В.Б. КОШАЕВ

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна РГХПУ им. С.Г. Строганова, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: koshaev@gmail.com

Л.С. ФАДЕЕВА

Аспирант кафедры семиотики и общей теории искусства МГУ имени М. В. Ломоносова (Факультет искусств)
e-mail: fadeeva.art75@gmail.com

V.B. KOSHAEV

Doctor of arts, professor of the department «History and theory of decorative arts and design» of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail: koshaev@gmail.com

L.S. FADEEVA

Postgraduate student of the Department of Semiotics and General Theory of Art of Moscow State University named after M.V. Lomonosov (Faculty of Arts)
e-mail: fadeeva.art75@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_3_1_20_32

СИМВОЛИКО-АЛЛЕГОРИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ В ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНОГРАФИИ НА ПРИМЕРЕ ИЗВОДА «ВСЕВИДЯЩЕЕ ОКО БОЖЬЕ». ПРОБЛЕМА ИЗОФОРМЫ

SYMBOLIC-ALLEGORICAL SUBJECT IN ORTHODOX ICONOGRAPHY ON THE EXAMPLE OF THE «ALL-SEEING EYE OF GOD» EDITION. THE ISOFORM PROBLEMS

В настоящей статье мы постараемся рассмотреть возможные истоки возникновения и сложения иконографического типа «Всевидящее Око Божье», понять и объяснить богословский,

философский, а также художественный смыслы этого редкого и необычного образа, возникшего в Синодальный период в старообрядческой среде, но встречающийся и в православных храмах.

In this article, we will try to consider the possible origins of the emergence and formation of the iconographic type «The All-Seeing Eye of God», to understand and explain the theological, philosophical, and artistic meanings of this rare and unusual image that arose in the Synodal period in the Old Believer environment but is also found in Orthodox churches.

Ключевые слова: икона, «Всевидящее Око Божие», догматика иконы, художественный образ, пластический потенциал, геометрия иконы.
Keywords: icon, «The All-Seeing Eye of God», icon dogmatics, artistic image, plastic potential, icon geometry.

До сих пор нельзя сказать с полной уверенностью, как возникла иконография Всевидящего Ока Божьего. Сюжет этот довольно сложен и наполнен как богословским, сакральным, так и философским содержанием. Богословским источником сюжета являются слова псалмов: «Вот, око Господне над боящимися Его и уповающими на милость Его» (Пс. 32:18) и «Вразумлю тебя, наставлю тебя на путь, по которому тебе идти; буду руководить тебя, око Моё над тобою» (Пс. 31:8). Существует версия о влиянии на иконографию идей французского Просвещения. Так И.К. Языкова в курсе «История иконописи» на лекции «Церковное искусство Синодального периода» упоминала о том, что исследователи пишут и о масонской символике «Всевидящего Ока Божьего», популярной в XVIII веке в России. Также нельзя исключать влияние западноевропейских гравюр. Однако очевидна и разница в православном понимании, где показано устройство мироздания в христианском измерении. В начале всех вещей Бог-Отец, Бог-Истина Сын, Матерь Божья — Хранительница человеческого рода. Есть свидетельства, что росписи с таким сюжетом встречаются в старообрядческих и православных храмах с XVIII–XIX веков, в частности свода храма св. Димитрия в г. Битола в Македонии. Роза ветров — векторный символ, придуманный в средние века для помощи мореходам. Не исключена образная связь с этой иконой знака «Роза ветров»

(компасная роза), которая соотносится с четырьмя пространственными векторами света. Здесь — круг, центр, крест и лучи солнечного колеса. В XVIII–XX веках роза ветров часто татуировалась в виде оберега моряков. Возможно, что роза ветров понималась символом путеводной звезды. В начале XVI века в Европе появляется понятие «Всевидящее око», древним аналогом которого в Древнем Египте являлся Уаджет (глаз Гора или око Ра), который символизировал различные аспекты божественного устройства мира. Однако догматически ни языческие религиозные значения, ни масонские графемы не имеют ничего общего с мистически окрашенными представлениями о метафизическом мире в христианстве.

