форма познания и отражения окружающего мира через чувства конкретного автора, его взглядов, мировоззрения и мироощущения. Картина передает как личность художника, так и историческую ситуацию его эпохи.

Внешние различия. Для иконы характерны условность изображения: важен не сам предмет, а его внутренний смысл. Отсюда удлиненные пропорции, отсутствие веса, специфика изображения складок одежд и линий пейзажей. Пространство иконы строится по законам обратной перспективы, так, что точка схода находится на стоящем перед иконой. Для картины характерна прямая перспектива, точка схода располагается внутри пространства картины. Икона освящается «внутренним светом»

[48] См. об этом: Популярная художественная энциклопедия... С. 258–259.
[49] См. об этом: Иконопись // Древо. URL: https://drevo-info.ru/articles/5046.html (дата обращения: 20.02.2026).
[50] См. об этом: *Алексеев С. В.* Икона и картина // Азбука веры. 2005. URL: https://azbyka.ru/ikona-i-kartina#ch_0_1 (дата обращения: 19.02.2026).

обозначающим святость. Это достигается особой техникой письма. Особенность православных икон – единый с фигурой святого нимб, в отличие от католических священных изображений, где нимб изображается в виде круга над головой. Цвет в иконе выполняет исключительно символическую функцию. В картине цвет – это средство колористического построения изображения. Причастности иконы миру вечности передается за счет изображения на одной иконе нескольких сюжетов, а иногда все жизненный путь святого. В картине все происходит в одной временной плоскости[51].

Различие иконы, написанной по канонам, и картины, написанной в традициях итальянского Возрождения, описывает С. В. Алексеев. Сравнивая икону Божьей Матери «Одигитрия» и картину Леонардо да Винчи «Мадонна Бенуа» («Мадонна с цветком»), автор отмечает разницу в написании иконы и картины (см. Приложение 1, рисунок 2 и 3).

В первом случае это образ Богородицы прославленный и обоженный. Во втором – это земная миловидная женщина с ребенком. Несмотря на присутствия некоторых общих элементов, например нимба, эти два произведения очень разные по внешнему и внутреннему содержанию.

С. В. Алексеев отмечает разницу в передаче света и тени, особенности изображения нимба, изображения телесности персонажей и лиц[52].

Еще одно сравнение приводит Л. Д. Райгородский, описывая различия иконы «Успения Богородица» и картины Хуго ван дер Гуса «Смерть Марии» (см. Приложение 1, рисунок 4 и 5).

Автор отмечает, что на иконе «Успение Богородицы», как и на любой другой, нет ни одной незначительной детали. Одновременно со скорбным моментом смерти, которое выражено в фигурах апостолов, на иконе передается радость и спокойствие самой Богородицы. Ее ложе светится – так иконописец передал радостное принятие успения самой Богородицей. Изображение Иисуса Христа в мандорле с младенцем на руках символизирует

[51] См. об этом: *Алексеев С. В.* Указ. соч.
[52] Там же.

рождение Ее души в мире Горнем. Эта икона – образ непререкаемого утверждения бессмертия души и вечной жизни в ином мире.

Анализируя картину Хуго ван дер Гуса «Смерть Марии» (1470–1471 гг.), Л. Д. Райгородский отмечает, что картина написана с высоким мастерством. Но в ней нет триумфа бессмертия, которое есть на иконе. Скорбно застыли у ложа Богородицы апостолы, реалистично прописаны эмоции и лица, Иисус Христос предстает перед нами в мандорле в виде облака. Картина передает чувства глубокой скорби, но не спокойствия и умиротворения, как это передает икона[53].

Выводы

Религиозное искусство – это особый феномен, который объединяет сакральные и традиционные символы и художественные приёмы. Для религиозного искусства очень важен язык символов. Символ, являясь одним из основополагающих категорий культуры, воспринимается и на подсознательном, и на сознательном уровне. Символ занимает особое место и играет фундаментальную роль как в религии, так и в религиозном искусстве. Он обеспечивает связь между видимым образом и духовным содержанием. Для его полноценного восприятия требуется определённая культурная и духовная подготовка, поскольку символика такого искусства многослойна и не всегда очевидна неподготовленному зрителю.

Религиозное искусство, в отличие от светского, не только отражает события эпохи, но и стремится к преображению человека, устанавливая вертикальную связь с миром Горним. Русские философы, такие как Вл. Соловьев и П. Флоренский, подчеркивали, что истинное религиозное искусство – это свидетельство о высшей реальности и высших ценностях, способное оказывать преображающее воздействие на личность.

[53] См. об этом: *Райгородский Л. Д.* Иконопись и живопись. Иконы и картины // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2014. № 1. С. 126–138.

Для религиозного искусства очень важны традиции иконописи, которые занимают центральное место в системе православного церковного искусства. VII Вселенский Собор постановил: икона – не идол, а свидетельство Боговоплощения, через которое чествование образа восходит к первообразу. В то же время икона есть изображение, для которого важно соблюдение определенных правил, т. е. иконописного канона. Канон представляет собой «грамматику» сакрального образа, систему иконографических и стилистических норм, обеспечивающую соответствие изображения Священному Писанию и литургическому Преданию. Канон не подавляет творческую индивидуальность, а задает духовные ориентиры, в рамках которых раскрывается мастерство иконописца.

Особенности создания иконы и секулярной картины выявляет их фундаментальные различия. Икона является соборным, вневременным свидетельством о мире Горнем, лишённым эмоциональной субъективности автора. Картина, напротив, выступает как форма индивидуального познания и отражения эмпирической действительности, транслируя личность художника и историческую эпоху. Икона выступает как посредник между человеком и Богом, в то время как картина остается в плоскости человеческого опыта.

Религия и искусство вносят самостоятельный и уникальный вклад в формирование человеческого опыта, при этом они способны взаимно дополнять друг друга.

И если икона – это синтез в большей степени сакрального и в меньшей степени художественного, то религиозная живопись – также синтез этих свойств, но в обратной пропорции. Таким образом, религиозное искусство выступает не только как форма художественного выражения, но и как средство духовного воспитания. Оно формирует уникальный способ познания и преображения действительности, где художественная форма неотделима от богословского содержания, а символ становится ключом к соприкосновению с духовной реальностью.

ГЛАВА 2. СТИЛИ В ИКОНОПИСИ XIX ВЕКА

2.1. Академический стиль в иконописи

Академический стиль, или академизм, (от греч. akademia – школа) – это направление в искусстве, которое складывалось в XVI–XIX вв. в художественных академиях Европы. Академический стиль основывается на догматическом следовании внешним формам классического искусства, системе канонов и определенных предписаний. Отличительными чертами академического стиля являются подчеркнутая условность рисунка и колорита, театральность композиции, жестов и поз[54].

Важно отметить, что академический стиль характеризует бережное отношение к традициям и высокий профессионализм исполнения. В XVII–XVIII вв. он даст начало таким крупнейшим стилям в искусстве, как классицизм и барокко.

Академический стиль берет свое начало с основания Болонской академии братьями Каррачи в 1585 г. С этого времени для художников постепенно возникнет необходимость владения различными художественными стилями и начальная графическая проработка художественных идей. Здесь будут заложены основы эталонов в живописи, начнут формироваться принципы систематического обучения искусству. Это будет способствовать передаче накопленного опыта, овладению классическим наследием и национальными традициями в сфере профессионального художественного мастерства[55].

Академический стиль – это воплощение традиций античного искусства и эпохи Возрождения, воплощение идеалов гармонии, симметрии и красоты, максимальная реалистичность изображения, масштабность композиции, подчеркнутое величие и благородство. Для него характерна тщательная проработка предварительных эскизов, выраженная идея, четкая перспектива,

[54] См. об этом: Популярная художественная энциклопедия... С. 20.
[55] См. об этом: Эстетика: Словарь… С. 10.

использование более идеализированных образов, использование ракурсов и светотени, достижение объема и пространства на плоскости листа[56].

Академический стиль живописи начинает развиваться с реформами Петра I, которые затронули все стороны жизни общества, в том числе и иконописный промысел. В 1711 г. была закрыта иконописная мастерская при московской Оружейной палате. Вместо нее в Санкт-Петербурге открылась «Палата изуграфств», куда отбирались мастера со всей России. Хоть многие иконописцы XVIII–XIX вв. и продолжали работать по старым образцам, но часто это носило формальный характер. Иконы этого периода, имея традиционную композицию и сюжет, писались в академическом стиле.

В 1757 г. в Санкт-Петербурге открылась Академия художеств и быстро стала главным центром формирования эстетических стандартов светской и церковной живописи. Теперь иконы пишутся не только в традиционной технике темперы, но и в технике масляной живописи[57].

Для канонического (традиционного) стиля в иконописи характерны особые черты (см. Приложение 1, рисунок 6). Подчеркнутая условность изображения для раскрытия внутреннего смысла. «Деформированные», удлиненные пропорции фигур, символизирующие идею преображенной плоти. Складки одежд изображаются как жесткие изломы, создавая контраст с мягкой живописью ликов. Горы на иконах изображаются в виде лестницы и имеют лещадки – стилизованные ступени. Икона, в отличие от картины, строится по законам обратной перспективы. Для нее характерны свои цветовые и световые особенности[58].

С расцветом академического стиля в иконописи в середине XIX в. он становится эталоном качества. Теперь иконописцы стремятся к большей точности рисунка и изображения одежд святых в соответствии с их эпохой, к

[56] См. об этом: *Чернигин А. А., Коротеева О. Д., Чумакова Л. А.* Академическая и декоративная живопись. Что общего и в чем разница? // Инновационная деятельность в образовании. Сб. ст. V регион. научно-практической конф. (Нижний Новгород, 30 ноября 2018 г.). Нижний Новгород, 2018. С. 136–137.
[57] См. об этом: *Иларион (Алфеев), мирт*. Православие: В 2 т. Т. 2. М., 2021. С. 179–180.
[58] См. об этом: *Алексеев С. В.* Энциклопедия православной иконы. Основы богословия священных изображений. М., 2017. С. 19–39.

достоверности в изображении исторической обстановки жизни святого. В иконописи наблюдаются черты, близкие масляной живописи: правильные пропорций фигур, реалистичные лики, достоверная передача фактуры материала, натуралистичные пейзажи, плавность и разнообразие переходов цвета, падающие тени (см. Приложение 1, рисунок 7)[59].

В XVIII–XIX вв. иконописные мастерские в значимых духовных центрах, таких как Валаамский Спасо-Преображенский монастырь, иконописная мастерская Пантелеймонова монастыря со Святой Горы Афон, иконописная мастерская Троице-Сергиевой Лавры, мастерские Ильинского и Андреевского скитов, начинают работать в академическом стиле[60].

Несмотря на все отличия от канонической (традиционной – византийской и древнерусской) техники иконописи, академические иконы пишутся для богослужебной молитвенной практики, а не для музеев и выставок. Академическая икона продолжает оставаться частью откровения Божия, а не произведением кисти художника для эстетического наслаждения красотой живописи. С. В. Алексеев сравнивает академическую икону с произведениями композиторов Нового времени, с «Литургией» Чайковского и «Всенощным Бдением» Рахманинова, в которых ясно видны принципы богослужебного пения[61].

2.2. Неорусский стиль в иконописи

На рубеже XIX и XX вв. начинается новое открытие древних икон. Старинные иконы стали выступать как ценные памятники прошлого. Коллекционеры начинают собирать и реставрировать их, освобождать от позднейших слоев изображений, копоти и грязи. Это приводит к всплеску интереса к иконе, ведь после многих столетий ее видят в состоянии

[59] См. об этом: *Поленок Д. В.* Образ Александра Невского на иконах в свято-Троицком кафедральном соборе города Пскова: особенности иконографии // Святой благоверный князь Александр Невский – 800 лет на страже России: материалы XII Международных Александро-Невских чтений (Псков, 13–14 мая 2021 г.). Псков, 2021. С. 145–152.

[60] См. об этом: *Усалёв А.* Икона академического письма // Мастерская Андрея Усалёва: иконы для храма на заказ. 2012–2025. URL: http://usalev.ru/icona.html (дата обращения: 14.10.2025).

[61] См. об этом: *Алексеев С. В.* Энциклопедия православной иконы... С. 19.

приближенном к первоначальному. В это время меняется отношение художников-академистов к иконописанию. Возникает неорусский стиль в церковной живописи и иконописи[62].

В Большой российской энциклопедии дается следующее определение: «Неорусский стиль, направление в русской архитектуре, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве в рамках стиля модерн, основанное на свободной интерпретации мотивов древнерусского искусства. Российский вариант искусства европейского национального романтизма конца XIX – нач. XX вв. Особенность неорусского стиля заключалась в эпической поэтике художественного образа, театрализации формы, наличии в ней элементов гротеска и символической изобразительности. В отличие от русского стиля, ориентированного на образцы XVI–XVII вв. («царского периода»), мастера неорусского стиля избрали в качестве прообразов в основном домонгольские постройки Великого Новгорода и Пскова, а также деревянное зодчество Русского Севера, воплощавшие национальный идеал воинской героики и святости» [63] . Стиль широко распространился в гражданском и храмовом строительстве, декоративном искусстве, дизайне мебели, интерьеров, церковной утвари и книжной графике.

Неорусский стиль является первой стадией модерна, который выражает национальное своеобразие. Этот стиль открыт русскими живописцами конца XIX в. – В. М. Васнецовым, Н. В. Нестеровым и другими художниками, связанными с деятельностью абрамцевского кружка. В иконописи он отражается в сказочных и эпическо-былинных сюжетах в элементах оформления и окладах икон[64].

В этом стиле исчезают острые формы, снова появляются пластичные контуры, которые придают мягкость и привычное обличие. Возвращаются

[62] См. об этом: *Иларион (Алфеев), митр.* Указ. соч. С. 182.
[63] Цит. по: *Печёнкин И. Е.* Неорусский стиль // Портал Большая российская энциклопедия. 2022–2025. URL: https://bigenc.ru/c/neorusskii-stil-888842 (дата обращения: 15.10.2025).
[64] См. об этом: *Страхова И. А., Зайцева Е. Б.* Модерн в русской иконописи XIX – нач. XX вв. // Евангелие в контексте современной культуры: духовно-нравственные ценности и будущее человечества. Сб. ст. VI междунар. науч.-практ. конф. (Белгород, 26 апр. 2018 г.). Белгород, 2018. С. 196.

орнаменты, присущие усольской эмали, средневековому медному литью и чеканке. Выразительные средства эмалей и активное использование расписной техники создали тончайшие цветовые градации, что прекрасно сочеталось с пластичными узорами (см. Приложение 1, рисунок 8).

Еще одна черта неорусского стиля – возвращение к сочлененям.

На иконе «Богоматерь Казанская» (см. Приложение 1, рисунок 9) отсутствие декора и гладкий фон отсылают к иконам конца XVII в. Конструкция оклада требует особого внимания. На протяжении двухсот лет, до конца XIX в., оклады делались сплошные цельнометаллические. В неорусском стиле начинают снова встречаться оклады, детали которых (фон, узкая рама, ризы) изготовлены отдельно и соединяются уже на иконе.

Неорусскому стилю свойственна эклектика. В этот период свободно допускалось механическое совмещение различных техник и узоров. При составлении орнамента мастер был предоставлен своей фантазии: он брал любую схему орнамента, украшал соответствующими формами (цветами, листьями, животными) и перемежал их между собой по фантазии составляющего. Таким примером служит икона «Господь Вседержитель» (см. Приложение 1, рисунок 10), где соединены узоры раннего Средневековья, яркая эмаль по скани (филиграни), просечная чеканка и гравировка под рогожку[65].

2.3. Стиль модерн в иконописи

В конце XIX – нач. XX вв. важнейшим явлением стал стиль модерн в различных направлениях искусства, в том числе в иконописи.

Словарь по эстетике определяет стиль модерн как «…совокупность попыток сформировать целостный, противостоящий эклектике художественный стиль в архитектуре и декоративном искусстве. <…> Модерн отличают поэтика символизма, высокая дисциплина композиции,

[65] См. об этом: *Шитова Л.* Русский стиль в творчестве церковных мастеров // ANTIQUELAND. 2014–2025. URL: https://antiqueland.ru/articles/887/ (дата обращения: 15.10.2025).

подчеркнутый эстетизм в трактовке утилитарных деталей, декоративный ритм гибких, текучих линий, увлеченность национально-романтическими мотивами, акцент на индивидуальной изобретательности художника»[66].

В иконопись стиль модерн приходит благодаря таким известным художникам конца XIX в., как М. А. Врубель, Н. В. Нестеров и другие. Их целью было улучшение современной иконописи и создание нового национального стиля в иконе. Модерн создавал декор иконы как неотъемлемую часть всего образа[67].

В 90-х гг. XIX – нач. XX вв. русское искусство в кратчайшие сроки проходило разные этапы. В этот период различные художественные направления существовали одновременно и оказывали сильное влияние друг на друга. Русский модерн, формируясь в русле национальных концепций, также участвовал во взаимодействии стилей.

Для стиля модерн характерны тяготение к синтезу и художественный универсализм, при этом он не отказался от ретроспекции, что сближает его с историзмом XIX столетия. Особенным мотивом в модерне отразился неоклассицизм, который широко отразился в орнаментах иконных окладов.

Эстетика модерна фокусирует внимание на изобразительном совершенстве деталей, стремлении к простоте и лаконичности (см. Приложение 1, рисунок 11 и 12).

Оклады в стиле модерн выглядят гораздо проще и лаконичнее, чем оклады неорусского стиля. Их можно обозначить как более «стильные». Одним из изготовителей окладов было крупнейшая художественная мастерская Оловянишниковых. В начале XX в. ее возглавил С. И. Вашков, чье имя ставили в один ряд с именем Андрея Рублева[68].

Мастерская ориентировалась на раннехристианские образцы иконописи. Новыми художественными решениями стали стилизация меандры, кипарисов,

[66] Цит. по: Эстетика: Словарь... С. 210.
[67] См. об этом: *Страхова И. А., Зайцева Е. Б.* Указ. соч. С. 193–196.
[68] См. об этом: Русский модерн в иконописи // RARUS'S GALLERY. 2011. URL: http://www.raruss.ru/russe-moderne/3984-modernist-style-russian-icons.html?start=3 (дата обращения: 18.10.2025).

изображение равноконечных крестов. Новым приемом в их размещении стала живая асимметрия: теперь орнамент на противоположных полях не повторялся, кобошоны в скромных оправах, расположены ассиметрично на поверхности металла. Серебро как правило не полировали и оставляли без позолоты. Оклады теперь не были сплошными – для оправы икон использовали неширокие рамки, обладающие «удивительной цельностью и собственной духовно-эмоциональной силой, сопоставимой с ощущением от иконного образа»[69] (см. Приложение 1, рисунок 13 и 14).

Модерн оказался близок художественному языку иконописи и ее чертам: символизму образовав, локальности цвета, плоскостностью изображения и большим количеством декора в оформлении.

Икона русского модерна – многообразное явление, у которого нет четких границ. Это выполненные и в академическом, и в традиционном стиле иконы, в которых художественные принципы модерна творчески преобразуются, соединяя в себе идеи новизны с традициями оформления славянских рукописей[70].

2.4. Стилизация и поиск новых приемов в иконописании

Приемами в иконописи называется последовательность этапов нанесения графических и живописных элементов на подготовленную поверхность. Фоны и лики прорабатывались отдельно друг от друга.

На загрунтованной доске наносился предварительный рисунок.

Далее происходило золочение или окраска фона. Для золочения использовали сусальное золото либо серебро. Если фон просто окрашивали, то чаще всего в желтый, голубой, светло-зеленый, светло-коричневый, ярко-красный, белый цвет. В оформлении фонов использовали и живописные средства: имитация орнамента металлического оклада и подражание эмалям,

[69] Русский модерн в иконописи…
[70] Там же.

цветные или золотые поля икон украшали надписями, либо медальонами с изображениями святых.

В изображении архитектурных деталей, пейзажа и одежды следовали послойной прорисовке. На основе единого среднего тона составляли более светлый и более темный оттенки, которые наслаивали на основной тон, создавая эффект объема. Пробелы пририсовывались белилами. Часто под белила иконописец накладывал разбеленный основной цвет. Так поверхность живописи начинала казаться многослойной цветовой шкалой. Кроме этого, делались и цветные пробелы: в белила добавляли различные кристаллические пигменты. В художественной проработке пробелов проявлялся талант мастера.