Историография темы

Для поиска источников мы обратились к ряду научных монографий, исследований, статей, лекций. В ценнейшей фундаментальной монографии И.Л. Бусевой-Давыдовой «Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна» [2] автор подробно рассматривает каноническую позицию Православной Церкви в отношении церковного изобразительного искусства на основе изучения нормативной церковной документации (актов), начиная с постановлений Вселенских соборов вплоть до указов Священного Синода первой половины XX века. Автором приводится серьезная доказательная база, относящаяся к канонической регламентации формы, которая никогда не разделялась с влиянием традиции, если не сказать больше — регулировалась ею, например, в среде старообрядцев, что важно в нашем случае в отношении сложения иконографии «Всевидящего Ока Божьего».

Но анализ развития иконописи второй половины XVII века и более позднего периода показал напряженные поиски связи истин сакральных образов и их изобразительных решений. В части атрибуции и описания музейных предметов, в нашем случае иконы «Всевидящее Око Божье», интересную точку зрения высказал коллектив составителей каталога Е.В. Гувакова, Л.М. Евсеева, Е.Я. Зотова, Ю.С. Белянкин по выставке «Аз Аввакум протопоп тако верую» [3], приуроченной к 400-летию со дня рождения духовного лидера старообрядчества проходившей в Музее Русской Иконы.

О.Ю. Тарасов в своей книге «Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России» предлагает развернуто взглянуть на историко-культурную почву иконного дела в императорской России в его

тесной связи с «новым и старым типом благочестия, возникшими после раскола русской церкви в середине XVII века» [8]. В издании особенно интересны исследования по семиотике и богословию православной иконы, освещение вопросов религиозной символики и иконографии в истории православной церкви.

Бесспорно, старообрядческая икона является историко-культурным феноменом, и без погружения в историю этого явления невозможно понять сложение тех или иных, зачастую уникальных, иконографических сюжетов. В книге Н.В. Пивоваровой «Старообрядческая икона в историко-культурном контексте XVIII — начала XX века» как раз основное внимание уделено устройству и внутреннему убранству, и особенностям оформления интерьеров беспоповских и поповских моленных и, что важно в нашем случае, установлен сюжетный репертуар икон [5].

Начиная с XIX века, историки и исследователи церкви предпринимали попытки объяснить и истолковать сложные иконографические сюжеты аллегорического и символического содержания, которые Ф.И. Буслаев очень точно назвал «богословско-дидактическими» [7, с. 244]. Прежде всего, их отличала чрезвычайная насыщенность сюжета, обилие персонажей и сложнейшая иконографическая программа.

О догматике композиции

Прежде всего, следует отметить, что, в связи с отсутствием достоверных иконографических трактовок предшествующего времени, можно предположить, что некоторые иконографические изводы сформированы как интеллектуальные опыты, проводившиеся, в частности, в духовное правление митрополита Макария (т.н. «макарьевская иконография»), на время которого пришелся особый расцвет написания подобных сюжетов. Так Н.В. Пивоварова отмечает, что «Стимулом для распространения “макарьевских иконографий” в эпоху позднего русского средневековья стало создание комплекса икон для Благовещенского собора Московского Кремля, написанных после пожара 1547 года по инициативе соборного иерея Сильвестра под духовным патронатом митрополита Московского Макария (1542–1563). Иконы <…> по своей новизне и необычности иконографических решений привлекли внимание современников и вызвали сомнения в каноничности представленных на них изображений. Наиболее дискуссионным оказался вопрос об изобразимости Бога Отца, рассмотренный на соборе 1553–1554 годов. Верх в спорах одержала партия

сторонников нововведений, однако неоднозначность изображений и впоследствии неоднократно служила поводом к возобновлению дискуссий» [5, с. 222]. Несмотря на это «именно приверженцы “древлего православия” удержали в живой практике и технику, и иконографию, и отчасти стилистику старинной отечественной иконы» [2, с. 329], у них бытовал ряд старых иконографических схем, которые или были запрещены, или просто вышли из употребления в официальной церкви. Памятников того периода до наших дней не дошло, поэтому исследования основаны на более поздних примерах Нового времени. Важно подчеркнуть, что иконография сюжета, начиная с XVIII и до XIX века, подверглась значительным изменениям, утратив при этом множество ключевых для ее понимания смысловых аспектов.