Выделяют два основных приема в написании ликов: санкирный и бессанкирный. При санкирном приеме на внутренний рисунок наносился темный или светлый, полупрозрачный или плотный подкладочный фоновый слой. Поверх него наносились следующие слои краски. При использовании темного подкладочного слоя, который в большой степени поглощает свет, иконописец наращивал теплые и светлые слои. Так зрительно поднимался и контрастно высвечивался образ. Если использовался светлый прокладочный слой, то при прорисовке лика больше внимания уделялось теневым частям лика. При этом светлые поверхности создавали эффект пронизанности светом. Несколько раз на разных этапах работы над ликом прорабатывались тени.

В конце работы икону покрывали прозрачным, блестящим слоем – олифой. Он служим защитным слоем от грязи, влаги, легких механических повреждений, и придавал особенную яркость краскам.

Приемы совершенствовались на протяжении нескольких веков. Происходило их заимствование из других живописных техник.

Уже в Новое время приемы традиционной иконописи подверглись коренным изменениям[71].

[71] См. об этом: *Яковлева А. И.* Иконопись // Православная энциклопедия. М., 2009. Т. 22. С. 60–65.

Новые технические приемы и живописные элементы иконописную практику начали вводить мастера Оружейной палаты еще в середине XVII в. Тогда же обновляется теоретическая база иконописания.

В XVIII в., в эпоху реформ Петра I, все церковное искусство развивается в нескольких направлениях. Официальное направление, в рамках академической живописи, с прямым участием западноевропейских живописцев. Компромиссное направление, его придерживались мастера Оружейной палаты. Это направление соединяло многовековые приемы с элементами натурализма. Традиционное направление, ему следовали старообрядцы и консервативно настроенные круги общества в Москве и провинциях.

На рубеже XIX – XX вв. в России, несмотря на нестабильность в социально-политической сфере, наблюдался новый культурный подъем. Это время стало периодом активного осознания ценности национального культурного богатства и наследия, отражением духовных и эстетических исканий народа. На этом фоне закономерен сильно возросший интерес художественным традициям прошлого, в особенности к творчеству мастеров XVII века.

Интересно, что искусство и XVII в., и рубежа XIX – XX вв. развивались в особых исторических условиях. Это сходство порождало аналогичные творческие тенденции и настроения, которые влияли на формирование художественных предпочтений.

Особая роль в этот период отводится художнику, который не ограничивался только живописью. Многие мастера были не просто художниками, но и учеными, занимались коллекционированием, реставрацией, были членам историко-археологических обществах.

В этот период искусствоведение оформляется как наука.

Все это нашло отражение в творчестве мастеров и помогло им действительно увидеть во всех тонкостях искусство ярчайшего и неоднозначного XVII в. Древнерусская икона стала для них не предметом

копирования, а источником вдохновения для создания новых и смелых образов и ярких стилизаций[72].

На XIX в. приходится новый подъем в иконописании. Иконописное искусство этого времени дает представление о национальной художественной и религиозной культуре, о новых чертах и приемах иконографического, стилистического и технического характера.

Наряду с новыми приемами обработки иконной доски и письму на холсте, меняется технология грунтовки поверхность. Грунт-левкас остается важной частью процесса подготовки доски, но теперь это гипсовый левкас, а не меловой.

В основе техники иконописи остаются прориси (прорись – это черный или черный и красно-коричневый контурный рисунок на бумаге, сделанный на старой иконе. На прорисовку накладывали влажный лист бумаги, хорошо прижимали, получая оттиск изображения. На левкасе будущей иконы делали второй оттиск, заменяя оригинальную прорисовку сюжета[73]), определяющие композицию и сюжет произведения.

Оставалось традиционным золочение фонов сусальным и твореным золотом (твореное золото – сусальное золото, растворенное в особом составе[74]), которое накладывали на красноватый полимент (полимент – это состав на основе красной глины, мыла, пчелиного воска, китового жира и яичного белка. Золочение на полименте применялось с начала XVII в.[75]). При этом нередко стали украшать фоны дополнительным декором, используя для этого формы-штампы. Ими на сыром левкасе будущей иконы делали оттиск рельефного орнамента. Широкое распространение получило канфарение фонов (канфарка – способ чеканки орнаментов и узоров множественными несильными ударами специального инструмента, при которой достигается

[72] См. об этом: *Мирошина Е. О.* Искусство XVII века как источник вдохновения и образец в поиске новых стилизаций для монументальной церковной живописи рубежа XIX–XX столетий // XI Филевские чтения. Материалы научной конференции. М., 2012. С. 52–54.
[73] См. об этом: *Филатов В. В.* Словарь изографа. М., 1997. С. 184.
[74] Там же. С. 225.
[75] Там же. С. 173.

эффект матовой зернистой поверхности. Выполняется по золоченому грунту-левкасу или металлическому окладу икон [76]) и цировка (цировка – соскабливания краски, уже нанесенной на позолоченную поверхность левкаса, для создания тонких линий орнаментов[77]).

В написании ликов преобладала традиционная техника, но также применялась техника отборки (отборка – прием охрения, при котором выпуклые черты лица и частей тела моделируются тонкими светлыми короткими линиями-штрихами[78])[79].

Помимо высокопрофессиональных мастеров-иконописцев в XIX в. существовала народная артельная иконопись. Продукцию таких артелей стали называть «расхожие» иконы. К ней относились непрофессиональные художники, выходцы из сельского духовенства и крестьянства. Сюжеты и образы народных икон были легко узнаваемы и востребованы в крестьянской среде (Божия Матерь «Неопалимая Купина», свт. Николай Чудотворец, покровители скотоводства вмч. Георгий и свт. Модест Иерусалимский и др.). Для них характерны приемы народных росписей: лаконичность композиций; использование ограниченной контрастной цветовой гаммы, основной на красно-коричневом и черном цвете, тяготение к плоскостности, силуэтности и т. д. У народной иконы иконография сводилась к простейшим схемам, через которые воспроизводили самую суть канонического изображения (см. Приложение 1, рисунок 15 и 16). Ориентируясь на византийскую традицию, такая икона была даже более ортодоксальной, чем церковное искусство именитых мастеров [80].

Хотя такая икона отличалась примитивным исполнением, здесь также сформировались своеобразные технические и профессиональные приемы.

---

[76] *Филатов В. В.* Указ. соч. С. 101.
[77] Там же. С. 256.
[78] Там же. С. 155.
[79] См. об этом: *Яковлева А. И.* Указ. соч. С. 60–65.
[80] См. об этом: *Бусева-Давыдова И. Л.* Народная икона: к определению предмета // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2000. № 3. С. 216–225.

Доску покрывали тонким слоем охры, создавая фон. Иконографические изображения выполняли схематично, быстрыми штрихами, заполняя затем краской одного цвета.

Оклады использовали либо штампованные латунные, либо рукодельные, собранные из резной фольги (фольга – очень тонкий лист меди или серебра. Фольгу покрывали золочением или окрашивали. Такие оклады были намного дешевле, что уменьшало общую стоимость иконы[81]). При использовании таких окладов на досках часто исполняли только лики, руки и ноги (см. Приложение 1, рисунок 17). Такие иконы получили название «подокладницы» и были широко распространены в сельской местности. При этом такие оклады могли служить виртуозными декоративными обрамлениями иконы[82].

Иконная живопись и оклад составляли единый комплекс и при разделении образа и оклада нарушалась целостность визуального восприятия иконы. Сам оклад, частично или полностью закрывающий живописные элементы, служил защитой.

Оклады «подокладниц» в свою очередь являются одним из приемов стилизации икон XIX в. Простая живопись икон в некоторых случаях, полностью написанная, включая надписи, без оклада выглядит незаконченной (см. Приложение рисунок 1, 18 и 19).

XVIII в. ознаменован секуляризацией церковного искусства. За этот век будут воспитаны целые поколения, которые формировались на секулярных идеях, разрушающих целостность церковного мировосприятия, оказались неспособными усвоить Православие в его полноте, где вера, духовная жизнь и творчество составляют единое целое.

В XIX в. происходит поиск новых приемов не только в технике иконописи, но и в выражении художественной и религиозной мысли. Это период, когда традиционный стиль иконописи сосуществует с новыми

[81] См. об этом: *Филатов В. В.* Указ. соч. С. 238.
[82] См. об этом: *Яковлева А. И.* Указ. соч. С. 60–65.

направлениями. Постепенно салонная религиозная живопись все более занимает доминирующее положение. В противовес этому в XIX в. происходит разворот искусства к истокам традиционного иконописания. Весь XIX в. является временем культурного синтеза, нового подъема национальной культуры и творчества, это эпоха поиска нового культурного пути со всеми ее богатствами и противоречиями. Влияние западного искусства считается важным стимулом для роста русского искусства, при этом уже во второй половине века тяга к западным моделям встречает недовольство и критику. Церковное искусство, основанное на подражании, и сентиментальности академической живописи вызывают резкое возмущение. По отзыву Ф. И. Буслаева, русским живописцам XIX в. «предстоит решение трудной задачи – выйти из этого бессмыслия и безвкусия, завещанного XVIII веком»[83] и «строго отделить живопись церковную, или иконопись, от живописи исторической и портретной»[84]. В этот период иконописцев «ожидает завидная участь быть вполне оригинальными творцами в приложении к национальным потребностям всех пособий не только развитой художественности, но и науки для того, чтобы церковное искусство и в наше время, как давно прежде не только вдохновляло к молитве, но и поучало своими мыслями»[85].

С начала XIX века в русском обществе возникает интерес к своему историческому прошлому. В это время старина, особенно иконы, привлекают особое внимание. Но старинные иконы рассматриваются в отрыве от своего вероучительного аспекта, а лишь как культурное наследие. Их ценность измеряется преимущественно с эстетической точки зрения. К их оценке применяются стандарты античности и итальянского Возрождения, воспринимаемые в XIX в. как эталон художественности.

С развитием интереса к национальному наследию начинается поиск художественной формы, способной сочетать национальную идентичность с

[83] Цит. по: *Буслаев Ф. И.* Общие понятия о русской иконописи // Азбука веры. 2005. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Fedor_Buslaev/obshhie-ponjatija-o-russkoj-ikonopisi/2 (дата обращения: 10.12.2025).
[84] Там же.
[85] Там же.

нравственным и эстетическим воспитанием людей. Вопросы поиска такого искусства занимают и правительство, и представителей славянофильства и церковной иерархии. Появляется необходимость в новом стиле иконописи, который заменит византийский стиль. Искали художников, способных расписывать соборы и церкви в более современном, улучшенном стиле, отвечающем мощи и духу государства[86].

Религиозное возрождение общества намечается в конце XIX в. Но многие произведения, удовлетворявшие церковно-религиозные потребности общества, не отличались значительным художественным качеством. Это побудило творческую интеллигенцию искать духовный Образ, адекватный мироощущению эпохи. В конце XIX – нач. XX вв. происходит пробуждение научного интереса к Православию. Образованные круги общества проявляют интерес к истории Церкви и русским древностям. В результате многочисленных археологических и искусствоведческих экспедиций, тщательных исследований церковных древностей, происходит значимое событие – новое открытие древнерусской иконы. Это имело огромное значение для XX в. Древнерусская икона переживает второе рождение: сначала она открывается зрителям, которые тонко чувствуют и понимают законы существования Образа, а затем и художникам, которые изучают, копируют и в конечном итоге начинают создавать новый стиль в иконописи[87].

Выводы

XIX в. в иконописи – это время художественного поиска, стремления выразить красоту национального наследия и культурной традиции.

Иконы пишутся и украшаются одновременно и в соответствии с древним каноном, и в новых стилях, которые получают активное развитие на протяжении всего XIX в.

---

[86] См. об этом: *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви. Переславль, 1997. С. 495–558.

[87] См. об этом: *Арцыбашева Т. Н.* Из истории иконописания в России Нового и Новейшего времени: век XVII – век XX // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2004. Т. 4. № 7. С. 220–225.

Деятельность Академии художеств оказала большое влияние на развитие стилей и формирование принципов художественного образования. Иконописцы, получившие образование, становятся высококвалифицированными мастерами. Это способствует сохранению, накоплению и развитию традиций иконописи. Академические приемы классической живописи и построения композиций открыли перед мастерами новые возможности художественной выразительности. Иконы таких мастеров не только красивые внешне, но наполнены глубоким жизненным содержанием.

Иконописцы выработали собственные стили, которые включали как византийские и древнерусские традиции, так и новые тенденции в написании и украшении икон, сочетали мотивы национального фольклора, народного и даже некоторые элементы католического искусства. Такими направлениями стали неорусский стиль и стиль модерн.

В целом стиль модерн стал большим явлением в мире искусства. Его приемы и нововведения дали возможность переработать западные тенденции на русский национальный манер.

В XIX в. высокохудожественная икона становится дорогостоящей и недоступной простому человеку. Отсюда появляется менее качественная по исполнению живописи, но более доступная по стоимости «народная икона». Мастера, выходцы из низшего сословия, хоть и упрощали технику письма, но такие иконы пользоваться большим спросом у покупателей из крестьянского сословия и старообрядцев. Композиции народных икон были легко узнаваемы, понятны неграмотным владельцам и востребованы. При этом окладам отводилась значительная роль в оформлении иконы. Оклад называли «ризой» по аналогии с одеждами священников. Это придавало окладу символическое значение одежды для священного изображения, а само скрытое под окладом изображение наполнялась таинственным смыслом реликвии.

Одним из величайших открытий XX в. как в художественном, так и в духовном отношении, стала древнерусская икона. Это открыло возможность

заново оценить и осмыслить художественные и духовные аспекты иконы, которые долгое время оставались в тени. Православная икона представляет собой не только произведение искусства, но и имеет глубокое духовное значение. Был переосмыслен взгляд на старинные иконописные каноны, установлено, что разнообразие традиций иконописи, отраженных в них, является не слабостью, а силой иконы. Несмотря на многочисленные вариации известных иконографических типов, созданных в разные эпохи, и некоторые стилистические особенности, все эти произведения, будучи общим «богословием в красках», составляют важную основу, на которой держится искусство иконописи.

Эстетика русской иконописи этого периода заключается в сочетании разных стилей: икона может быть написана в традиционном стиле, а оклад будет выполнен в стиле модерн. Это определяет характер иконописи данного периода. Направления, сформовавшиеся в иконописи XIX в., стали неотъемлемой частью церковного искусства XX в.

ГЛАВА 3. ОБРАЗ БОГОРОДИЦЫ В ЖИВОПИСИ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ XIX – НАЧАЛА XX вв.

3.1. Образ Богородицы в творчестве Владимира Боровиковского

3.1.1. Художник Владимир Боровиковский: жизнь и творчеств

Владимир Лукич Боровиковский родился 4 августа (по новому стилю) 1757 г. Местом рождения принято считать город Миргород, Украина, Полтавская губерния. Его отец, Лука Боровик, и братья занимались иконописью. В кругу семьи происходит первое знакомство с живописью и иконописью. Сначала Владимир работал в качестве подмастерья, позже стал писать иконы самостоятельно. В этот же период молодой художник пишет портреты. Работы уже пользовались спросом, но пока еще его творчество оставалось на уровне полуремесленного искусства.

В 1787 г. происходит переломный момент для В. Боровиковского: в Крым через Украину собирается путешествовать Екатерина II. Для нее местные власти строят временный дворец. Для оформления комнат дворца предводитель киевского дворянства, В. В. Капнист, пригласил В. Боровиковского. Художник создал две большие аллегорические композиции, прославлявшие мудрость и законодательную деятельность императрицы. Картины понравились Екатерине II, но главное, что на них обратил внимание Николай Александрович Львов, сыгравший в судьбе художника важнейшую роль[88].

В конце 80-х гг. В. Боровиковский переехал в Санкт-Петербург и в 1790 г. оказался в доме Н. Львова. Н. Львов был одной из знаковых личностей своего времени: архитектор, график, поэт, музыкант, изобретатель, член Российской Академии (наук) и почетный член Петербургской Академии художеств. В. Боровиковский прожил семь лет в его доме и стал его учеником, познакомился с писателями Г. Державиным и И. Хемницером. Учителями

[88] См. об этом: *Майкапар А. Е.* Владимир Лукич Боровиковский, 1757–1825. М., 2010. С. 4–5.

живописи для Боровиковского стали портретисты Дмитрий Левицкий и Иоганн Лампи. В 1790-х В. Боровиковский стал получать первые, но не крупные, заказы. Перед художником остро стоял вопрос заработка. Тогда он стал создавать миниатюрные портреты и весьма приспел в этом жанре. В этот же период он получает заказ на иконы для иконостаса Борисоглебского собора в Торжке, который Львов сам спроектировал. К сожалению, эти иконы не сохранились.

В 1794 г. В. Боровиковский пишет знаменитый «Портрет Екатерины II на прогулке в Царскосельском парке». Образ императрицы с этого портрета позже воспоет в своем стихотворении «Развалины» Г. Р. Державин, а А. С. Пушкин создаст образ «матушки Екатерины» в «Капитанской дочке». Однако Екатерине полотно не понравилось, и В. Боровиковский получил за него только звание «назначенного» (в академики), а не академика[89].

В 1795 г. В. Боровиковский написал портрет великого князя Константина Павловича, и за него он получил звание академика живописи.

Постепенно В. Боровиковский приобрел популярность как портретист. У него заказывали картины Екатерина II, Павел I, члены императорской семьи, гости императорского двора и петербургские дворяне[90].

Он создал множество женских портретов, в которых находятся определенные общие черты: однотипное построение композиции; картины близки по размеру; фигуры представлены по пояс, часто в похожих позах; всегда присутствует некий условный пейзаж. В. Боровиковский любовно и трепетно передает детали и их символику. Поразительная плавность и гибкость линий, гармония красок побуждает говорить и думать о его работах как о музыки. В женских образах художник показывает идеал красоты своей эпохи: женственность, нравственную чистоту, естественность.

[89] См. об этом: *Майкапар А. Е.* Указ. соч. С. 7–8.

[90] См. об этом: Владимир Боровиковский // Культура.РФ. 2013–2025. URL: https://www.culture.ru/persons/10571/vladimir-borovikovskii (дата обращения: 22.11.2025).

Художник вырабатывает для себя определенный шаблон, и эти рамки вполне устраивают его. И одновременно с этим ему удается ярко и самобытно передать внутренний мир и характер модели[91].

Портрет М. И. Лопухиной, написанный в 1797 г. (см. Приложение 1, рисунок 20) является признанным шедевром В. Боровиковского. Это нежный меланхоличный образ, с необыкновенной внутренней гармонией и мягкостью черт лица. Нежность ощущается во всем: в позе, в выражении лица и повороте головы[92]. Этот портрет один из самых ярких воплощений эстетических идей сентиментализма, идеи изображать природу естественной, а чувства – истинные.

Боровиковский известен не только как мастер портрета, но и как выдающийся мастер религиозной живописи. С детства он был глубоко верующим и пронес эту веру через всю жизнь. Он всегда искал единения с Богом, и в последние годы его набожность стала граничить с мистицизмом. Это привело его в кружок Е. Татариновой – «Союз братства». Но и там он не нашел искомого душевного спокойствия и отношения с кружком быстро прекратились. Несмотря на его связь с кружком Татариновой, художник продолжал получать заказы и от светских лиц, и от церкви, к которым относился с особой ответственностью. Прежде чем начать работу над картиной он шел на молебен, а во время работы просил племянника читать вслух Евангелие или Житие святого[93].

Свою религиозною живописью В. Боровиковский начал на родине в юности, и она оставалась его любимым направлением всю жизнь. В отличие от портретов, которые писал на заказ, религиозные сюжеты он часто писал самостоятельно. Целые иконостасы его работы известны: Соборе Св. Иосифа в г. Могилеве; в Борисоглебском монастыре г. Торжке, Тверской губернии, в селе Романовке, Мглинского уезда Черниговской губернии; в д. Тишанке,

[91] См. об этом: *Майкапар А. Е.* Указ. соч. С. 14–17.
[92] См. об этом: *Майкапар А. Е.* Указ. соч. С. 12.
[93] Там же. С. 38.

Острогожского уезда Воронежской губернии. Частичные иконостасы: в Троицкой церкви г. Миргорода; в домашней церкви Д. П. Трощинского, в с. Кибинцах, Миргородского уезда.

В Петербурге, он писал отдельные картины и несколько иконостасов. Так В. Боровиковский участвовал в создании иконостаса в Казанском Соборе (Царские врата и еще три иконы). Полностью создавал иконостас в верхнем приделе в церкви Св. Троицы на Смоленском кладбище, но закончить его не успел[94].

Умер Владимир Лукич Боровиковский 18 (по новому стилю) апреля 1825 г. в Петербурге и был похоронен на Смоленском кладбище.

3.1.2. Картина Владимира Боровиковского «Богоматерь с Младенцем»

Работы В. Боровиковского по стилю относят к позднему классицизму и сентиментализму. Специфической манерой В. Боровиковского и художников его круга был тонкий, но выразительный колорит, изящество рисунка, достоверность изображения модели, наделяя ее при этом светлыми чувствами, раскрытие мира чувств и природной нравственности[95].

В религиозной живописи В. Боровиковский является типичным представителем академического направления. И одновременно с этим картины пронизаны личным мистическим мироощущением художника, его стремлением к духовному самосовершенствованию.

Картина «Богоматерь с Младенцем» (1820-е) из Государственной Третьяковской галереи (см. Приложение, рисунок 21) является типичным примером академического реализма и сентиментальной манеры. Богородицу зритель видит в образе еврейской девушки, а Младенец похожий на девочку, с длинными кудрявыми волосами, и грустным взглядом.

[94] См. об этом: *Половцов А. А.* Русский биографический словарь. Том 3 // Азбука веры. 2005. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/russkij-biograficheskij-slovar-tom-3/314 (дата обращения: 23.11.2025).
[95] См. об этом: Боровиковский Владимир Лукич (1757–1825) // Артефакт – гид по музеям России. URL: https://ar.culture.ru/ru/subject/kartina-portret-varvary-andreevny-tomilovoy (дата обращения: 23.11.2025).

Образ Богородицы напоминает женские портреты. Вместо нимбов – ореолы сияния, которые напоминают дымку зелени и тени на светских полотнах. Фигуры Матери и Ребенка вплотную приближены к зрителю – создается ощущение, что ножки Младенца Христа выходят из пространства картины. Так мастер подчеркивает материальную природу тела Иисуса. Земная конкретность образа Богоматери приближает Ее к зрителю. Еще больше усиливает реалистичность изображения медная доска, поскольку материал придает особенную гладкость фактурам[96].

Нужно отметить, что в конце XVIII–XIX вв. религиозная и секулярная живопись имели четкие различия, в отличии от XX в. Рамках исследовательской работы мы обращались к различным источникам, таким как сайт Третьяковской галереи, виртуальный гид по музеям, медиа проекту «Культура.РФ», серии изданий «Великие художники» издательства «Директ-Медиа», биографическому словарю А. А. Половцова. К сожалению, прямого упоминания или исследования о том, как образ Богородицы отразился в творчестве В. Боровиковского, в них не содержится. Однако, в различных статьях о жизни и творчестве художника не раз упоминается, что он всю жизнь был глубоко верующим человеком. Поэтому можно сделать предположение, что художник глубоко почитал образ Богородицы. Для него, как и для всякого верующего человека, Ее образ – образ чистоты и света и он имел большое влияние на восприятие и внутренний мир художника.

3.2. Образ Богородицы в творчестве Виктора Васнецова

3.2.1. Художник Виктор Васнецов: жизнь и творчество

Виктор Михайлович Васнецов – талантливый живописец, иллюстратор, архитектор, академик живописи, декоратор, основатель неорусского стиля. Его творчество сыграло важную роль в переходе изобразительного искусства от эпохи передвижничества к стилю модерн.

[96] См. об этом: Боровиковский Владимир (1757–1825). Богоматерь с Младенцем, 1820-е. // Моя Третьяковка. URL: https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/21557 (дата обращения: 23.11.2025).

Виктор Васнецов родился 15 мая 1848 г. в селе Лопиял Уржумского уезда Вятской губернии. Через два года после рождения мальчика семья переезжает в село Рябово, где его отец, потомственный священник, получает приход. В этом селе проедет детство будущего мастер. Простой быт, близость к народу и ранняя смерть матери научили будущего художника и пятерых его братьев с детства вести хозяйство.

Отец мальчиков сам был широко образованным человеком и стремился дать своим детям разностороннее воспитание: обучал их грамоте и арифметике, развивал в них наблюдательность и пытливость.

Особенности суровой природой, обособленный уклад жизни края, хранящий старинные обычаи, деревенские песни, сказки и народные поверья, все это формировало, как жизненное, так и художественное виденье мастера.

В 1858 г. В. Васнецов поступил в духовное училище, в 1862 г. перешел в класс Вятской духовной семинарии. Здесь он знакомится с иконописную, которую преподавал художник Н. А. Чернышев. В доме Чернышева он знакомится со ссыльным польским художником Эльвиро Андриолли. Позже Э. Андриолли станет его наставником и другом. Он же рассказал В. Васнецову о Петербургской Академии художеств. В 1867 г. получив благословения ректора семинарии и отца, юноша оставил предпоследний курс обучения и уехал в Петербург.

В Академии художеств его талант и успехи были быстро отмечены преподавателями. К этому времени у В. Васнецова уже были неплохие заказы от издательств на создание иллюстраций к различным изданиям. Но обучение он не закончил. В 1870 г. скончался отец художника, юноша на время оставил учебу и уехал чтобы помогать своим братьям. В Петербург он вернулся с младшим братом. Вынужденный работать больше, чтобы хватало на жизнь, В. Васнецов стал редко посещать лекции и уроки. В результате он получил в 1874 г. лишь удостоверение, в котором говорилось, что он «состоял в числе учеников Академии».

Незаконченное обучение не помешало художнику профессионально заниматься книжной графикой, а в 1875 г. примкнуть к недавно созданному товариществу передвижных художественных выставок. Передвижники в своих произведениях отражали тяжелую жизнь крестьян и горожан, социальные проблемы страны. В. Васнецов, близко знавший тяжесть крестьянского труда, каждый день видевший жизнь нищих петербуржцев, написал ряд картин, показывающий поучительную правду и горечь жизни. Уже в это время виден высокий художественный уровень мастера[97].

В марте 1876 г. по приглашению своего друга по Академии, И. Е. Репина, В. Васнецов поехал во Францию. В поисках собственного стиля он досконально изучал коллекцию Лувра и внимательно следил за открытиями французских импрессионистов. В это время он пишет картину «Акробаты», которая не имела особого успеха во Франции. Но через год, когда художник вернулся в Россию, эту работу увидел император Александр III и приобрел ее для императорской коллекции. В ноябре 1877 г. художник женился Александре Владимировне Рязанцевой.

В 1878 г. В. Васнецова приняли в ряды Передвижников. В этом же году вместе с женой и братом он переезжает в Москву. Очарованный патриархальным духом старинного города, художник с удовольствием рисовал Кремль, московские храмы и монастыри, все больше окунаясь в атмосферу преданий и старины и. Этнограф В. А. Дашков заказывает В. Васнецову создание портретов знаменитых русских деятелей с копий сохранившихся гравюр. Благодаря этому живописец смог прикоснуться и увидеть исторические артефакты, ощутить атмосферу прошлого.

Еще одним значимым событием в жизни художника было знакомство с московским промышленником и меценатом С. И. Мамонтовым. С. И. Мамонтов был образованным и талантливым, увлекавшимся искусством и историей. В его подмосковной усадьбе Абрамцево часто проходили

[97] См. об этом: *Королева С. А.* Виктор Михайлович Васнецов, 1848–1926. М., 2010. С. 3–5.

интеллектуальные встречи, обсуждались различные исторические события, недавние находки и открытия. Все это подвигнет В. Васнецова на создание серии историко-былинных картин и картин на сказочные сюжеты. Так постепенно формируется его особый стиль в этом жанре, наполненный глубоким смыслом, символами, сопереживанием, чувством гордости за мужество и отвагу русского война, и отражением страдающей души русского народа[98].

С 1885 г. В. Васнецова уехал в Киев. Там он начинает расписывать храм Святого князя Владимира. Кисти мастера принадлежит оформление центрального нефа с запрестольной апсидой, купол и фрагменты стен общей площадью почти три тысячи квадратных метров.

Неповторимый стиль мастера заключается в выполнении фресок в академическом стиле, а образы святых близки по духу к народному творчеству. В росписях храма появляются черты стиля модерн. Позднее к росписи храма присоединяются М. В. Нестеров, М. А. Врубель, А. С. Мамонтов, но определяющим стал стиль В. Васнецова. Что бы добиться завершенности и целостности всей росписи храма В. Васнецов разработал орнаментную оправу для каждой фрески. На роспись храма ушло около десяти лет.

В 1891 г. художник вернулся в Москву, где продолжил писать картины на исторические и национально-фольклорные сюжеты. Картины имеют глубокий философский смысл о человеческой душе, добре и зле, радость жизни и неизбежность смерти.

В 1917 г. случилась Октябрьская революция. Искренне и глубоко верующий В. Васнецов не принял новый социалистический строй, но не уехал из страны. Продолжая создавать картины на былинные сюжеты, он наполняет их переживаниями о происходящих событиях, отражает напряженность, драматизм и тревогу охватившие родину. Теперь в произведениях мастера не

[98] См. об этом: *Королева С. А.* Указ. соч. С. 7–8.

было русской мощи, динамизма, отважных героев. Герои застыли в отрешенных, неподвижных и печальных позах.

Несмотря на атеистическую пропаганду советского строя в 1922 г., В. Васнецов берется руководить реставрацией храма Святой Троицы на Самотечной улице в Москве.

23 июля 1926 г. художник скончался в своем московском доме и был похоронен на Введенском кладбище[99].

3.2.2. Монументальная иконография Виктора Васнецова. «Васнецовская» Богородица

В поисках идеала художник обращается к библейским сюжетам и к народной мудрости, проявляя интерес и к сказочной, и к христианской тематике. К религиозной живописи он относился с особы чувством и трепетом.

Женские образы в творчестве В. Васнецова хранят и передают неугасающий свет души. Они глубоко лиричны и обладают внутренней силой, вечной женственностью, душевной печалью, смирением, трепетностью. Иногда женский образ возвышается до божественного звучания. Очевидно, что художник в каждой героине своих картин искал идеал женской внешней и внутренней красоты. В 1896 г. мастер пишет портрет Веры Мамонтовой (см. Приложение 1, рисунок 22). Это не только очаровательная девушка, в ее портрете В. Васнецов выражает образ женской красоты, в котором заключен духовный идеал, это гармония небесного и земного. Этот образ окончательно завершится в образе Богоматери Владимирского собора.

Образ Богоматери является лейтмотивом всей религиозной живописи В. Васнецова, а первая икона Богородицы, написана для Абрамцевской церкви, положит начало монументальной иконографии «васнецовской» Пресвятой Девы. «Васнецовская» Богородица, несущая на руках Младенца Христа и

[99] См. об этом: *Королева С. А.* Указ. соч. С. 24–47.

отдающая Его в мир, есть результат напряженного творческого поиска художником идеального образа Богоматери (см. Приложение 1, рисунок 23)[100].

Отступая от канона, В. Васнецов создает оригинальную художественную трактовку христианской истории: образ далеко не канонический, а скорее глубоко личностный, при этом полный очарования. В широко открытых глазах Девы Марии выражение строгой печали и решимости. Главный акцент художник делает на душевном смятении Богоматери: страх, боль, глубокая печаль, протест читаются в уставшем и скорбном взгляде огромных глаз Матери. По-матерински крепко прижимает Она к себе Сына в желании уберечь от грядущих страданий. В это же время Ее прямая фигура, ровный, твердый шаг, плотно сжатые губы показывают душевные силы и решимость исполнить свой долг до конца. Всем художественным образом В. Васнецов передает идеи подвига покорности нравственному долгу, преодоления душевной слабости, самоотречения, сознания неотвратимости и неземной важности предстоящей миссии. Но этот долг Богородица несет с достоинством и терпением. Главное достоинство образа заключается в глубоко человечном и в то же время философско-религиозном понимании Богоматери[101].

В образе Богородицы свое завершение получил идеал женского образа. С необычайной простотой и человечностью художник воплотил в образе Богородицы всю силу материнского чувства, красоту женственности, проникновенную одухотворенность, национальный идеал материнства и заступничества, «сущность нравственного долга и идея подвига... самоотречение, которое составляет народную черту русского характера с его идеальной простотой в осуществлении необходимого и должного»[102].

---

[100] См. об этом: *Гусакова В. О.* Религиозно-философское мировоззрение В. М. Васнецова // Актуальные вопросы церковной науки. 2019. № 2. С. 279.

[101] См. об этом: *Татарникова А.* Религиозная живопись Виктора Васнецова // НОВЫЙ МИР. 2004–2025. URL: https://nowimir.ru/DATA/060038.htm (дата обращения: 29.11.2025).

[102] Цит. по*: Гусакова В. О.* В. М. Васнецов и религиозно-национальное направление в русской живописи конца XIX – начала XX вв. К 165-летию со дня рождения художника // Русская народная линия. 2017. URL: https://ruskline.ru/analitika/2009/05/20/v_m_vasnecov_i_religiozno-nacional_noe_napravlenie_v_russkoj_zhivopisi_konca_xix-_nachala_xx_vv (дата обращения: 29.11.2025).

3.3. Образ Богородицы в творчестве Михаила Врубеля

3.3.1. Художник Михаил Врубель: жизнь и творчеств

Михаил Александрович Врубель родился в Омске 5 марта 1856 г. в семье военного юриста. Как все военные семьи, они часто переезжали, поэтому М. Врубеля не осталось ностальгических воспоминаний о родном доме. Когда будущему художнику было три года, умерла его мать. Через четыре года его отец женился снова. Когда мальчику было восемь лет, семья проживала в Петербурге, где мальчик посещал рисовальные классы Общества поощрения художников. Прожив год в Петербурге, семья переехала в Саратов, где юный художник занимался у частного педагога. Следующий переезд был в Одессу, где М. Врубель с отличием закончил Ришельевскую гимназию.

М. Врубель начал рисовать в пятилетнем возрасте, но отец настоял на поступлении в Петербургский университет и получении образования юриста. Юриспруденция Михаила почти не интересовала и на начальных курсах он устроился гувернером. В 1875 г. семья, в которой он работал, уехала в Европу, взяв с собой домашнего учителя. Там он зарисовывал местные виды и создавал иллюстрации литературным произведениям, которые читал вместе с воспитанниками. Вернувшись в Россию, художник начал посещать Эрмитаж, где познакомился с выпускниками Академии художеств. Им он показал свои работы.

В 1880 г. М. Врубель поступил в Петербургскую Академию художеств. Здесь он проявил себя как трудолюбивый и способный студент, с первого года обучения начав формировать свой собственный художественный стиль. Вскоре профессор Академии П. П. Чистяков стал выделять его как одного из лучших студентов Академии, разглядев редкий талант необыкновенного живописца.

В 1884 г., не окончив Академию, по рекомендации Чистякова М. Врубель уезжает для работы в церкви Кирилловского монастыря под Киевом. Здесь он первый раз сталкивался с византийским искусством и иконописью.

Художник самостоятельно изучил книги по древнерусскому и византийскому искусству, архивы Кирилловского монастыря, все материалы из библиотеки А. В. Прахова. В образы, который реставрировал, он старался не добавлять ничего от себя, а дописывать их согласно имеющимся росписям. А что бы создать новые, сначала подробно изучил традиции древнерусской иконографии. При этом, сохраняя традиции иконографии, образы у М. Врубеля получаются эмоциональными и психологичными.

Одновременно с Кирилловской церковью, художник занимался реставрацией росписей Софийского собора в Киеве, где он применяет свой метод передачи отношения предмета и пространства на плоскости.

Зимой 1884 г. М. Врубель отправился в Италию, чтобы поправить здоровье и отвлечься от душевных терзаний. К этому времени он был безответно влюблен в жену Прахова. В Италии он копировал росписи и мозаики знаменитых базилик и создавал эскизы для иконостаса Кирилловской церкви. Когда он представил эскизы для иконостаса все друзья и знакомые были поражены: в лике Богородицы отчетливо узнавалась жена Прахова.

Первыми неудачами можно реставрационные работы Владимирского собора в Киеве. Работая по уже утвержденным, чужим эскизам, он сохранил в росписях собственный стиль, дополнительно создав орнаменты на прилегающих к плафону арках. Но заказчики не приняли работу. Не утвердили и представленный набросок «Воскресение. Эскиз росписи Владимирского собора в Киеве».

Неудачи в творчестве и личной жизни привели к тому, что М. Врубель начал увлекаться женщинами и спиртным. Отношения с Праховым разладились. Материальное положение было тяжелым: при наличии работы заказов не поступало. Обладая талантом и мастерством, художник так и оставался никому неизвестным.

В начале 1889 г. чувство одиночества заставляет М. Врубеля навестить отца в Казани, а затем остановится в Москве у своего сокурсник по Академии, живописца В. А. Серов. В. Серов знакомит художника с С. И. Мамонтовым.

Вскоре живописец поселился его усадьбе, стал получать заказы от местной знати. С. Мамонтовым уступил М. Врубелю мастерскую, в которой сам иногда занимался скульптурой, и художник начал работу над давно задуманной картиной «Демон». Композиция, не имеющая аналогов в мировом искусстве ни по своей тематической эмоциональности, ни по сочетаниям холодных и теплых темных оттенков, преисполнена глубокой печали, одиночества и скрытой, но никому не нужной силы[103].

В 1891 г. С. Мамонтов помог художнику получить заказ на иллюстрирование собрания сочинений М. Ю. Лермонтова, и мастер смог и дальше работать над любимой темой. Мистические изображения лермонтовских героев напугали читателей и вызвали множество возмущений, критики ругали художника, и лишь такие мастера живописи, как В. Д. Поленов, И. Е. Репин и В. И. Суриков, увидели в М. Врубеле нового гения художественного мира.

Все это время М. Врубель, продолжал жить у Мамонтовых, вместе с ними путешествовал по Европе. Создавая наброски к будущим работам, он хотел передать национальный дух и колорит увиденных стран[104].

Многие работы М. Врубеля пронизаны таинственностью, в них он отражал непознанное, что-то необыкновенное и мистическое. Почти все картины созданы по мотивам музыкальных или литературных произведений[105]. Художник создавал зримые волшебные образы, в которых в гармонично соединялось фантастическое и реальное, убеждая зрителя в правдивости изображения. Так передать красоту и глубину всего самого сокровенного в искусстве могут немногие художники, а добиться подобной мистической и декоративной реальности не мог никто больше никто[106].

В 1896 г. М. Врубель встретил в Петербурге свою будущую супругу, оперную певицу Надежду Ивановну Забелу. В следующем году они

[103] См. об этом: *Королева С. А.* Михаил Александрович Врубель, 1856–1910. М., 2010. С. 3–11.
[104] Там же. С. 15–17.
[105] Там же. С. 20.
[106] Там же. С. 34.

поженились, несмотря на категорически протесты со стороны ее родственников. Жена была актрисой театра, для нее М. Врубель сам придумывал и делал декорации, часто писал ее портреты. В 1901 супругов родился сын. К этому времени душевное здоровье художника сильно пошатнулась из-за влияния темных образов его собственного творчества и драматичных обстоятельств жизни. Изящество и красоту мастер всегда ставил на первое место. Рождение сына с заячьей губой поразило и расстроило художника, он стал обвинять во всем себя и стал еще более замкнутым и мрачным чем прежде.

Он все чаще переписывает своего «Демона», пытаясь выразить противоречивые чувства, идущие вразрез с христианскими идеями и традиционными ценностями. Но каждый раз образ все больше и больше выражает болезнь и надломленность психики художника. В итоге в конце 1902 – нач. 1903 гг. М. Врубель лечился в психиатрической больнице у профессора В. П. Сербского. После выписки из больницы он с семьей решил отправиться на отдых в Крым. В этой поездке случается трагедия: от пневмонии умирает их двухлетний сын. Спустя несколько дней после похорон сына М. Врубель вновь ложится в психиатрическую больницу. Постепенно его душевное здоровье стало приходить в норму. К тому времени М. Врубель был одним из самых известных художников в России, однако семья оказалась в тяжелой ситуации: обанкротился благодетель С. Мамонтов, сам художник долго не писавший новых картин не имел денег на содержание семьи.