Рис. 1. Видение пророков Исайи и Иезекииля. Сер. – втор. пол. XVIII в. Череповецкий краеведческий музей

Первоначально изображение Всевидящего Ока Божьего входило в композицию, иллюстрирующую видения ветхозаветных пророков Исайи и Иезекииля и называлось «Образ угль пророка Исайи». В качестве примера приведем икону «Видение пророков Исайи и Иезекииля» середины — второй половины XVIII века из Кирилло-Новоезерского монастыря (ил. 1). В нижней части развернутого варианта композиции видим двух вышеупомянутых ветхозаветных пророков со сценами явления им серафима и огненной колесницы. Авторское название иконы «Образ угль Исайя проявлейся солнце». Это наименование восходит к начальным словам пятой песни молебного канона Богородице, явившей миру истинный Свет и Солнце правды: «Угль Исйи проявлейся, Солнце из девственныя утробы возсия».

Важным элементом композиции является изображение в нижнем левом регистре иконы ангела, касающегося уст пророка Исайи зажатым в щипцах углем в знак его очищения и избрания для пророческого служения. Подобное буквальное следование тексту канона характеризует

процесс сосредоточения иконописца на буквальном тождестве слову, что в отношении досинодального периода было смягчено и не имело определяющего значения.

Иконописцем были использованы строки из текстов книг пророков Исайи и Иезекииля. Если символические решения формы композиции XIV–XV веков в меньшей степени следовали сюжетной стороне текста, и иконописец сосредоточен на раскрытии образа Личности (Творца, Святых) постигая так суть образности в ее реферативном означивании, то со второй половины XVI века появляются эпические монументально-символические аналогии. Важно привести текст целиком, так как именно мощь слова объясняет некоторые изобразительные решения времени:

«И сказал я: горе мне! погиб я! ибо я человек с нечистыми устами, и живу среди народа также с нечистыми устами, — и глаза мои видели Царя, Господа Саваофа.

Тогда прилетел ко мне один из Серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника, и коснулся уст моих и сказал: вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен» (Ис. 6:5–7).

«Горящий уголь» — символ прежде сего духовного очищения через сжигание плоти и иконописец в динамике фигур, контрасте черного и красного, в острых складках одеяний и буквальном изображении кузнечных клещей нашел весьма острое иллюстративное решение.

Также слову Иезекииля соответствуют другие изображения:

«И я видел, и вот, бурный ветер шел от севера, великое облако и клубящийся огонь, и сияние вокруг него, а из средины его как бы свет пламени из средины огня; и из средины его видно было подобие четырех животных, — и таков был вид их: облик их был, как у человека; и у каждого четыре лица, и у каждого из них четыре крыла; а ноги их — ноги прямые, и ступни ног их — как ступня ноги у тельца, и сверкали, как блестящая медь, (и крылья их легкие)» (Иез. 1:4–6).

Светоносная «шкала» клубящегося облака создает сильный перцепт пространственной объемности в верхней части композиции, и в ее центре помещена фигура сидящего Саваофа. Этот же прием, но в смягченном виде красно-белых — огненных свечений, применяется ниже концентричного мотива из двух кругов. Четыре евангелиста в барочных клеймах образуют квадрат тетраморфа, как внутреннюю прочную основу визуальных связей Образа Слова. При этом осью всей композиции явля-

ется вектор Саваоф — Богородица — Иисус как особая историческая матрица учения, и Бог-Сын занимает центр «колец славы», с помещенными частями ликов, визуальный эффект которых удивителен с одной стороны «рассредоточением Единого», которое уже смотрящий на икону человек собирает в своем сознании, стремясь связать части лиц в некое целое, имплицитное в идее бесконечности божественного мира, и имплицитность не исключает возможность трактовки кольца Славы как Духа Святаго.

«И руки человеческие были под крыльями их, на четырех сторонах их; и лица у них и крылья у них — у всех четырех; крылья их соприкасались одно к другому; во время шествия своего они не оборачивались, а шли каждое по направлению лица своего.

Подобие лиц их — лице человека и лице льва с правой стороны у всех их четырех; а с левой стороны лице тельца у всех четырех и лице орла у всех четырех.

И лица их и крылья их сверху были разделены, но у каждого два крыла соприкасались одно к другому, а два покрывали тела их.

И шли они, каждое в ту сторону, которая пред лицем его; куда дух хотел идти, туда и шли; во время шествия своего не оборачивались» (Иез. 1:8–12).

Очевидно, что цель создателей композиции заключена в том, чтобы отмеченные элементы композиции были устроены особым образом для раскрытия иного мира, более очевидного, чем того, в котором человек существует.

«И вид этих животных был как вид горящих углей, как вид лампад; огонь ходил между животными, и сияние от огня и молния исходила из огня.

И животные быстро двигались туда и сюда, как сверкает молния.