Летом 1904 г. он вместе с женой переезжает в Петербург. Художник снова начал рисовать, но уже не демонов, а портреты и удивительные композиции. М. Врубель по-прежнему оставался уникальным живописцем, хотя болезнь периодически возвращалась и мешала творчеству.

Смерть единственного сына и болезнь мужа и отразились на голосе жены художника: ей становилось все труднее петь, как прима она утратила позиции в театре. Хоть ореол безумия и сделал художнику прижизненную легенду, семья остро нуждалась в деньгах.

Болезнь М. Врубеля сменялась периодами ремиссии, тогда он брался за кисть и зарисовывал приходившие в голову образы. Он оставался гениальным художником, даже потеряв связь с миром[107].

Свою последнюю работу, «Портрет поэта В. Я. Брюсова», живописец закончить не успел. Он резко начал терять зрение, путал цвета и практически не мог видеть, что рисует. Улучшений в психическом здоровье так же больше не было. Ему верилось, что, искупив свои грехи перед Богом, он снова начнет видеть, поэтому художник изнурял себя «искупительным» голодом. Ничего не видя, он простаивал днем и ночью перед окном. Ингода ему чудилось, что зрение вернулось. Тогда он начинал заниматься украшением и постройкой храмов.

Зимой 1910 г. М. Врубель сознательно провел перед открытой форточкой несколько часов, от чего в феврале началось воспаление легких. 1 апреля 1910 г. Михаил Александрович Врубель скончался и был похоронен на петербургском Новодевичьем кладбище[108].

3.3.2. Иконография Михаила Врубеля для иконостаса Кирилловской церкви «Богоматерь с Младенцем»

Рубеж XIX–XX вв. был периодом обновления художественного языка. В творчестве М. Врубеля особый смысл приобрел поиск образа вечной женственности. Он ищет его в различных образах, направлениях и ипостасях.

В образе «Богоматери с Младенцем» (1885) для иконостаса Кирилловской церкви художник соединяет личное религиозное искание и поиск женственного идеала (см. Приложение 1, рисунок 24). Образ «Богоматери с Младенцем» один из несомненных шедевров М. Врубеля. Образ Богородицы представлен не как образ юной девушки, в нем чувствуется чрезвычайная напряженность. Это женственно-нежный и одновременно печальный образ Матери, знающей трагическую участь Сына.

[107] См. об этом: *Королева С. А.* Указ. соч. С. 36–40.
[108] Там же. С. 46.

Образ выполнен в византийской традиции, и одновременно с этим в нем отразились впечатления художника от искусства эпохи Возрождения. В образе Богородицы соединен средневековый канон и острый психологизмом нового времени. Он отличается удивительной реалистичностью и выразительностью образов, выражения лиц на иконе оставляют сильнейшее впечатление у зрителя[109].

Образ «Богоматери с Младенцем» отождествляется с обликом Эмилии Праховой, женой А. В. Прахова, в которую М. Врубель был безответно влюблен. Она была его первой музой. Возвышенное чувство первой влюбленности одухотворил создаваемый образ, приблизил его к сердцу зрителя. На иконе сходство приглушено, но не стерто. С этого времени у женских персонажей на картинах М. Врубеля появляются, лучезарные, как сапфиры, сверхъестественные глаза Э. Праховой[110].

В целом ряде работ о большом влиянии образа Богородицы на становлении цветовых предпочтений художника говорит особенное отношение к алому цвету – цвету риз Богородицы: «Испанская танцовщица в красном» (нач. 1890-х. гг.), «Женский портрет в красном (Н. И. Забела-Врубель)» (1902–1904), «Женский портрет в красном (со спины)» (1895), «Женщина в красном платье с веером» (1890), «Дочь венецианского чичероне» (1884), «Портрет А. А. Станкевич» (1906), «Девушка в венке (Голова украинки)» (1898)[111].

Мастерство изображения особого взора, мастер приобрел, когда работал над образами и иконами для Кирилловской церкви. Часто герои на картинах М. Врубеля обладают особенным мистическим взглядом. Например, глаза Царевны–Лебедь (см. Приложение 1, рисунок 25) необыкновенно

[109] См. об этом: *Врубель М. А.* Богоматерь с младенцем // БИБЛИЯ ОНЛАЙН. 2017–2025. URL: https://ekzeget.ru/mediateka/detail-bogomater-s-mladencem-vrubel-mihail-aleksandrovic/ (дата обращения: 02.12.2025).
[110] См. об этом: *Середнякова Е.* Найти лик музы // Лаврус. URL: https://lavrus.tretyakov.ru/publications/tekst-nayti-lik-muzy/ (дата обращения: 02.12.2025).
[111] См. об этом: *Орловская Е. А*. М. А. Врубель: женский образ как эстетическая категория повседневности // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2017. № 4–1. С. 157–158.

выразительны, наполнены неизъяснимой тайны, исполнены глубоким чувством, как и взгляд Богородицы на эскизе к иконе «Богоматерь» (см. Приложение 1, рисунок 26)[112].

3.4. Традиции и новаторство в изображении Богородицы художниками XIX в.

По мнению Лилии Николаевны Ратнер (1929–2016), известного художника-графика, книжного иллюстратора и искусствоведа, русская живопись как вид искусства рождается в XVIII в. До этого времени в России существовало только церковное искусство, только иконопись. Достигнув невероятных высот к XVII в. в иконописи начинается упадок, а влияние Запада способствовало быстрому развитию секулярного живописного искусства и новым для России направлениям в нем. Немалую роль в развитии и становлении российских художников имела Петербургская Академия художеств. Ко времени, когда Россия выходит на мировую арену, оказалось, что остальной мир проживал новые стили в течение нескольких столетий. Для того, чтобы догнать, причем подражая, а не проживая события, которые Европа переживала столетиями, а художники отражали на своих холстах, у России есть всего пятьдесят лет. Поэтому стили часто накладываются друг на друга: сентиментализм, романтизм, классицизм. А развитие стилей живописи идет колоссальными темпами[113].

Живописное искусство в России можно назвать молодым, но свои истоки оно берет в иконописи. В XVIII – нач. XIX вв. происходит разделение между церковью и культурой, осуществляется переход церковной живописи с языка иконописи на язык светской академической живописи, икона перерождается в религиозную картину. Светское и церковное искусство существует в симбиозе.

---

[112] См. об этом: *Врубель М. А.* Богоматерь с Младенцем // Виртуальный Русский музей. 2009. URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/museums/gtg/vrubel_m._a._bogomater_s_mladencem._18841885._inv._5286._gtg/index.php (дата обращения: 02.12.2025).

[113] См. об этом: *Ратнер Л. Н.* Богоискательство в русской живописи XIX века // Правмир. 2003–2025. URL: https://www.pravmir.ru/liliya-ratner-bogoiskatelstvo-v-russkoy-zhivopisi-xix-veka/ (дата обращения: 02.12.2025).

Художники XIX в. воспитывались в православной среде, что отразилось на их творчестве. Они искреннее стремились создать картины достойные православного храма, вернуть в Церковь настоящую культуру. Одновременно с оскудением церковного искусства в XIX в. в светской живописи появляются художники, разрабатывающие христианские темы, многие из них ищут свой путь в живописи к религиозной теме[114].

В образе Богородицы художники XIX в. сочетали тенденции своего времени и иконописные традиции, в нем присутствуют и новаторские и традиционные приемы. Для удобства приведем их в таблице 1.

Таблица 1 – Традиции и новаторство в изображении Богородицы художниками XIX в.

Сходства картины с традиционной иконописью (традиции)	**Отличия картины от традиционной иконописи (новаторство)**
1. В изображении Богородицы в основном сохраняется иконописная композиция положения Матери и Ребенка.	1. Акцент сделан на выражении внешней красоты лиц Матери и Ребенка, подчеркивается Их материальная природа.
2. В основном сохраняется традиционное цветовое решение одежд и риз Богородицы.	2. В образе Богоматери прочитывается сходство с живым прототипами.
3. Религиозный сюжет.	3. Образ Богородицы приобретает личностные, эмоциональные и психологические черты.
4. Общее выражается через частное. Изображаются события, не имеющие четкой временной локализации.	4. В образе Богоматери художники выражают национальный идеал материнства.
	5. Акцент сделан на выражении материнского чувства.
	6. Художники создают оригинальную художественную трактовку христианской истории.
	7. Атрибуты окружающего мира переданы реалистично, а не схематично. Художники добиваются филигранной точности прорисовки деталей.
	8. Присутствует ярко выраженное личностное отношение художника к образу Богородицы. Очевидно субъективное начало.
	9. В отличие от иконописи в картине используется прямая перспектива.
	10. Используются средства академической живописи.

[114] См. об этом: *Языкова И. К.* Со-творение Образа. Богословие иконы. М., 2012. С. 236–248.

Выводы

Великие художники XIX в. участвовали в росписи и реставрации храмов и внесли значительный вклад в возрождение и развитие церковной живописи и иконописи. Особенностью изображения образа Богородицы художниками XIX в. является сочетание национального художественного языка, классического академизма и традиций иконописи.

Мастера XIX в. рисуют образ в прямой перспективе, сочетают в своих творениях элементы декора модерна с натурализмом и филигранной точностью прорисовки деталей, обилие декора со сложностью композиции и живописностью силуэта. Оттенки цвета стали играть важную роль в передаче тончайших нюансов чувств. Свои религиозные переживания и искания художники предают через выражения лиц на картинах и ликов на иконах.

Но многовековые традиции иконописания не ушли в прошлое совсем. Несмотря на быстрое развитие и быструю смену стилей в живописи, художники продолжают придерживаться основных канонов в изображении Богородицы: сохраняются основные цвета одежд, положение фигур Девы Марии и Младенца Христа. Духовная красота образа тесно переплетается с выражением внешней красоты. Отходя от церковного канона, художник создает эмоциональный, выразительный образ, который является близким и понятным зрителю, «живым».

ГЛАВА 4. ОБРАЗ БОГОРОДИЦЫ В ЖИВОПИСИ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ XX ВЕКА

4.1. Образ Богородицы в творчестве Кузьмы Петрова-Водкина

4.1.1. Художник Кузьма Петров-Водкин: жизнь и творчество

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин – российский и советский живописец-символист, график, теоретик искусства, писатель и педагог. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1930)[115]. Наряду с К. Малевичем и В. Кандинским, К. Петров-Водкин стал фигурой первой величины в живописи XX века[116]. Его картины дореволюционного периода передают сцены крестьянской жизни и образ России, в этот же период он расписывает храмы. После революции он пишет портреты людей, сюжеты нового быта, наполненные волнением от нестабильности новой жизни. Обладая незаурядным талантом художника, он также обладал литературным талантом. В основу прозы легли его воспоминания. На рубеже веков за шесть лет он написал 20 рассказов, 3 больших повести и 12 пьес[117].

Кузьма Петров-Водкин родился в маленьком городе Хвалынск, в бедной семье сапожника. Несмотря на бедность и трудности жизни семьи мальчик был окружен любовью и заботой родных, особенно матери. Позднее эти отношения найдут отражение в его творчестве. В школьные годы он познакомился с хвалынскими иконописцами-староверами. Наблюдая за их работой, мальчик воспринял стиль русской иконописи. Это оказало значительное влияние на художественный почерк мастера, способствовало созданию его уникального стиля. Вторым важным знакомством было знакомство с «живописцем-вывесочником» Толкачевым. На его примере будущий мастер увидел иное, чем у иконописцев, отношение к краскам и

[115] См. об этом: *Павловский А. И.* Кузьма Сергеевич Петров-Водкин // ХРОНОС. 2000. URL: http://www.hrono.ru/biograf/bio_p/petrov_vodkin.php (дата обращения: 08.03.2026).
[116] См. об этом: *Майкапар А. Е.* Кузьма Сергеевич Петров-Водкин, 1878–1939. М., 2010. С. 3.
[117] См. об этом: *Прохорова Н.* Петров-Водкин и жажда объяснить мир: «Нагорную проповедь» назвали шайкой, а в революцию появилась Мадонна // Правмир. 2003–2026. URL: https://www.pravmir.ru/creative/petrov-vodkin-i-zhazhda-obyasnit-mir-nagornuyu-propoved-nazvali-shaykoy-a-v-revolyutsiyu-poyavilas-madonna/ (дата обращения: 21.02.2026).

ремеслу – пренебрежительное. Эти встречи показали, как могут различаться стили изображения и как могут разниться творческие устремления художников[118].

С детства ощущая влечение к живописи, К. Петров-Водкин в 1893 г. окончил городское училище, отучился год в местных классах живописи и рисования, пробовал работать самостоятельно. В этот период самостоятельная работа не приносила ему успеха. На его живопись обратил внимание знаменитый петербургский архитектор Р. Ф. Мельцер. Будучи впечатлённым работами художника, он помог ему поступить в Центральное Петербургское училище технического рисования Штиглица. В нем готовили мастеров прикладного искусства, а живописи не уделяли большого внимания[119].

Не закончив обучение в училище Штиглица, осенью 1897 г. К. Петров-Водкин уехал в Москву. Здесь он поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества. Его учителями были первые русские художники: Серов, Левитан, Коровин. Во время обучения в 1900–1901 гг. он работал на керамическом заводе «Изолятор» в селе Всехсвятском под Москвой, выполняя работы по керамике: рисовал изразцовые печи и камины, лепил изразцы и колонки. В 1905 году он окончил училище, но понимал, что это уже формальность: последние два года занимался мало и нерегулярно, понимая, что уже перерос училище.

Началом карьеры живописца стал образ Богородицы с Младенцем, выполненный по заказу Р. Ф. Мельцера в 1904 г. на фасаде клиники Вредена в Петербурге (ныне здание Института травматологии).

В 1905–1908 гг. художник путешествовал по Европе: занимался в частных академиях Парижа, посетил Италию и Северную Африку[120]. В этот период художник искал свой собственный стиль. Вернувшись в Россию, он присоединился к группе художников «Мир искусства». В 1909 г. выставка его

[118] См. об этом: *Майкапар А. Е.* Указ. соч. С. 4.
[119] См. об этом: *Рыжов К. В.* 100 великих россиян // Электронная библиотека Литмир. URL: https://www.litmir.club/br/?b=118630&p=20 (дата обращения: 21.02.2026).
[120] См. об этом: *Майкапар А. Е.* Указ. соч. С. 5–8.

французских работ сделала ему имя. Картина «Сон» (1910) вызвала горячие дискуссии, имя К. Петрова-Водкина приобрело громкую, но несколько скандальную известность[121].

В 1924 г. он был участником объединения «Четыре искусства», тогда же уехал в командировку во Францию почти на год[122].

В советский период К. Петров-Водкин активно занимался графикой и театральными декорациями. Тогда же он писал теоретические статьи и занимался преподаванием. Художник был одним из реформаторов системы художественного образования. С 1918 по 1933 г. он преподавал в Петроградских Государственных свободных художественных учебных мастерских (ПГСХУМ), Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС), Высшем художественно-техническом институте (ВХУТЕИН), Институте пролетарского изобразительного искусства (ИНПИИ) и Институте живописи, скульптуры и архитектуры (ИЖСА)[123].

В 1931 г. ему присвоили звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. В 1932 г. был создан единый Ленинградский союз художников, первым председателем которого стал К. Петров-Водкин. В августе того же года он был избран первым председателем Ленинградского отделения Союза советских художников (ЛССХ)[124].

Скончался Кузьма Сергеевич Петров-Водкин 15 февраля 1939 г. от туберкулеза и был похоронен в Петербурге на Волковом кладбище[125].

4.1.2. Картина К. Петрова-Водкина «Петроградская мадонна»

К периоду написания полотна «1918 год в Петрограде» (1920) (см. Приложение 1, рисунок 27) у художника окончательно утвердился стиль его творчества. Уже по картинам 1910-х гг. можно судить о том, что это

[121] См. об этом: *Рыжов К. В.* Указ.соч.
[122] См. об этом: *Прохорова Н.* Указ. соч.
[123] См. об этом: Петров-Водкин. Автопортрет // Волгоградский музей изобразительных искусств им. И. И. Машкова. URL: https://muzeymashkova.ru/kollekcziya/zhivopis-xudozhnikov-rossii-xviii-nachala-xx-vekov/petrov-vodkin.-avtoportret (дата обращения: 22.02.2026).
[124] См. об этом: *Майкапар А. Е.* Указ. соч. С. 42.
[125] Там же. С. 46.

самобытный художник, который видит мир глубоко индивидуально[126]. Об этом свидетельствует особая система живописи, включающая в себя разработанную художником теорию трехцветия, основные и неизменные цвета в которой – красный, синий, желтый и их смешения. К особенной манере живописи относится и теория сферической перспективы[127]. Живопись К. Петрова-Водкина отличает стремление к монументальности и обращение к духовно-нравственным проблемам страны[128].

События 1917 г. художник принял с открытостью к изменениям в стране и жизни людей. Начиная с 1918 г. на полотнах прослеживаются размышления художника о новом миропорядке и новых взаимоотношениях. И к 1920 г., когда была создана картина, становилось все более очевидным, сколь разрушительные последствия повлекла за собой революция[129].

Первоначальное название картины «1918 год в Петрограде», но очень быстро в народе ее стали называть «Петроградская мадонна», а сам Петров-Водкин в письме к жене назвал героиню «Мадонной Петрограда»[130].

На первый взгляд это жанровая картина, доносящая до зрителя характерный облик революционного города. В каждой детали второго плана картины ощущаются настороженность и напряженность. Но на самом деле это – возвышенный образ матери, ее душевной чистоты, нравственной силы, непоколебимого желания защитить свое дитя.

С одной стороны, художник пишет новый образ матери – это уже не милые молодые крестьянки, а образ матери драматического времени революции, голода и невзгод. С другой стороны, нельзя не увидеть в образе молодой матери образ Богородицы. Ее силуэт, одежда, спокойный и умиротворенный лик – всё напоминает иконописный образ. В этом образе мы

---

[126] См. об этом: *Майкапар А. Е.* Указ. соч. С. 12.

[127] См. об этом: 1918 год в Петрограде // Виртуальный Русский музей. 2009. URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/museums/gtg/petrov-vodkin_k.s._1918_god_v_petrograde._1920._gtg/index.php (дата обращения: 06.05.2026).

[128] См. об этом: Петров-Водкин Кузьма (1878-1939). 1918 год в Петрограде («Петроградская мадонна») 1920 // Моя Третьяковка. URL: https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8846 (дата обращения: 06.05.2026).

[129] Там же.

[130] См. об этом: 1918 год в Петрограде...

видим жест матери, уберегающей ребенка от опасностей мира, который традиционно использовали для образов мадонн мастера эпохи Возрождения[131].

Для мастера тема материнства была одной из главных во все периоды его творчества. В трудное для страны и для него лично время художник, как человек верующий, надеялся, что Богородица не оставит в беде многострадальный народ. «Петроградская мадонна» – картина, в которой теплится надежда. В картине художник отражает свои надежды на то, что Богородица, как любящая Мать, не оставит без Своей милости даже тех, кто отрекся от веры и утратил молитву в водовороте Гражданской войны[132].

Именно на этом полотне картинное воплощение образа Богородицы впервые сопоставляется с событиями времени, затронувшими все страну и лично художника. Ее образ перестает быть вневременным, а сопоставляется с событиями того времени. Через иконные черты художник рисует народно-национальный идеал красоты женщины: смиренный и кроткий абсолют материнства, она – вдумчивый наблюдатель своего времени, принимающий окружающий мир в атмосфере тревоги и волнений [133].

Ее не волнуют ни выбитые стекла в окнах домов, которые свидетельствуют о вооруженных столкновениях на улицах Петрограда, ни очереди за хлебом из голодных и растерянных людей, ни пустота и разруха некогда богатого и прекрасного города[134]. Молодая мать и дитя находятся на переднем плане, как бы возвышаясь над остальными эпизодами картины[135]. Крупно взятая фигура матери как будто защищает ребенка от бед нового мира, в то время как сам малыш мирно спит, не зная горестей жизни. Он чувствует любовь и защиту матери[136].

---

[131] См. об этом: *Майкапар А. Е.* Указ. соч. С. 23–26

[132] См. об этом: Святость материнской любви в красках Кузьмы Петрова-Водкина // Радио Вера. 2026. URL: https://radiovera.ru/kuzma-petrov-vodkin-1918-god-v-petrograde-petrogradskaja-madonna.html (дата обращения: 06.05.2026).

[133] См. об этом: Петров-Водкин К. С. 1918 год в Петрограде // Артефакт – гид по музеям России. URL: https://ar.culture.ru/ru/subject/1918-god-v-petrograde-1 (дата обращения: 06.05.2026).

[134] Там же.

[135] См. об этом: 1918 год в Петрограде...

[136] См. об этом: Петров-Водкин К. С. 1918 год в Петрограде...

В облике молодой матери легко угадывается образ Богоматери. Выражение и черты лица, поза, цвета одежды – всё явно указывает на иконописны традиции. Даже то, что композицию художник поделил на два пространственных плана, не случайно. Здания с арочными пролетами напоминают нефы храмов – это посюстороннее пространство. А образ матери с ребенком, который отделен от города ограждением и находится на возвышении, – это сакральный образ матери, и говорит он о потустороннем её присутствии. Она – это не только каждая мать страны, охваченной хаосом войны, но и символ защитницы, покровительницы, непрекращающегося начала жизни. Здесь художник четко показывает свое виденье: пока есть материнство – жизнь будет продолжаться. И будет сохраняться смысл жизни, который состоит в передаче, сохранении чистой, бескорыстной, самоотверженной любви. Будет меняться фон, время и место, а первый образ Матери для каждого верующего – это образ Богородицы[137].

Таким образом, хотя картина «Петроградская мадонна» должна быть интерпретирована как живописное полотно, написанное большим мастером, создавшим образ матери в эпоху революционных потрясений, всё же следует отметить целый ряд черт, которые отсылают к иконописному канону, это

1) поза и выражение лица матери,

2) одежда (алое покрывало, отсылающее к мафорию Богородицы),

3) оберегающий жест,

4) миниатюрные сцены на фоне, как это бывает на полях икон.

При этом следует подчеркнуть, что канон не копируется, а переосмысливается.

[137] См. об этом: Петров-Водкин Кузьма (1878-1939). 1918 год в Петрограде («Петроградская мадонна»)…

4.2. Образ Богородицы в творчестве Михаила Савицкого

4.2.1. Художник Михаил Савицкий: жизнь и творчество

Михаил Андреевич Савицкий – советский и белорусский художник, педагог. При жизни имел более 20 наград и званий: народный художник СССР и Белоруссии частник Великой Отечественной войны, лауреат Государственных премий СССР и Беларуси, лауреат премии Михаила Шолохова и Международной премии Фонда Святого Всехвального апостола Андрея Первозванного. Награжден орденами Ленина, Трудового Красного Знамени, «Знаком Почета». Первым получил орден Франциска Скорины. С 1983 г. академик Академии художеств СССР, член Национальной академии наук Беларуси (1995), почетный член Академии искусств ГДР (1975), член Международной славянской академии. В 1988 г. входил в состав Государственной комиссии по расследованию советских преступлений в Куропатах.

Художник знаменит своими картинами на военную тематику. Работал в области станковой и монументальной живописи. Его работы отличаются публицистическим, эмоционально-экспрессивным раскрытием исторических тем XX в. Сюжеты его картин – трагическая часть истории русского народа, пронизанная подвигом и мужеством, культурный и ментальный код народа. Картины художника превратились в символы истории страны, в которой миллионы жизней были прерваны, а судьбы – искалечены.

Михаил Савицкий родился 18 февраля 1922 г. в деревне Звенячи Оршанского уезда Витебской губернии. Отец, Андрей Петрович, работал на железной дороге, мать Анна Константиновна – в колхозе. У Михаила было три старших брата и младшая сестра. В 1940 г. он с отличием окончил среднюю школу, и осенью был призван в армию[138].

Великая Отечественная война застала художника в армии на Кавказе. 345-я стрелковая дивизия, в которой он служил, была переброшена на фронт.

[138] См. об этом: Савицкий Михаил Андреевич // Известные люди Беларуси – Наши люди. URL: https://nashi-lyudi.by/person/savickij-mihail-andreevich/ (дата обращения: 11.12.2025).

Красноармеец Савицкий прошел 250 дней героической обороны Севастополя. 4 июля 1942 г. попал в плен к фашистам, будучи тяжело ранен.

Началась пересылка из лагеря в лагерь. В нацистских концлагерях художник пробыл 2 года и 9 месяцев. Пересыльные лагеря в Бахчисарае и Николаеве, издевательства и голод. 326-й шталаг [139]. Рабочий лагерь в Дюссельдорфе для военнопленных, где М. Савицкий участвовал в диверсионной группе сопротивления: готовя побег, узники портили вагоны, которые им приходилось делать для немцев. При попытке к бегству вся группа была схвачена. М. Савицкого отправили в лагерь уничтожения Бухенвальд. Оттуда он был отправлен в концлагерь Миттельбау-Дора, потом в Дахау. Из лагеря Дахау он снова пытался сбежать, был схвачен и помещен в штрафной барак. Оттуда должен был попасть в печь крематория. 29 апреля 1945 г. союзные американские войска освободили пленных, к этому времени художник был при смерти от тифа. Затем последовало лечение в госпитале и продолжительная проверка в фильтрационном лагере НКВД. М. Савицкого признали негодным к службе по здоровью, но он смог добиться, чтобы его оставили в Красной армии и служил в 6-й гвардейской дивизии во время наведения порядка на территории Венгрии и Германии после капитуляции немцев до 1947 г.[140]

После демобилизации М. Савицкий поступил в Минское художественное училище. Окончил его в 1951 г. и продолжил обучение до 1957 г. в Московском художественном институте имени В. И. Сурикова. Работать и жить уехал в Минск. С 1980 г. руководил творческой мастерской Академия Художеств СССР, позднее ставшей государственным учреждением культуры «Творческие академические мастерские живописи, графики и скульптуры» Министерства культуры Республики Беларусь.

---

[139] Шталаг – сокращение от нем. Stammlager (основной лагерь). Общее название лагерей германских вооруженных сил (вермахта), люфтваффе (Шталаг Люфт) и кригсмарине (Марлаг) для военнопленных из рядового состава во время Второй мировой войны.

[140] См. об этом: *Овсепьян И., Карпович О.* Пепел, стучащий в сердце // Новости Беларуси. 1998–2025. URL: https://www.sb.by/articles/pepel-stuchashchiy-v-serdtse.html (дата обращения: 11.12.2025).

Картины М. Савицкого наполненными множеством символов, через который он стремился научить зрителя чувствовать и мыслить. Первые работы мастера были в жанре социалистического реализма, но со временем он много сил посвятили антивоенной теме.

Многие ранние работы художника не сохранились. Одна из первых его картин «Песня» (1957) – это воспоминание о детстве. Сегодня картина находится в Национальном художественном музее Беларуси.

Известность приходит 60-е гг. XX в. Он создает циклы, в основе которых лежат воспоминания и впечатления о жестокости в немецких концлагерях, ужасах Великой Отечественной войны, они же воспевают патриотизм советских людей: «Беларусь партизанская» (1960–1980-е), «Цифры на сердце» (1974–1987). Цикл «Героическая Белоруссия» (1960-е), в который вошли картины «Партизанская мадонна», «Витебские ворота», «В поле», был награжден Государственной премией СССР.

Цикл «Черная быль» (1988–1989) посвящена трагедии на Чернобыльской АЭС. Этот цикл получил золотую медаль Академии художеств БССР.

Художник не прекращал работать на протяжении всей жизни, в конце XX – нач. XXI вв. Он пишет циклы «Заповеди блаженства» (1990-е) и «XX век» (1990–2000-е), в котором, как глубоко верующий человек, отобразил свое понимание проблем XX–XXI вв.

В последние годы жизни художник тяжело болел, перенес обширный инсульт. Скончался в Минске 8 ноября 2010 г. Творческое наследие художника составляет около 200 полотен, они хранятся в центральных музеях и фондах России и Республики Беларусь[141].

М. Савицкий в своем творчестве и жизни всегда оставался очень честным и принципиальным, говорящим правду, постоянно обращаясь к чувству человеческого достоинства, к проблеме человеческой подлинности и

[141] См. об этом: Савицкий Михаил Андреевич...

выбора человека между добром и злом. Так, в 1967 г. он бросает вызов политике всеобщего атеизма в СССР, и на Всесоюзной выставке представляет «Партизанскую мадонну» (1967) (см. Приложение, рисунок 28). Однако вместо критики картина вызвала настоящий фурор и была немедленно приобретена Третьяковской галереей. С этого момента произведения художника начали экспонироваться в самых престижных залах мира[142].

4.2.2. Христианские мотивы в творчестве М. Савицкого. «Партизанская мадонна»

«Партизанская мадонна» (1967) является одной из самых неожиданных картин, в которой переплелись мирские и христианские мотивы, и стало самым известным произведением М. Савицкого, посвященным белорусскому партизанскому движению. Как отмечает белорусский искусствовед Кирилл Мельник «христианские мотивы у Савицкого появились довольно рано <…> позже религиозные, христианские темы зазвучат в его искусстве во всю силу»[143]. Через 11 лет для Белорусского Национального художественного музея он напишет еще одну «Партизанскую мадонну» под названием «Минская Мадонна» (1978) (см. Приложение 1, рисунок 29).

Известный образ Мадонны с младенцем, характерный для классического искусства, в творчестве М. Савицкого обретает новое звучание. Его работа «Партизанская мадонна», столь же признанная в мировом художественном сообществе, как «Мадонны» Леонардо да Винчи и Рафаэля. Она олицетворяет всю силу материнства, возвышаясь над ужасами войны. В картине окончательно оформлена творческая концепция художника, выражающаяся в аллегоричности и экспрессивной монументальности обобщенной пластической формы. Традиционный сюжет сознательно помещен в необычную сюжетно-метафорическую структуру: изображая сцену прощания,

[142] См. об этом: *Мельник К. В.* Создатель времени: памяти народного художника Беларуси Михаила Савицкого // Беларуская думка. 2010. № 11. С. 170–176.
[143] Там же. С. 174.

художник подчеркивает идею триумфа жизни в условиях вражеской оккупации[144].

«Партизанские мадонны» М. Савицкого напоминают произведение К. Петрова-Водкина «1918 год в Петрограде» и «Мать», но это совершенно оригинальные сюжеты: М. Савицкий первым в советском искусстве создал возвышенный образ матери-партизанки. Здесь соединены христианская и военная темы в особой человечности фигур. Художник сумел сделать невозможное: соединить христианскую традицию с идеологией атеистического государства[145].

Образ женщины-матери, кормящей младенца, соединен с историческими реалиями войны: скорбно сидящая у ее ног старушка, мужчина, спешащий догнать боевых товарищей, и бросающий прощальный взгляд, простых крестьянок, работающих в поле, и уже вдалеке уходящий партизанский отряд[146]. И только фигура матери статична, лицо ее задумчиво, но спокойно. Ее образ – это олицетворение самоотверженности, гуманных жизненных сил, бескорыстной любови к своему ребенку, а через него и ко всему человечеству[147].

Поскольку работ по исследованию картин «Партизанская мадонна» М. Савицкого в рамках христианской традиции мало, то в рамках нашей исследовательской работы мы можем сделать собственные предположения.

В картине «Партизанская Мадонна» (1967) художник соединяет Небесное и земное. Обращается к вечному символу жизни – материнству. Через образ женщины-матери он пишет образ Богородицы как Матери и защитницы для всего человечества, символ бесконечной, жертвенной и

---

[144] См. об этом: Михаил Савицкий. Расширенная экспозиция к 100-летию со дня рождения // Третьяковская галерея. URL: https://www.tretyakovgallery.ru/news/mikhail-savitskiy-rasshirennaya-ekspozitsiya-k-100-letiyu-so-dnya-rozhdeniya/ (дата обращения: 11.12.2025).

[145] См. об этом: *Мельник К. В.* Указ. соч. С. 170-176.

[146] См. об этом: *Хилько К.* Боль партизанской мадонны // Союзное Вече. 1991–2025. URL: https://www.souzveche.ru/articles/culture/51855/ (дата обращения: 11.12.2025).

[147] См. об этом: Савицкий М. А. Партизанская мадонна (Минская) // Виртуальный Русский Музей. URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/museums/nacionalniy_hudozhestvenniy_muzey_respubliki_belarus_minsk/savickiy_m._a._partizanskaya_madonna_minskaya._1978._kp-16962_minsk/index.php (дата обращения: 11.12.2025).

спасительной любви. Через образы вооруженного отряда и работающих в поле женщин, художник говорит зрителю о необходимости собственного труда в деле спасения, а образ старушки является образом смирения и молитвы, без которых невозможно обращение к Богу. В образе партизанской матери, которая кормит грудью своего ребенка, сочетаются непоколебимая стойкость, возвышенная печаль и истинная женственность, все те качества, что читаются на иконописных образах Божией Матери.

На картине многое отсылает зрителя к иконописному образу Богородицы: положение матери и ребенка, цвет и покрой одежд, золотой фон непосредственно за фигурой матери. Пластичность структуры произведения, стройность ритма округлых линий, контраст цветовой гаммы и сферичности пространства создают замкнутую целостность картины и выводят образное содержание картины на более возвышенный, неземной уровень.

В положении фигур матери и ребенка читается желание уберечь и защитить своего ребенка. В осанке и выражении лица отражается несгибаемая сила духа, пронизанная светлой грустью и нежной женственностью. Вокруг фигуры женщины, в которой легко считывается живописный образ Богородицы, сгруппированы все остальные детали картины, так же с надеждой и верой Православная церковь приходит под покров Божий Матери. Молодая мать, окруженная ореолом света, с надеждой и любовью, задумчиво смотрит вдаль, такой же глубокий, проникновенный взгляд мы видим на иконах Богородицы.

4.3. Образ Богородицы в творчестве Бориса Клементьева

4.3.1. Художник Борис Клементьев: жизнь и творчество

Борис Дмитриевич Клементьев – известный московский живописец, член союза художников России, член международной федерации художников при ЮНЕСКО, член Ассоциации искусствоведов и художественных критиков, лауреат конкурса «Золотая кисть», академик Петровской академии наук и искусств, член-корреспондент Российской академии естественных наук.

Борис Клементьев родился в 1972 г. в Москве, в семье советской интеллигенции. Отец художника, Дмитрий Сергеевич, был профессором МГУ, мать Татьяна Борисовна, автор учебников английского языка, лингвист, известный психолог, происходила из дворянского рода. С раннего детства родители знакомили мальчика с миром искусства. Дом украшали холсты из фамильного собрания: этюд к картине «Парижское кафе» Репина, пейзаж Лагорио, картины у известных пейзажистов, портреты членов семьи. Часто ходили на концерты классической музыки в Московскую консерваторию. Родители рассказывали об архитектуре столицы. С детства Б. Клементьев в храме видел древние лики с икон. Родители с детства поощряли увлечение живописью. Развитию и формированию художественного вкуса служили альбомы по русскому искусству, которые приносил отец. А мать часто брала его в мастерские художников, где мальчик погружался в творческую атмосферу столицы. Лето юный художник проводил в деревне на Волге, где делал много зарисовок просторов малой родины.

Окончив художественную школу, художник поступил в Московскую среднюю художественную школу при институте им. Сурикова, где занятия проходили по классической программе. Важным этапом становления молодого художника стали живописные практики в древних городах России: Ростове и Суздале. Тогда же просыпается интерес к истории Древней Руси, с этих пор изумительные образы древнерусской архитектуры станут одной любимых тем.

В последние годы обучения в школе большим событием стала поездка по обмену в Италию. Там он прикоснулся к мировому художественному наследию: станцы Рафаэля, росписи Микеланджело, античные скульптуры, полотна Тициана, Тинторетто, Караваджо.

В 1990 г. Б. Клементьев поступил в Академию, основанную Ильей Глазуновым на базе бывшего Московского училища живописи, ваяния и зодчества.

Студенты первого курса обучались в Санкт-Петербурге, в залах Государственного Эрмитажа и Русского музея, так как в Академии шел масштабный ремонт. Кроме того, Б. Клементьев исследовал пластическую анатомию в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище имени В. И. Мухиной (в настоящее время вновь СПбГХПА имени барона Штиглица), осваивая навыки академического рисунка через изучение работ классических мастеров.

В начальные годы обучения в Академии художник регулярно посещал Третьяковскую галерею и музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, взявшись за глубокое изучение классического наследия. В этот же период посещал лекции по истории искусства в МГУ. Видел пример творчества Ильи Глазунова.

Такое глубокое и всестороннее погружение в мир искусства заложили основу для создания собственных полотен. Уже в годы обучения Б. Клементьев выбрал путь служения высоким просветительским задачам искусства. Правдивое жизненное содержание в картине было для него ближе и ценнее, чем широко распространенный в те годы формализм и «лжемистика» в искусстве.

Успехи молодого художника заметили во Франции. В 1993 г. он поехал в Париж как участник выставки-аукциона русского искусства в известном отеле «Drouot». Здесь он развил свое колористическое и световое виденье. Тогда же художник пишет первые серьезные портретные работы.

В 1994 г., еще обучаясь в Академии, Б. Клементьев написал полотно «У разрушенного храма» о трагической истории храма Христа Спасителя в советские годы. Теме возрождения Православия в России посвящена работа 1996 г. «К источнику», которую пишет художник во время паломнической поездки в Дивеево. В 1997 г. Б. Клементьев закончил Академию. Его дипломная работа «Исповедь» (1997) (см. Приложение 1, рисунок 30)

привлекает внимание проработанностью лиц и удивительными переливами света[148].

После выпуска из Академии начинается активная творческая деятельность. К 2016 г. художник написал почти 70 картин. Это историко-религиозная и жанровая живопись, портреты, пейзажи, натюрморты, пастели и графика. В настоящее время произведения художника можно увидеть в крупнейших музеях и художественных галереях, в резиденциях Московской Патриархии, а также в Горненском женском монастыре Русской духовной миссии в Иерусалиме и Даниловском ставропигиальном мужском монастыре в Москве, Кинешемском историко-художественном музее. За это время многие частные коллекционеры в России и за рубежом приобрели картины Б. Клементьева.

Несмотря на популярность, художник остается верен своим принципам и идеалам в творчестве: каждой картины веет Россией и чувствуется любовь художника к своей родине, его картины остаются самобытными и проникновенными. Член Ассоциации искусствоведов А. В. Лиховцева так отзывается о художнике: «Талантливый самостоятельный художник-реалист, который сочетает в себе верность традиции, профессиональную культуру и в то же время такие качества, как свежий взгляд и живость восприятия»[149]. Художник продолжает путь служения через искусство, снова и снова ярко, красочно и выразительно показывая красоту русской земли, красоту лиц и душ русских людей, обращаясь к духовным традициям и ценностям русского народа, к возрождению веры.

[148] См. об этом: *Клементьева Е. Б.* Лучшие современные художники. Т. 10. Борис Клементьев. М., 2016. С. 3–14.
[149] Там же. С. 34.

4.3.2. Тема любви и милости Божией в творчестве Б. Клементьева. Картина «Исповедь»

Продолжая традиции русской школы живописи в своем творчестве, Б. Клементьев не гонится за модными тенденциями XX–XXI вв., а остается верным своим принципам, обращаясь к простым и ясным сюжетам. Художник убежден, что «работая в рамках реалистической живописи, и особенно в жанре классической картины, можно полноценно отражать все многообразие жизни. <…> углубленно разрабатывая сюжеты и изучая натуру, можно создавать социально важное, полезное для общества и духовного прогресса, подлинно современное и актуальное искусство»[150]. Принадлежа к плеяде современных художников-реалистов, мастер сознательно выбирает обращение к теме Православия. Так художник призывает задуматься о подлинном смысле жизни, о служении Богу и ближнему, очищении и спасении души, возвращению к истинным ценностям, силе любви и милосердия[151].

Сам Б. Клементьев с малых лет знаком с Православной верой, в храм его водила няня. С детства он впитывал красоту и благоговение храма. Мальчиком, смотря на иконы, он чувствовал, как в пространстве храма просыпается дар художника.

За свою дипломную картину «Исповедь» (1997) художник получил признание зрителя и художественного сообщества. Картина была опубликованная во многих православных изданиях, и сегодня можно заказать ее репродукции. За эту работу художник награжден благодарностью от Патриарха Московского и Всея Руси Алексия II и золотым орденом «Служение искусству»[152].