И смотрел я на животных, и вот, на земле подле этих животных по одному колесу перед четырьмя лицами их.

Вид колес и устроение их — как вид топаза, и подобие у всех четырех одно; и по виду их и по устроению их казалось, будто колесо находилось в колесе» (Иез. 1:13–16).

«Пространство в пространстве», «Колесо в колесе» оказываются визуальной структурой, пульсирующей за пределами физического мира, лишая обыденное сознание привычных визуальных опор.

«Когда они шли, шли на четыре свои стороны; во время шествия не оборачивались.

А ободья их — высоки и страшны были они; ободья их у всех четырех вокруг полны были глаз» (Иез. 1:17, 18).

«Полны были глаз» — это синонимическая образная норма словосочетания «исполненных очей». И можно предположить, что образное прочтение «Глаз» не исключает их принадлежность Духу Святому, поскольку как правило, в иконе, где наличествуют Бог-Отец и Бог-Сын, традиционно присутствие Духа Святаго. Так должна сохраняться идея Троичности Единого Бога.

«И когда шли животные, шли и колеса подле них; а когда животные поднимались от земли, тогда поднимались и колеса.

Куда дух хотел идти, туда шли и они; куда бы ни пошел дух, и колеса поднимались наравне с ними, ибо дух животных был в колесах.

Когда шли те, шли и они; и когда те стояли, стояли и они; и когда те поднимались от земли, тогда наравне с ними поднимались и колеса, ибо дух животных был в колесах.

Над головами животных было подобие свода, как вид изумительного кристалла, простертого сверху над головами их» (Иез. 1:19–21).

Текст как бы сообщает, что особенности Логоса, как это представлял Максим Исповедник, в том, что он обращен к каждому человеку. «Логосы сущих, прежде веков предуготовленные в Боге, — пишет он, — как ведает Он Сам, будучи невидимыми, обычно именуются у божественных мужей также благими произволениями Божиими; они ясно мысленно созерцаются через творение. Ибо все творения Божии по природе, будучи рассматриваемы нами ведательно с должным искусством, сокровенно возвещают нам логосы, в соответствии с которыми они получили бытие, и вместе с тем обнаруживают с собою в каждом творении цель Божию» [4, с. 672].

Эта особенность противостоит пониманию Логоса фантазии, который создается уже человеком для сообщения мистических целей. В православном понимании речь идет о реальном существовании мира не от человеков, в котором Воля Бога и Воля человека должны обрести взаимное единство.

«А под сводом простирались крылья их прямо одно к другому, и у каждого были два крыла, которые покрывали их, у каждого два крыла покрывали тела их.

И когда они шли, я слышал шум крыльев их, как бы шум многих вод, как бы глас Всемогущего, сильный шум, как бы шум в воинском стане; а когда они останавливались, опускали крылья свои» (Иез. 1:23, 24).

Фигуры ангелов неба пластической игрой живых и подвижных поз создают вибрацию небесного пространства, сообщая всей композиции ощущение пространственных почти физических ощущаемых колебаний.

«И голос был со свода, который над головами их; когда они останавливались, тогда опускали крылья свои.

А над сводом, который над головами их, было подобие престола по виду как бы из камня сапфира; а над подобием престола было как бы подобие человека вверху на нем.

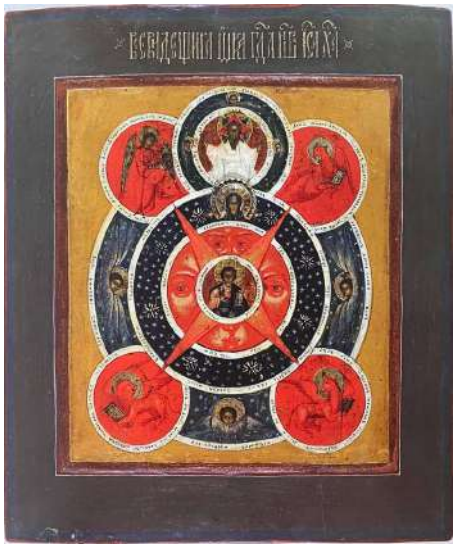


Рис. 2. Всевидящее Око Божье. Кон. XIX в. Сызрань. Музей Русской Иконы .

И видел я как бы пылающий металл, как бы вид огня внутри него вокруг; от вида чресл его и выше и от вида чресл его и ниже я видел как бы некий огонь, и сияние было вокруг него. В каком виде бывает радуга на облаках во время дождя, такой вид имело это сияние кругом» (Иез. 1:25–28).