Весь сюжет картины пронизан темой милости Божией и прощения грехов. Это призыв к милосердию, прощению и не осуждению других. Это

[150] Цит. по: *Клементьева Е. Б.* Указ. соч. С. 14.
[151] Там же. С. 14.
[152] См. об этом: «Исповедь». Репродукция картины художника Бориса Клементьева // Уральская звонница. 2013–2025. URL: https://www.уралзвон.рф/collection/reproduktsii-2/product/ispoved-reproduktsiya-kartiny-hudozhnika-borisa-klementieva (дата обращения: 13.12.2025).

иллюстрация пути человека к Богу и значимости духовных наставников на этом пути[153].

Контрастом света и тени художник подчеркивает состояние души в момент Таинства: одухотворенное лицо пожилого инока, пребывающего в глубокой молитве, и девушки, покаянно склонившейся перед крестом и Евангелие, лежащим на аналое. Но на картине есть не только внешний свет, но и свет, идущий от образа Богородицы. Ее образ выступает в мягком свечении за фигурами людей и олицетворяет любовь и милость Божию. Именно к Богородице, как первой заступнице за человечество перед Богом, прибегает каждый православный человек. Это подчеркнуто и расположением образов на картине: образ Божией Матери расположен ближе к зрителю, чем образ Господа Иисуса Христа. На картине Ее лик мягок, светел, и полон материнской любви. Одновременно Она смотрит не только на Своего Сына, но и на застывших в молитве людей, и на зрителя. Все в Ее образе пронизано милостью, состраданием и прощением: по Ее молитвам и заступничеству Господь дарует Свою милость.

4.4. Образ Богородицы в творчестве Людмилы Юги

4.4.1. Художник Людмила Юга: жизнь и творчество

Людмила Георгиевна Юга – советский и российский живописец, художник-график, книжный иллюстратор. Свои произведения создает в техниках офорта (офо́рт – вид гравюры на металле. В такой технике после химического процесса травления изображения, доску дополнительно обрабатывают гравировальными инструментами[154]), монотипии (монотипия – вид графического искусства и печатной графики, который не относится к гравюре. Красками на гладкую металлическую пластину наносится рисунок, который переносится на влажную бумагу под давлением. Получаемый оттиск

[153] См. об этом: Исповедь. Клементьев Борис Дмитриевич (1972) // Азбука веры. 2005. URL: https://azbyka.ru/art/ispoved/ (дата обращения: 13.12.2025).
[154] См об этом: *Веденеева Н. О.* Офорт // Большая российская энциклопедия. 2022–2025. URL: https://bigenc.ru/c/ofort-431cec (дата обращения: 13.12.2025).

высокого качества всегда бывает единственным[155]), акварели, карандашного рисунка, живописи маслом.

С 1983 г. член Союза художников России. С 2004 г. заслуженный художник Российской Федерации. С 2017 г почетный член Российской академии художеств; академик Петровской академии наук и искусств и Международной Славянской академии наук, образования, искусства и культуры. В 2019 г. получила звание народный художник Российской Федерации. С 2023 г. член-корреспондент Российской Академии художеств. Имеет несколько десятков наград и грамот всероссийского и регионального уровня, в том числе медаль ордена «За заслуги перед Отечеством» II степени (2011), грамоту Министерства культуры РФ (2000), медаль Патриарха за серию работ, посвященных 200-летию победы в войне 1812 года (2012), награды и дипломы издательского совета Русской Православной Церкви за иллюстрации книг[156].

Людмила Юга родилась 15 апреля 1948 г., в г. Луцк Волынской области, в творческой семье. Отец, Юга Георгий Антонович, был художником. Мать, Новикова Иуния Григорьевна, – музыкальным работником, училась в студии К. С. Станиславского. В 1964 г. семья переехала в Тверь, где Людмила Юга живет и работает до сих пор.

Училась сначала в художественной школе в Твери. В 1970 г. поступила в Московский полиграфический институт на специальность «графика, художественно-техническое оформление печатной продукции». Художественное образование получила в классе профессоров Андрея Гончарова и Павла Захарова. Окончила институт в 1974 г.

Официальное признание как профессиональный художник получила в 1983 году, став членом Союза художников России. За свою профессиональную деятельность участвовала в оформлении более 20 крупных проектов (книги,

[155] См об этом: Монотипия // Большая российская энциклопедия. 2004–2017. URL: https://old.bigenc.ru/fine_art/text/2227955 (дата обращения: 13.12.2025).
[156] См. об этом: Людмила Юга // Официальный сайт художника. URL: https://yugaartist.ru (дата обращения: 13.12.2025).

альбомы, каталоги художественно-исторического и духовного содержания). Занималась иллюстрацией и изданием житий местночтимых святых тверской области.

С 1975 г. является активным участником художественных выставок разного уровня как в России, так и за рубежом. Ведет активную общественную деятельность: с 1986 г. многократно избиралась членом правления Калининской организации Союза художников России и членом художественного совета[157].

Творческие идеи Людмила Юга берет из глубоких знаний отечественной истории, идей русских философов, динамично меняющаяся современность.

Работы художницы пропитаны идеями связи человека с миром, нравственной ответственностью перед миром, взаимопроникновением культур. Людмилу Югу глубоко волнует тема исчезающих памятников и нравственного здоровья общества, которое тесно связано с бережным сохранением культуры прошлого. Почему во многих произведениях художника зритель чувствует печаль и боль от утраты памятников цивилизации? Творческие интересы Людмилы Юги также сосредоточены на духовном и материальном наследии православной Руси. В нач. XXI в. православная тема стала основной в графике художника. Известный писатель, член Президентского совета по культуре Валентин Курбатов, так отзывается о Людмиле Юге как о художнике «…буднего дня нашей судьбы и веры. Она не мечется, не гонится за новизной языка, не горит честолюбивым желанием непременных художественных открытий, а живет высоким духом традиции…»[158].

Список работ насчитывают несколько десятков картин, гравюр и иллюстраций. Сегодня произведения Людмилы Юги находятся в собраниях

[157] См. об этом: Юга Людмила Георгиевна // Российская Академия Художеств. 2008–2025. URL: https://rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=53808 (дата обращения: 13.12.2025).
[158] Цит. по: Людмила Юга...

художественных музеев, российских и зарубежных галерей, корпоративных и частных собраниях[159].

4.4.2. Православная Русь в произведениях Л. Юги. Картина «Триптих»

Животрепещущая тема сохранения храмов и церквей России очень близка Людмиле Юге.

В 2015 г. она создает триптих «…ибо не ведали, что творили. Краснохолмский монастырь» (см. Приложение 1, рисунок 31).

За 2015–2016 гг. создала проект «Покаяние», который посвящен разрушенному в советское время Николаевскому Краснохолмскому Антониевому монастырю. Многие здания монастыря, основанного в 1461 г, были разрушены в 1930-х гг. XX в. Художник написала несколько серий, посвященных этой теме: похожие на развернутый складень три больших холста под названием «…ибо не ведали, что творили. Краснохолмский монастырь», серия из пяти офортов с названием «Видение на холме. Детская площадка» и серия из пяти работ «Свет надежды. Краснохолмский Антониев монастырь»[160].

Триптих «…ибо не ведали, что творили» (2015) рассказывает историю этого древнего монастыря. Нижнюю часть картин триптиха художник специально утяжеляет фактурно выложенным рельефным слоем краски. В нижней части Людмила Юга пишет остатки от кладки стен. Тяжелое и гнетущее впечатление создает не только вид варварски разрушенного монастыря, но осознание зрителем того, сколько еще древних церквей и монастырей находятся в подобном состоянии. Но монастырь, даже будучи в руинах, со следами истребления, выше и величественнее заурядной и унылой бытовщины. Автор специально пишет руины как бы над: над сараем, над грузовиком, над автопокрышками и покосившейся избой. Духовное выше мирского. Именно поэтому верхнюю часть картин занимают образы

[159] Людмила Юга...
[160] См. об этом: *Богук. Л.* Калейдоскоп библиотечных событий // Газета «Сельская новь». 2022. 3 июня.

неповрежденного монастырского мира. Здесь автор создает прозрачно-призрачную серебристую картину мира духовного легкими, невесомыми красками и штрихами, как напоминание о главном и самом ценном для человека[161].

Над земной историей монастыря господствует история Небесная: Господь Иисус Христос благословляет верующих; святитель Николай, архиепископ Мир Ликийских Чудотворец со святыми угодниками Божиим продолжает внимать молитвам; первая Заступница рода человеческого, как и раньше, простирает Свой Покров над многострадальной землей.

Страшная картина разрушения и запустения соседствует с образами надежды на милость Божию и заступничество Богородицы и святых. Это же и напоминание о том, что то, что во время атеизма в России старательно стремились истребить, так же старательно в конце XX–XXI вв. нужно восстановить до былого прекрасного образа.

4.5. Традиции и новаторство в изображении Богородицы художниками XX века

На расцвет национальной религиозной живописи в России конца XIX – нач. XX вв. повлияли разнообразные внутренние события и потрясения. Это период, когда в обществе нарастали тревожные чувства, связанные с войной с Японией, Первой мировой войной и революционными выступлениями. В это же время усиливалось национальное самосознание и складывалась идеологическая доктрина, которая позже станет основой «религиозной живописи» России XX в.[162]

Одним из факторов, определивших путь развития русской «религиозной живописи», станет влияние культуры старообрядцев и открытие древнерусской иконы в нач. XX в. Художники и иконописцы активно

[161] См. об этом: Людмила Юга. Живопись…
[162] См. об этом: *Хуан Цзюнь*. Влияние исторических событий на развитие религиозной живописи в России конца XIX – начала XX вв. // Общество: философия, история, культура. 2025. № 4. С. 260-265.

обращались к старообрядческим техникам работы, формируя национальные образ и восприятие «религиозной живописи». Художники, работая над своими произведениями, не оставались равнодушными к общественно-политическим вопросам. Так, постепенно происходила интеграция в одно целое проблем современности и библейские мотивы. В этом слиянии будут ярко выделятся эсхатологические мотивы, ощущение трагедии и скорбных перемен[163].

Образ Богородицы, как образ материнства, проникнутый христианской любовью, целомудрием, состраданием, аскезой всегда оставался эталонным в русской живописи. Русскому человеку близка идея жертвенности, ярко отраженная в святом образе Божией Матери и Ее любви к человечеству. «Мадонны» на живописных полотнах стали символом святости материнства и вечной жизни. Лик Богородицы на картинах художники пишут озаренным внутренним светом, соединившим всю любовь и всю боль мира.

В советское время образ женщины как матери и Родины смог сохранить сакральное содержание, отсылая зрителя к иконографическому образу Богородицы. Художники продолжали подчеркивать неразрывную связь между человеком и Богом: даже в самое тяжелое, почти апокалиптическое время, Божия Матерь всегда защитит и заступится за каждого приходящего к Ней[164].

В XX–XXI вв. художники продолжают обращаться к иконографическим истокам изображения Богоматери, опираясь на традицию иконографического изображения. Но пишут художественный образ через призму своей личности, социума и исторического контекста времени. Индивидуальный почерк художника отражает его поиск и стремление выразить и непреходящие истины[165].

В образе Богородицы художники XX в. – нач. XXI вв. сочетали тенденции своего времени в живописи и иконописные традиции. В нем

[163] *Хуан Цзюнь*. Указ. соч. С. 260-265.
[164] См. об этом: *Сергеева Е. С.* Образ материнства как архетипический элемент православия в художественной культуре Советской России // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2024. № 3 (884). С. 163–170.
[165] См. об этом: *Федорова А. С.* Архетип Великой матери в российском искусстве // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 42. С. 137–143.

присутствуют и новаторские и традиционные приемы. Для удобства приведем их в таблице 1.

Таблица 1 – Традиции и новаторство в изображении Богородицы художниками XX в.

Сходства картины с традиционной иконописью (традиции)	**Отличия картины от традиционной иконописи (новаторство)**
1. Образ Материнства, в котором Мать и Сын составляют **одно целое**.	1. Образ материнства воплощен через тему матери и ребенка в соответствии с действующей идеологией; **женщина связана с темой труда**: она сидит на земле на фоне поля как символ жизни.
2. **Канонический** образ положения Матери и Ребенка.	2. В образе Богоматери художники выражают **национальный идеал** материнства, мужества, стойкости, самопожертвования.
3. **Сакральное** содержание идеи материнства и заступничества.	3 Сюжет картины оказывает на зрителя **психологическое** воздействие.
4. Общее выражается через частное. Изображаются события, **не имеющие четкой временной локализации.**	4. Оригинальная трактовка образа матери и ребенка на **фоне исторических событий**.
5. В основном сохраняется **традиционное цветовое решение** одежд и риз Богородицы.	5. Тенденция **к многоцветию**, при сохранении иконографического основного трехцветия, вводятся новые оттенки и цвета.

Выводы

Особенностью изображения образа Богородицы художниками во второй половине XX – нач. XXI вв. является сочетание символизма, национального художественного языка и элементов иконописной традиций.

Творчество Кузьмы Петрова-Водкина, Михаила Савицкого, Бориса Клементьева и Людмилы Юги показывает, как трансформировался образ Богородицы в русской живописи XX – нач. XXI вв. в условиях исторических потрясений. Образ Божией Матери в живописном исполнении становился не только универсальным выражением материнства и нравственного идеала, но и религиозным символом во времена гонений на Церковь и духовного упадка людей.

На протяжении всего XX в. и начала XXI в. художники продолжают обращаются к иконографическим традициям: обращаются к каноническим типам изображения Богоматери (Оранта, Елеуса, Одигитрия), частично

сохраняют канонические позы, цветовые решения, символику материнства и заступничества. При этом используют и новаторские приёмы: прямую перспективу, многоцветие, реалистичную передачу окружающего мира, психологизм и соответствующую историческому времени обстановку. Образ Богородицы становится живым, приобретает ярко выраженный историзм и психологизм, но сохраняет при этом и сакральное содержание. Последнее становится особенно важным в эпоху гонений и стремлений атеистической власти уничтожить Церковь. На картинах художников образ Богородицы становится символом национальной судьбы, материнства, нравственного идеала и надежды в условиях социальных и исторических катаклизмов. Работая в разных техниках и стилях изобразительного искусства, художники становятся выразителям высоких устремлений, тонко чувствующих социальные и психологические проблемы, не боятся говорить посредством живописи о проблемах и трагедиях своего времени.

В жанре символизма работают К. Петров-Водкин и М. Савицкий, выражая через художественные приемы своего времени духовные устои и идеалы Православия. На картинах «Петроградская мадонна» (К. Петров-Водкин) и «Партизанская мадонна» (М. Савицкий) образ Богородицы отсылает зрителя к образу матери-родины, защищающей своё дитя в эпоху революций и войн. Она становится символом надежды, милосердия и продолжения жизни в самые тяжёлые времена.

Мастера конца XX – нач. XXI вв. более свободны в средствах художественного выражения и выборе мотивов своих произведений. Б. Клементьев и Л. Юга используют стиль классического академизма в сочетании с традиционными иконописными чертами при изображении Богородицы. На картинах «Исповедь» (Б. Клементьев) и «Триптих» (Л. Юга) Богородица выступает как заступница, источник милости и прощения. Её образ становится центром композиции, объединяя земное и небесное, прошлое и настоящее, разрушенное и возрождающееся. Художники подчёркивают связь между личной верой, покаянием и национальной историей. В этих

произведениях образ Богородицы наполняется новыми смыслами: он отражает трагедию войн, утрату и восстановление храмов, поиск национальной идентичности. Художники используют этот образ для осмысления судьбы России, её страданий и надежд.

Мастера XX – нач. XXI вв., как и мастера XIX в., используют прямую перспективу. Оттенки цвета и свет на картинах продолжают играть важную роль в передаче тончайших нюансов чувств, психологии и социального мироустройства своего времени. Виртуозные сочетания и передача цвета и света играют важную роль для передачи идеи художника. Свои религиозные, национальные и духовные переживания и искания художники предают через символы, понятные современному человеку, поэтому эти произведения так близки зрителю.

Художественный образ Богородицы сочетает в себе большое количество символов:

- символ защиты: Богородица, как первая Помощница и Заступница людей, принимает приходящих к Ней с материнским теплом и состраданием, и рядом с Ней спасенным себя чувствует каждый, даже во время войны;

- символ материнства и высокой жертвенной любви: материнская скорбь и особый женский подвиг сочетается с верностью и спокойствием за будущее в принятии воли Божий.

Каждый из мастеров находит свой путь:

- К. Петров-Водкин – через символизм и новую пластику;

- М. Савицкий – через монументальность и экспрессию;

- Б. Клементьев – через реализм и психологизм;

- Л. Юга – через графическую выразительность и историческую память.

Вместе они формируют многогранный и глубокий образ Богородицы в русском искусстве XX – нач. XXI вв.

Образ Богородицы в живописи XX – нач. XXI вв. становится мостом между традицией и современностью, личным и общественным, религиозным и национальным. Он сохраняет свою актуальность как символ любви, защиты

и духовного возрождения, отражая сложные пути русской культуры и истории.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Религиозное искусство» – это синтез сакрального и художественного, где символ играет ключевую роль, а восприятие требует духовной и культурной подготовки.

В трудах значимых православных философов XX в. «религиозное искусство» рассматривается в разных аспектах, но все ученые приходят к выводу о том, что такое искусство должно нести в себе символы и смыслы мира духовного, а зритель должен иметь определенную духовную и психологическую подготовку для восприятия этих произведений. Только в этом случае созданное художественное пространство сможет выполнить свою задачу показать зрителю традиционные православные ценности через краски и социальные сюжеты своего времени.

Современные авторы отмечают, что понятие «религиозное искусство» имеете сложный многогранный характер и включает множество аспектов, таких как философия, психология, эстетика. При этом оно имеет свой художественный язык и символику, что отличает его от не религиозного искусства.

На сегодняшний день понятие «религиозное искусство» остается не до конца определенным.

На развитие религиозного искусства так же, как и на развитие собственно иконописи, повлиял иконописный канон. Канон с одной стороны содержит упорядоченную систему норм, обеспечивающую соответствие образа догматам и литургическому Преданию, а с другой стороны, – не ограничивает творчество художника, но лишь задает духовные ориентиры для выражения Предания Церкви разными художественными приемами.

В XIX – нач. XX вв. в русском церковном искусстве сосуществуют академический и неорусский стили и стиль модерн.

Академический стиль способствовал сохранению и развитию традиций иконописи. С помощью академических приемов классической живописи,

иконописцы получили новые возможности художественной выразительности. При внешней красоте – иконы были наполнены глубоким содержанием и духовностью. Иконописцы выработали собственные стили, в которых сочетались византийские и древнерусские традиции, мотивы народного искусства и национального фольклора.

Неорусский стиль является первой стадией модерна, при этом выражает национальное своеобразие. Стиль проявился в создании удивительных по красоте и выразительности окладов. Для него характерно возвращения к сочленениям, эклектика и механическое совмещение различных техник и узоров.

Приемы и нововведения стиля модерн дали возможность переработать западные тенденции на русский национальный манер. Для него характерно сочетание разных стилей написания самой иконы и декора, который становится неотъемлемой частью всего образа. Внимание фокусирует на изобразительном совершенстве деталей и их простоте.

Таким образом, в данный период идет поиск новых форм, новой стилистики, и в то же время сохраняется национальная идентичность и духовные ценности. Создается уникальная традиция иконописи, созвучная русской традиции.

Помимо развития указанных стилей, на протяжении XIX – нач. XX вв. проявляет себя такой феномен, как «народная икона».

Этот вид иконы возник в противовес дорогостоящей высокохудожественной иконе, которая была недоступной простому человеку. Такая икона была менее качественной по исполнению, но более доступной по стоимости, что приводило к ее быстрому распространению в народной среде. Несмотря на недостаток художественного образования, народные мастера относились к образам с благоговением, украшая их окладами, которые называли «ризами». Такие оклады становились неотъемлемой частью иконы.

Открытие в XX в. древнерусской иконы дало импульс для новой оценки и осмысления художественных и духовных аспектов иконы. Художественным

сообществом было признано, что старинные иконописные каноны, разнообразие традиций иконописи и многочисленные вариации известных иконографических типов составляют важную основу, на которой держится иконописное искусство.

В XX – нач. XXI вв. наблюдается продолжение сочетания смысловой трактовки традиционных иконописных черт и поиск новых художественных приемов и средств для выражения современных проблем общества. Художественной особенностью является сочетание символизма, классического академизма, национального художественного языка и элементов иконописной традиций.

В XIX, XX – нач. XXI вв. художники обращаются к образу Богородицы.

В начале XIX в. – Владимир Боровиковский; во второй половине XIX в. – Виктор Васнецов в.; в первой четверти XX в. – Михаил Врубель, Кузьма Петров-Водкин; во второй половине XX в. – Михаил Савицкий; последняя четверть XX в. – нач. XXI в. – Борис Клементьев и Людмила Юга.

Владимир Боровиковский пишет образ Богородицы в стиле академического реализма, что очень напоминает женские портреты. Именно земная конкретность образа приближает Богородицу к зрителю. Приемами академической живописи художник передает живые человеческие эмоции.

Виктор Васнецов воплощает образ Богородицы через женские образы, которые хранят и передают неугасающий свет души. Образ становится глубоко лиричным, обладает внутренней силой, вечной женственностью, душевной печалью, смирением, трепетностью. В поисках идеала женской внешней и внутренней красоты художник, отступая от канона, создает новую художественную трактовку иконописного образа Богородицы. Ее образ выходит глубоко человечный и полный очарования, в котором сосредоточена вся сила материнских чувств и заступничество, красота женственности, проникновенная одухотворенность, национальный идеал.

Творчество Михаила Врубеля приходится на период обновления художественного языка в XX в. Особый смысл приобретает поиск образа

вечной женственности. В образе Богоматери проявляется его личное религиозное искание и поиск женственного идеала. Несмотря на то что образ выполнен в соответствии с иконописным каноном, в нем отразились острый психологизмом и личные переживания. Важно отметить, что образ Богородицы приобретает конкретные женские черты. Образ Богоматери отождествляется с обликом Эмилии Праховой, хотя на иконе сходство приглушено, но не стерто совсем. Так образ получился удивительно реалистичный и выразительный.

Кузьма Петров-Водкин один из первых художников XX в., кто стал переосмысливать образ Богородицы через историческую конкретность, наделяя Ее образ психологизмом. Образ молодой матери с ребенком наделен явными чертами иконописной Богоматери. Одежда, поза женины, само действие на картине (мать защищает своего ребенка от невзгод грядущих перемен) отсылает к иконному изображению Богородицы. Видя в образе Божией Матери высший образ материнства, художник вкладывает в картину глубокий смысл и личные переживания.

Для Михаила Савицкого, художника-символиста, жившего и работавшего во время атеистических гонений в России, прошедшего Великую Отечественную войну и немецкие концлагеря, глубоко верующего человека, образ Богородицы был очень значимым. На картине «Партизанская мадонна» (1967) образ стал смелым выражением духовных устоев и идеалов Православной веры через художественные приемы и стили живописи своего времени.

Борис Клементьев через образ Богородицы в картине «Исповедь» (1997) выражает тему Божественной милости, любви и прощения. Художник через цвет и свет, расположение фигур, сочетания академического стиля и приемов традиционной иконописи в изображении Богородицы и Господа Иисуса Христа подчеркивает важность обращения к Богородице. Весь Ее образ на картине пронизан милостью, состраданием и прощением: по Ее молитвам и заступничеству Господь дарует Свою милость.

Людмила Юга в триптихе «…ибо не ведали, что творили» (2015) поднимает тему сохранения древних монастырей и церквей. С помощью художественных приемов художник показывает тяжелую картину разрушения и запустения, которые постигли многие монастыри и церкви в советское время. Художница создает образ надежды на милость Божию и заступничество Богородицы и святых за многострадальную русскую землю. В картине выражен призыв к людям XXI в. к сохранению и восстановлению храмов Божиих.

Художники XX – нач. XXI вв. сочетали новаторские приемы и иконописные традиции.

Проведенное исследование позволяет сформулировать итоговые выводы.

Сходство картины на религиозный сюжет (в данном случае это образ Богородицы) с иконой состоит в следующем:

1. Мать и Сын представляют собой единое целое.

2. Каноническое расположение фигур Матери и Ребенка.

3. Идея материнства и заступничества, сакральный смысл.\

4. Выражение общего через частное.

5. Сохранение традиционного цветового решения одежд и риз Богородицы.

6. Строгость изображения Лика Богородицы.

Отличие картины на религиозный сюжет (в данном случае это образ Богородицы) от иконы состоит в следующем:

1. Образ материнства воплощен через тему матери и ребенка в соответствии с действующей идеологией; женщина связана с темой труда, защиты и любви.

2. В образе Богоматери художники выражают национальный идеал материнства, мужества, стойкости, самопожертвования.

3 Сюжет картины психологичен.

4. Передача деталей, которые отсылают зрителя к особенностям и трудностям определенного исторического периода.

5. Оригинальная трактовка образа матери и ребенка на фоне исторических событий.

6. Используются прямая перспектива и приемы академической живописи.

На рубеже XX–XXI вв. система ценностей русского народа подверглась изменениям из-за социальных, политических, экономических проблем. Несмотря на эти потрясения, даже в советские годы живописный образ Богородицы, выраженный через образ материнства, остается неизменным в своем сакральном значении.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Каноны, или Книга правил, Святых Апостолов, Святых Соборов, Вселенских и Поместных, и Святых отцов. – Минск: Братство в честь святого Архистратига Михаила, 2016. – 280 с.

2. Правила святых Вселенских Соборов с толкованиями – М.: Паломник, 2000. – 736 с.

Литература

3. 1918 год в Петрограде. – Текст: электронный // Виртуальный Русский музей: [сайт]. – 2009. – URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/museums/gtg/petrov-vodkin_k.s._1918_god_v_petrograde._1920._gtg/index.php (дата обращения: 06.05.2026).

4. *Алексеев С. В.* Икона и картина / С. В. Алексеев. – Текст: электронный // Азбука веры: [сайт]. – 2005. – URL: https://azbyka.ru/ikona-i-kartina#ch_0_1 (дата обращения: 19.02.2026).

5. *Алексеев С. В.* Энциклопедия православной иконы. Основы богословия священных изображений / С. В. Алексеев. – М.: Сатисъ, 2017. – 337 с.

6. *Арцыбашева Т. Н.* Из истории иконописания в России Нового и Новейшего времени: век XVII – век XX / Т. Н. Арцыбашева. – Текст: непосредственный // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2004. – Т. 4. – № 7. – С. 220–225.

7. *Богук. Л.* Калейдоскоп библиотечных событий / Л. Богук. – Текст: непосредственный // Газета «Сельская новь». – 2022. – 3 июня.

8. Боровиковский Владимир Лукич (1757–1825). – Текст: электронный // Артефакт – гид по музеям России: [сайт]. – URL: https://ar.culture.ru/ru/subject/kartina-portret-varvary-andreevny-tomilovoy (дата обращения: 23.11.2025).

9. Боровиковский Владимир (1757–1825). Богоматерь с Младенцем, 1820-е. – Текст: электронный // Моя Третьяковка: [сайт]. – URL: https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/21557 (дата обращения: 23.11.2025).

10. *Булгаков С., прот.* Икона и иконопочитание: догматический очерк / протоиерей С. Булгаков. – Paris: YMCA-press, 1931. – 166 с.

11. *Бусева-Давыдова И. Л.* Народная икона: к определению предмета / И. Л. Бусева-Давыдова. – Текст: непосредственный // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. – 2000. – № 3. – С. 216–225.

12. *Буслаев Ф. И.* Общие понятия о русской иконописи / Ф. И. Буслаев. – Текст: электронный // Азбука веры: [сайт]. – 2005. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Fedor_Buslaev/obshhie-ponjatija-o-russkoj-ikonopisi/2 (дата обращения: 10.12.2025).

13. *Варакина Г. В.* Синтетизм учения о. Павла Флоренского / Г. В. Варакина. – Текст: непосредственный // Вестник Томского государственного университета. – 2009. – № 323. – С. 110–113.

14. *Веденеева Н. О.* Офорт / Н. О. Веденеева. – Текст: электронный // Большая российская энциклопедия: [сайт]. – 2022–2025. – URL: https://bigenc.ru/c/ofort-431cec (дата обращения: 13.12.2025).

15. Владимир Боровиковский. – Текст: электронный // Культура.РФ: [сайт]. – 2013–2025. – URL: https://www.culture.ru/persons/10571/vladimir-borovikovskii (дата обращения: 22.11.2025).

16. *Врубель М. А.* Богоматерь с младенцем / М. А. Врубель. – Текст: электронный // БИБЛИЯ ОНЛАЙН: [сайт]. – 2017–2025. – URL: https://ekzeget.ru/mediateka/detail-bogomater-s-mladencem-vrubel-mihail-aleksandrovic/ (дата обращения: 02.12.2025).

17. *Врубель М. А.* Богоматерь с Младенцем. – Текст: электронный // Виртуальный Русский музей: [сайт]. – 2009. – URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/museums/gtg/vrubel_m._a._bogomater_s_mladencem._18841885._inv._5286._gtg/index.php (дата обращения: 02.12.2025).

18. Врубель Михаил (1856–1910). Царевна–Лебедь 1900 / Текст: электронный // Моя Третьяковка: [сайт]. – URL: https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8395 (дата обращения: 02.12.2025).

19. *Гусакова В. О.* В. М. Васнецов и религиозно-национальное направление в русской живописи конца XIX – начала XX вв. К 165-летию со дня рождения художника / В. О. Гусакова. – Текст: электронный // Русская народная линия: [сайт]. – 2017. – URL: https://ruskline.ru/analitika/2009/05/20/v_m_vasnecov_i_religiozno-nacional_noe_napravlenie_v_russkoj_zhivopisi_konca_xix-_nachala_xx_vv (дата обращения: 29.11.2025).

20. *Гусакова В. О.* Религиозно-философское мировоззрение В. М. Васнецова / В. О. Гусакова. – Текст: непосредственный // Актуальные вопросы церковной науки. – 2019. – № 2. – С. 271–292.

21. *Иванова Е. В.* Владимир Соловьев и формирование русской религиозно-философской эстетики / Е. В. Иванова. – Текст: непосредственный // Соловьевские исследования. – 2006. – №1 (12). – С. 5–60.

22. Икона Божьей Матери «Всецарица». Мозайка. – Текст: электронный // Яндекс: [сайт]. – URL: https://yandex.ru/images/search?cbir_id=4592824%2FwI121wDtL82xKWokGAcZ4A3674&cbir_page=similar&img_url=https%3A%2F%2Fartmonument.ru%2Fwp-content%2Fuploads%2F2023%2F01%2FBogomater-na-trone-1.jpg&lr=54&pos=2&rpt=imageview&text=цветная&url=https%3A%2F%2Favatars.mds.yandex.net%2Fget-images-cbir%2F4592824%2FwI121wDtL82xKWokGAcZ4A3674%2Forig (дата обращения: 15.10.2025).

23. Икона Божьей Матери «Всецарица» Покрово-Тервенический женский монастырь. – Текст: электронный // Яндекс: [сайт]. – URL: https://yandex.ru/images/search?cbir_id=1612153%2FezSSMSu7_Xz9JWOqWwSltQ4018&cbir_page=similar&img_url=https%3A%2F%2Fdata4.gallery.ru%2Falbums%2Fgallery%2F4507-df23d-33462873-

m750x740.jpg&lr=54&pos=5&rpt=imageview&text=цветная&url=https%3A%2F%2Favatars.mds.yandex.net%2Fget-images-cbir%2F1612153%2FezSSMSu7_Xz9JWOqWwSltQ4018%2Forig (дата обращения: 15.10.2025).

24. Иконопись. – Текст: электронный // Древо: [сайт]. – URL: https://drevo-info.ru/articles/5046.html (дата обращения: 20.02.2026).

25. Иконы XVIII–XIX вв. – Текст: электронный // Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник: [сайт]. – 2025. – URL: https://sp-mz.ru/about/collections/istoriko-hudojestvennaya-kollekciya-xiv-xxi-vv/ikony-xviii-xix-vv?ysclid=mpmg62qgqk359885090 (дата обращения: 18.10.2025).

26. *Иларион (Алфеев), митр.* Православие: в 2 томах. Том 2 / митрополит Иларион (Алфеев). – 4-е изд. – М.: ИД Познание, 2021. – 976 с.: ил.

27. Исповедь. Клементьев Борис Дмитриевич (1972). – Текст: электронный // Азбука веры: [сайт]. – 2005. – URL: https://azbyka.ru/art/ispoved/ (дата обращения: 13.12.2025).

28. «Исповедь». Репродукция картины художника Бориса Клементьева. – Текст: электронный // Уральская звонница: [сайт]. – 2013–2025. – URL: https://www.уралзвон.рф/collection/reproduktsii-2/product/ispoved-reproduktsiya-kartiny-hudozhnika-borisa-klementieva (дата обращения: 13.12.2025).

29. Искусство. Философская энциклопедия. – Текст: электронный // Словари и энциклопедии на Академике: [сайт]. – 2000–2026. – URL: https:// https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/470/ИСКУССТВО (дата обращения: 21.02.2026).

30. Канон иконописный. – Текст: электронный // Азбука веры: [сайт]. – 2005. – URL: https://azbyka.ru/kanon-ikonopisnyj (дата обращения: 04.05.2026).

31. *Клементьева Е. Б.* Лучшие современные художники. Том 10. Борис Клементьев / Е. Б. Клементьева. – М.: Директ-Медиа, 2016. – 72 с.

32. *Королева С. А.* Виктор Михайлович Васнецов, 1848–1926 / С. Королева. – М.: Директ-Медиа, 2010. – 49 с.

33. *Королева С. А.* Михаил Александрович Врубель, 1856–1910 / С. Королева. – М.: Директ-Медиа, 2010. – 49 с.

34. *Лукьянчиков В. И.* Концепция церковного искусства в религиозно-эстетических воззрениях П. А. Флоренского: специальность 09.00.04 «Филоофия»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. – Липецк: [Б. и.],1999. – 24 с.

35. Людмила Юга. – Текст: электронный // Официальный сайт художника: [сайт]. – URL: https://yugaartist.ru (дата обращения: 13.12.2025).

36. *Лютаева М. С.* Влияние философии И. Канта на формирование концепта «религиозное искусство» в работах Вл. Соловьева и Л. Н. Толстого / М. С. Лютаева, В. С. Глаголев. – Текст: непосредственный // Научный журнал гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого – 2025 – № 3 (55), нояб. – С. 89–102.

37. Мадонна Бенуа. – Текст: электронный // Википедия – свободная энциклопедия: [сайт]. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Мадонна_Бенуа (дата обращения: 07.03.2026).

38. *Майкапар А. Е.* Владимир Лукич Боровиковский, 1757–1825 / А. Е. Майкапар. – М.: Директ-Медиа, 2010. – 52 с.

39. *Майкапар А. Е.* Кузьма Сергеевич Петров-Водкин, 1878–1939 / А. Е. Майкапар. – М.: Директ-Медиа, 2010. – 48 с.

40. *Мельник К. В.* Создатель времени: памяти народного художника Беларуси Михаила Савицкого / К. В. Мельник. – Текст: непосредственный // Беларуская думка. – 2010. – № 11. – С. 170–176.

41. *Мирошина Е. О.* Искусство XVII века как источник вдохновения и образец в поиске новых стилизаций для монументальной церковной живописи рубежа XIX–XX столетий / Е. О. Мирошина. – Текст: непосредственный // XI Филевские чтения: материалы научной конференции. – М., 2012. – С. 52–54.

42. Михаил Савицкий. Расширенная экспозиция к 100-летию со дня рождения. – Текст: электронный // Третьяковская галерея: [сайт]. – URL: https://www.tretyakovgallery.ru/news/mikhail-savitskiy-rasshirennaya-ekspozitsiya-k-100-letiyu-so-dnya-rozhdeniya/ (дата обращения: 11.12.2025).

43. Монотипия. – Текст: электронный // Большая российская энциклопедия: [сайт]. – 2004–2017. – URL: https://old.bigenc.ru/fine_art/text/2227955 (дата обращения: 13.12.2025).

44. Народная икона: к определению предмета. – Текст: электронный // ANTIQUELAND: [сайт]. – 2014–2025. – URL: https://antiqueland.ru/articles/311/ (дата обращения: 17.11.2025).

45. *Овсепьян И.* Пепел, стучащий в сердце / И. Овсепьян, О. Карпович. – Текст: электронный // Новости Беларуси: [сайт]. – 1998–2025. – URL: https://www.sb.by/articles/pepel-stuchashchiy-v-serdtse.html (дата обращения: 11.12.2025).

46. *Орловская Е. А.* М. А. Врубель: женский образ как эстетическая категория повседневности / Е. А. Орловская. – Текст: непосредственный // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2017. – № 4–1. – С. 156–164.

47. *Павловский А. И.* Кузьма Сергеевич Петров-Водкин / А. И. Павловский. – Текст: электронный // ХРОНОС: [сайт]. – 2000. – URL: http://www.hrono.ru/biograf/bio_p/petrov_vodkin.php (дата обращения: 08.03.2026).

48. Петров-Водкин. Автопортрет. – Текст: электронный // Волгоградский музей изобразительных искусств им. И. И. Машкова: [сайт]. – URL: https://muzeymashkova.ru/kollekcziya/zhivopis-xudozhnikov-rossii-xviii-nachala-xx-vekov/petrov-vodkin.-avtoportret (дата обращения: 22.02.2026).

49. Петров-Водкин К. С. 1918 год в Петрограде. – Текст: электронный // Артефакт – гид по музеям России: [сайт]. – URL: https://ar.culture.ru/ru/subject/1918-god-v-petrograde-1 (дата обращения: 06.05.2026).

50. Петров-Водкин Кузьма (1878-1939). 1918 год в Петрограде («Петроградская мадонна») 1920. – Текст: электронный // Моя Третьяковка: [сайт]. – URL: https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8846 (дата обращения: 06.05.2026).

51. *Печёнкин И. Е.* Неорусский стиль / И. Е. Печёнкин. – Текст: электронный // Портал Большая российская энциклопедия: [сайт]. – 2022–2025. – URL: https://bigenc.ru/c/neorusskii-stil-888842 (дата обращения: 15.10.2025).

52. *Поленок Д. В.* Образ Александра Невского на иконах в свято-Троицком кафедральном соборе города Пскова: особенности иконографии / Д. В. Поленок. – Текст: непосредственный // Святой благоверный князь Александр Невский – 800 лет на страже России: материалы XII Международных Александро-Невских чтений (Псков, 13–14 мая 2021 г.). – Псков: Псковский государственный университет, 2021. – С. 145–152.

53. *Половцов А. А.* Русский биографический словарь. Том 3 / А. А. Половцов. – Текст: электронный // Азбука веры: [сайт]. – 2005. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/russkij-biograficheskij-slovar-tom-3/314 (дата обращения: 23.11.2025).

54. Популярная художественная энциклопедия. Книга 1. А–М. / *под редакцией В. М. Полевого*. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – 447 с.

55. Портрет В. С. Мамонтовой. – Текст: электронный // Яндекс: [сайт]. – 1998. –. URL: https://yandex.ru/images/search?from=tabbar&img_url=https%3A%2F%2Fcf2.ppt-online.org%2Ffiles2%2Fslide%2F9%2F9tD6XJVxWY1gdO8hTCSE4rwfGzyR72naABe3mcvHP%2Fslide-11.jpg&lr=54&pos=0&rpt=simage&text=Портрет%20В.С.%20Мамонтовой.%201896.%20Холст%2C%20масло.%20Музей%20«Абрамцово» (дата обращения: 23.11.2025).

56. Прохорова Н. Петров-Водкин и жажда объяснить мир: «Нагорную проповедь» назвали шайкой, а в революцию появилась Мадонна / Н. Прохорова. – Текст: электронный // Правмир: [сайт]. – 2003–2026. – URL: https://www.pravmir.ru/creative/petrov-vodkin-i-zhazhda-obyasnit-mir-nagornuyu-propoved-nazvali-shaykoy-a-v-revolyutsiyu-poyavilas-madonna/ (дата обращения: 21.02.2026).

57. *Пучков Д., прот.* Седьмой Вселенский Собор как итог христологических споров / протоиерей Д. Пучков. – Тест: непосредственный // Труды Белгородской Православной Духовной семинарии (с миссионерской направленностью). Сборник научных трудов (Белгород, 2020 г.). – Белгород: Белгородская Православная Духовная семинария, 2020. – № 10. – С. 154–160.

58. *Райгородский Л. Д.* Иконопись и живопись. Иконы и картины / Л. Д. Райгородский. – Текст: непосредственный // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2014. – № 1. – С. 126–138.

59. *Ратнер Л. Н.* Богоискательство в русской живописи XIX века / Л. Н. Ратнер. – Текст: электронный // Правмир: [сайт]. – 2003–2025. – URL: https://www.pravmir.ru/liliya-ratner-bogoiskatelstvo-v-russkoy-zhivopisi-xix-veka/ (дата обращения: 02.12.2025).

60. Религиозное искусство. – Текст: электронный // РУВИКИ – новая российская интернет-энциклопедия: [сайт]. – URL: https://ru.ruwiki.ru/wiki/Религиозное_искусство (дата обращения: 17.03.2026).

61. Русский модерн в иконописи. – Текст: электронный // RARUS'S GALLERY: [сайт]. – 2011. – URL: http://www.raruss.ru/russe-moderne/3984-modernist-style-russian-icons.html?start=3 (дата обращения: 18.10.2025).

62. *Рыжов К. В.* 100 великих россиян / К. В. Рыжов. – Текст: электронный // Электронная библиотека Литмир: [сайт]. – URL: https://www.litmir.club/br/?b=118630&p=20 (дата обращения: 21.02.2026).

63. Савицкий Михаил Андреевич. – Текст: электронный // Известные люди Беларуси – Наши люди: [сайт]. – URL: https://nashi-lyudi.by/person/savickij-mihail-andreevich/ (дата обращения: 11.12.2025).

64. *Савицкий М. А.* Партизанская мадонна (Минская). – Текст: электронный // Виртуальный Русский Музей: [сайт]. – URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/museums/nacionalniy_hudozhestvenniy_muzey_respubliki_belarus_minsk/savickiy_m._a._partizanskaya_madonna_minskaya._1978._kp-16962_minsk/index.php (дата обращения: 11.12.2025).

65. Светочи христианства (Факелы Нерона). – Текст: электронный // Азбука веры: [сайт]. – 2005. – URL: https://azbyka.ru/art/svetochi-hristianstva-fakely-nerona/ (дата обращения: 07.05.2026).

66. Святость материнской любви в красках Кузьмы Петрова-Водкина. – Текст: электронный // Радио Вера: [сайт]. – 2026. – URL: https://radiovera.ru/kuzma-petrov-vodkin-1918-god-v-petrograde-petrogradskaja-madonna.html (дата обращения: 06.05.2026).

67. *Сергеева Е. С.* Образ материнства как архетипический элемент православия в художественной культуре Советской России / Е. С. Сергеева. – Текст: непосредственный // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2024. – № 3 (884). – С. 163–170.

68. *Середнякова Е.* Найти лик музы / Е. Середнякова. – Текст: электронный // Лаврус: [сайт]. – URL: https://lavrus.tretyakov.ru/publications/tekst-nayti-lik-muzy/ (дата обращения: 02.12.2025).

69. *Страхова И. А.* Модерн в русской иконописи XIX – нач. XX вв. / И. А. Страхова, Е. Б. Зайцева. – Текст: непосредственный // Евангелие в контексте современной культуры: духовно-нравственные ценности и будущее человечества. Сборник статей VI международной научно-практической конференции (Белгород, 26 апреля 2018 г.). – Белгород: Московский Патриархат Русской православной церкви, НИУ БелГУ, 2018. – С. 193–197.

70. *Субботина Е. В.* Окладные иконы конца XVIII – начала XX века в собрании Приморской картинной галереи / Е. В. Субботина. – Текст: непосредственный // Искусство Евразии. – 2022. – № 2 (25). – С. 150–165.

71. *Татарникова А.* Религиозная живопись Виктора Васнецова / А. Татарникова. – Текст: электронный // НОВЫЙ МИР: [сайт]. – 2004–2025. – URL: https://nowimir.ru/DATA/060038.htm (дата обращения: 29.11.2025).

72. *Тульпе И. А.* Религиозное искусство: проблема взаимоотношения религии и искусства / И. А. Тульпе. – Текст: непосредственный // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2018. – Т. 19. – Вып. 4. – С. 245–254.

73. *Тульпе И. А.* «Религия и искусство» как теоретико-методологическая проблема / И. А. Тульпе. – Текст: непосредственный // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. – 2020. – № 3. – С. 155–166.

74. *Усалёв А.* Икона академического письма / А. Усалёв. – Текст: электронный // Мастерская Андрея Усалёва: иконы для храма на заказ: [сайт]. – 2012–2025. – URL: http://usalev.ru/icona.html (дата обращения: 14.10.2025).

75. *Успенский Л. А.* Богословие иконы Православной Церкви / Л. А. Успенский. – Переславль: Издательство братстве во имя святого Александра Невского. – 1997. – 656 с.: ил.

76. *Федорова А. С.* Архетип Великой матери в российском искусстве / А. С. Федорова. – Текст: непосредственный // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 42. – С. 137–143.

77. *Филатов В. В.* Словарь изографа / В. В. Филатов. – М.: Издательство Православного Свято-Тихононовского богословского института. – 1997. – 287 с.: ил.

78. *Флоренский П. свящ.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / священник П. Флоренский. – М.: Прогресс, 1993. – 321 с.

79. *Флоренский П. свящ.* Избранные труды по искусству / священник П. Флоренский. – СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993. – 365 с.

80. *Хилько К.* Боль партизанской мадонны / К. Хилько. – Текст: электронный // Союзное Вече: [сайт]. – 1991–2025. – URL: https://www.souzveche.ru/articles/culture/51855/ (дата обращения: 11.12.2025).

81. *Хуан Цзюнь*. Влияние исторических событий на развитие религиозной живописи в России конца XIX – начала XX вв. / Хуан Цзюнь – Текст: непосредственный // Общество: философия, история, культура. – 2025. – № 4. – С. 260–265.

82. *Чернигин А. А.* Академическая и декоративная живопись. Что общего и в чем разница? / А. А. Чернигин, О. Д. Коротеева, Л. А. Чумакова. – Текст: непосредственный // Инновационная деятельность в образовании. Сборник статей по материалам V региональной научно-практической конференции (Нижний Новгород, 30 ноября 2018 г.). – Нижний Новгород: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина», 2018. – С. 136–138.

83. *Черникова Т. В.* Становление канона иконописи / Т. В. Черникова. – Текст: электронный // Журнал «Фома»: [сайт]. – 2025. – URL: https://academy.foma.ru/stanovlenie-kanona-ikonopisi.html (дата обращения: 26.04.2026).

84. *Шатохина Н. Н.* Религиозный и художественный символ в системе культуры / Н. Н. Шатохина. – Текст: непосредственный // Ценности и смыслы. – 2018. – № 1 (53). – С. 34–44.

85. *Шитова Л.* Русский стиль в творчестве церковных мастеров / Л. Шитова. – Текст: электронный // ANTIQUELAND: [сайт]. – 2014–2025. – URL: https://antiqueland.ru/articles/887/ (дата обращения: 15.10.2025).

86. Эстетика: Словарь / *Абрамов А. И. и др.; под общей редакцией А. А. Беляева*. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.

87. Юга Людмила Георгиевна. – Текст: электронный // Российская Академия Художеств: [сайт]. – 2008–2025. – URL:

https://rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=53808 (дата обращения: 13.12.2025).

88. *Языкова И. К.* Со-творение Образа. Богословие иконы / И. К. Языкова. – М.: ББИ, 2012. – 368 с.: илл.

89. *Яковлева А. И.* Иконопись / А. И. Яковлева. – Текст: непосредственный // Православная энциклопедия. Т. 22. – М.: Церковно-научный центр Православная Энциклопедия. – 2009. – С. 60–65.

90. *Ян Т. В.* Икона и религиозная живопись / Т. В. Ян. – Текст: электронный // Языки науки – языки искусства: [сайт]. – URL: https://nonlin.awse.ru/2002/07.pdf (дата обращения: 26.04.2026).

Приложение 1



Рисунок 1 – Г. Семирадский. Светочи христианства. Факелы Нерона. Национальный музей Краков, Польша. 1876.[166]

[166] Светочи христианства (Факелы Нерона) // Азбука веры. 2005. URL: https://azbyka.ru/art/svetochi-hristianstva-fakely-nerona/ (дата обращения: 07.05.2026).



Рисунок 2 – Список Смоленской иконы Божией Матери (Одигитрия)[167]



Рисунок 3 – Леонардо да Винчи. Мадонна Бенуа. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург,1478–1480 гг.[168]

[167] См. об этом: *Алексеев С. В.* Икона и картина…

[168] Мадонна Бенуа // Википедия – свободная энциклопедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Мадонна_Бенуа (дата обращения: 07.03.2026).



Рисунок 4 – Икона «Успение Богородицы». Псков. XIII в.[169]



Рисунок 5 – «Смерть Марии» Хуго ван дер Гус. Музей Гронинге. Брюгге, Бельгия, 1470–1471 гг.[170]

[169] *Райгородский Л. Д.* Указ. соч. С. 136.
[170] Там же. С. 137.



Рисунок 6 – Икона Божьей Матери «Всецарица» в традиционном (каноническом) стиле[171]



Рисунок 7 – Икона Божьей Матери «Всецарица» в академическом стиле. Покрово-Тервенический женский монастырь[172]

[171] Икона Божьей Матери «Всецарица» Покрово-Тервенический женский монастырь // Яндекс. URL: https://yandex.ru/images/search?cbir_id=1612153%2FezSSMSu7_Xz9JWOqWwSltQ4018&cbir_page=similar&img_url=https%3A%2F%2Fdata4.gallery.ru%2Falbums%2Fgallery%2F4507-df23d-33462873-m750x740.jpg&lr=54&pos=5&rpt=imageview&text=цветная&url=https%3A%2F%2Favatars.mds.yandex.net%2Fget-images-cbir%2F1612153%2FezSSMSu7_Xz9JWOqWwSltQ4018%2Forig (дата обращения: 15.10.2025).
[172] Там же.



Рисунок 8 – Икона «Богоматерь Казанская» в неорусском стиле. 1908–1913 гг.[173]



Рисунок 9 – Икона «Богоматерь Казанская» в неорусском стиле. 1899–1908 гг.[174]

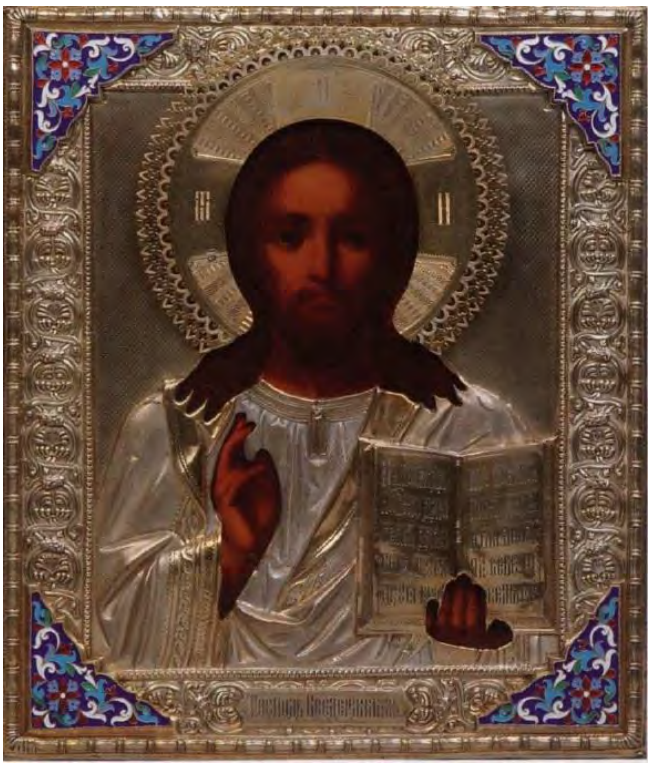


Рисунок 10 – Икона «Господь Вседержитель» в неорусском стиле. 1895 г.[175]

[173] *Шитова Л.* Указ. соч.
[174] Там же.
[175] Там же.



Рисунок 11 – Икона «Спас Вседержитель». Серебряный оклад Кузьмы Конова в стиле модерн[176]



Рисунок 12 – Икона Богоматерь Иверская. 1899–1908 гг. Серебряный оклад Мастерская КГ. Фаберже в стиле модерн[177]



Рисунок 13 – Икона «Святой Николай Чудотворец». Около 1900. Серебряный оклад в стиле русского модерна[178]

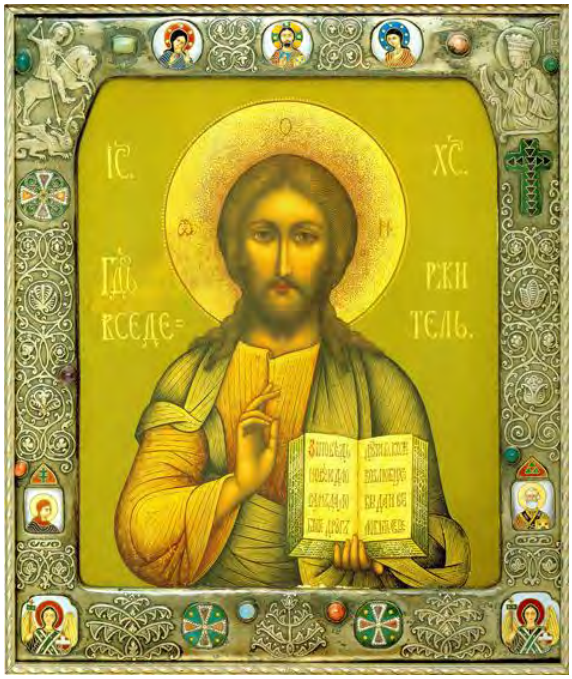


Рисунок 14 – Икона «Господь Вседержитель». Нач. XX в. Оклад в стиле модерн[179]

[176] Русский модерн в иконописи…
[177] Иконы XVIII–XIX вв. // Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник. 2025. URL: https://sp-mz.ru/about/collections/istoriko-hudojestvennaya-kollekciya-xiv-xxi-vv/ikony-xviii-xix-vv?ysclid=mpmg62qgqk359885090 (дата обращения: 18.10.2025).
[178] Русский модерн в иконописи…
[179] Там же.



Рисунок 15 – Икона «Святой Иоанн Дамаскин в молении иконе Богоматерь Троеручица». XIX в. Собрание О. М. Здановича. Донецк[180]



Рисунок 16 – Икона «Богоявление». XIX в. Владимирские иконописные села [181]



Рисунок 17 – Икона «Равноапостольные Кирилл и Мефодий» в окладе. Нач. XX в. Приморская государственная картинная галерея[182]

[180] Народная икона: к определению предмета // ANTIQUELAND. 2014–2025. URL: https://antiqueland.ru/articles/311/ (дата обращения: 17.11.2025).
[181] Там же.
[182] *Субботина Е. В.* Окладные иконы конца XVIII – начала XX века в собрании Приморской картинной галереи // Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). С. 158.

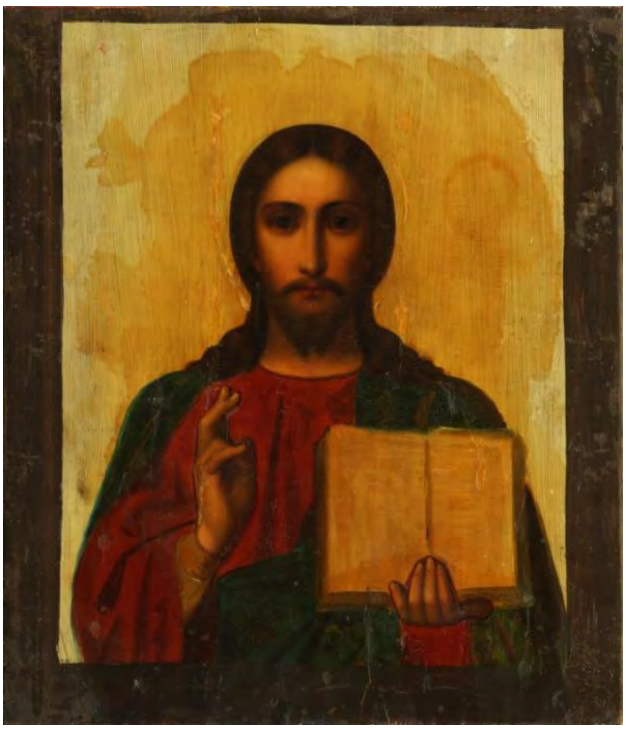


Рисунок 18 – Икона «Спас Вседержитель» без оклада. Кон. XIX – нач. XX в. Приморская государственная картинная галерея. Неизвестный мастер[183]



Рисунок 19 – Оклад к иконе «Спас Вседержитель». Кон. XIX – нач. XX в. центральная Россия (?). Серебро, литье, чеканка, позолота. Приморская государственная картинная галерея[184]

[183] *Субботина Е. В.* Указ. соч. С. 160.
[184] Там же. С. 160.



Рисунок 20 – В. Боровиковский. Портрет М. И. Лопухиной. 1797. Государственная Третьяковская галерея[185]



Рисунок 21 – В. Боровиковский. Богоматерь с Младенцем. 1820-е. Государственная Третьяковская галерея[186]

[185] *Майкапар А. Е.* Владимир Лукич Боровиковский, 1757–1825. М., 2010. С. 14.
[186] Боровиковский Владимир (1757–1825). Богоматерь с Младенцем, 1820-е …



Рисунок 22 – В. Васнецов. Портрет В. С. Мамонтовой. 1896. Музей «Абрамцово»[187]



Рисунок 23 – В. Васнецов. Богоматерь с Младенцем. Часть росписи Владимирского собора в Киеве. 1885–1896[188]

[187] Портрет В. С. Мамонтовой // Яндекс. 1998. URL: https://yandex.ru/images/search?from=tabbar&img_url=https%3A%2F%2Fcf2.ppt-online.org%2Ffiles2%2Fslide%2F9%2F9tD6XJVxWY1gdO8hTCSE4rwfGzyR72naABe3mcvHP%2Fslide-11.jpg&lr=54&pos=0&rpt=simage&text=Портрет%20В.С.%20Мамонтовой.%201896.%20Холст%2С%20масло.%20Музей%20«Абрамцово» (дата обращения: 23.11.2025).

[188] *Татарникова А*. Указ. соч.



Рисунок 24 – М. Врубель. Богоматерь с Младенцем. 1885. Кирилловская церковь, Киев[189]



Рисунок 25– М. Врубель. Царевна-Лебедь. 1900. Государственная Третьяковская галерея[190]

[189] *Врубель М. А.* Богоматерь с младенцем // БИБЛИЯ ОНЛАЙН. 2017–2025. URL: https://ekzeget.ru/mediateka/detail-bogomater-s-mladencem-vrubel-mihail-aleksandrovic/ (дата обращения: 02.12.2025).

[190] Врубель Михаил (1856–1910). Царевна–Лебедь 1900 // Моя Третьяковка. URL: https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8395 (дата обращения: 02.12.2025).



Рисунок 26 – М. Врубель. Богоматерь с Младенцем. Эскиз иконы (в натуральную величину) для алтарной преграды Кирилловской церкви в Киеве. 1884–1885. Государственная Третьяковская галерея[191]



Рисунок 27 – К. Петров-Водкин. 1918 год в Петрограде («Петроградская мадонна»). Государственная Третьяковская галерея, Москва, 1920 г.[192]

[191] *Врубель М. А.* Богоматерь с Младенцем…
[192] Петров-Водкин Кузьма (1878-1939). 1918 год в Петрограде («Петроградская мадонна»). 1920…



Рисунок 28 – М. Савицкий. Партизанская мадонна. Государственная Третьяковская галерея, Москва, 1967 г.[193]



Рисунок 29 – М. Савицкий. Партизанская мадонна (Минская). Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск, 1978 г.[194]

[193] Михаил Савицкий. Расширенная экспозиция к 100-летию со дня рождения…
[194] *Савицкий М. А.* Указ. соч.



Рисунок 30 – Б. Клементьев. Исповедь. Кинешемском художественно-историческом музее. 1997 г.[195]



Рисунок 31 – Л. Юга. Триптих «…ибо не ведали, что творили», 2015 г.[196]

[195] *Клементьева Е. Б.* Указ. соч. С. 13.
[196] Людмила Юга…