Эта часть, очевидно, призывает верующего к пробуждению от очевидности. Максим исповедник (VI–VII в.) говорил о двух типах Логоса — замысел Бога о каждом человеке, то есть о том, что Бог замыслил о человеке в вечности и замысел фантастический, который придумывает сам человек.

Эмпирика иконографии и иконологии

Ядром композиции является поясное изображение Спаса Эммануила в круглом медальоне на фоне двух колец «славы» или концентрических кругов.

В иконографической схеме (ил. 2), в отличие от поздних изводов, изображены евангелисты и их символы, а не только символы. Интересное определение высказал А.А. Рыбаков: «Иконописец воспроизводит своеобразную теократическую картину мироздания, в которой ветхозаветный

каркас облечен в новозаветные ризы и оживлен евангельским духом. В центре этого мира — Солнце-Христос, излучающий живой свет веры на все четыре стороны вселенной, олицетворенные в образах евангелистов с их символами. Как мягко сияющим розовым светом восходящего солнца озарена вся земля, так Христово учение пробуждает людей к новой жизни и дарует им надежду на спасение» [6, с. 450]. Медальоны с ними, как и фигура Саваофа, с центральной круговой частью композиции не соединяются, как в более поздних памятниках с названием «Всевидящее Око Божье». Они свободно располагаются на фоне, как и парящие ангелы.

Ко второй половине XIX века иконография «Всевидящего Ока Божьего» окончательно сформировалась, что хорошо видно на памятнике из Музея Русской Иконы конца XIX века (ил. 2), где происходит уже существенная визуально-графическая и онтосимволическая концентрация иконной формулы. Композиция состоит из четырех концентрических кругов, дополненных пятью малыми с изображениями символов евангелистов (на некоторых иконах изображены сами евангелисты), где ангел — символ Матфея, орел — Марка, телец — Луки, а лев — Иоанна (Иез. 1:1–14):

«…и перед престолом море стеклянное, подобное кристаллу; и посреди престола и вокруг престола четыре животных, исполненных очей спереди и сзади. И первое животное было подобно льву, и второе животное подобно тельцу, и третье животное имело лице, как человек, и четвертое животное подобно орлу летящему. И каждое из четырех животных имело по шести крыл вокруг, а внутри они исполнены очей; и ни днем, ни ночью не имеют покоя, взывая: свят, свят, свят Господь Бог Вседержитель, Который был, есть и грядет» (Откр. Ин. Богослова 4: 6–8).

В навершии иконы, окруженный синим ореолом с крестчатым нимбом — благословляющий двумя руками двуперстно Господь Саваоф (Бог Отец). Надпись вокруг — молитва, входящая в текст Литургии «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф, исполнь Небо и земля славы Твоея» (Ис. 6:3).

В центре — фигура благословляющего Спаса Эммануила. Этот малый центральный круг окружен лентой с письменами из псалма: «О́чи мои́ на вѣ́рныя земли́, посажда́ти я́ со мно́ю: ходя́й по пути́ непоро́чну, се́й ми́ служа́ше» (Пс. 100:6). Особое богословское значение имеют четыре исходящих от центра луча — это и символы четырех сторон света, стихий, и четырех херувимов:

«И смотрел я на живые существа, и вот, на земле подле этих живых существ и видел на земле колеса возлк них — по одному колесу перед

четырьмя лицами их. Вид колес и устроение их — как вид топаза, и подобие у всех четырех одно. И по виду их, и по устроению их казалось, будто колесо находилось в колесе. Когда они шли — шли на четыре свои стороны; во время шествия не оборачивались. А ободья их — высоки и страшны были они; ободья их у всех четырех вокруг полны были глаз» (Иез. 1: 15–18).

Второй круг — красного цвета, в его сегментах — изображение лика с четырьмя глазами, носом и устами. Четыре широко раскрытых ока на диске-лике означают божественное всевидение и всеведение, «неусыпаемость» Ока Господня. Надпись на этом круге гласит: «Вот, око Господне над боящимися Его и уповающими на милость Его» (Пс. 32:1–18).

Следующий круг темно-синий изображает звездное небо (Небо-небес) с Богоматерью Орантой (Знамением). Заметим важный момент — в контексте с центральным образом Спаса Эммануила Она символизирует Боговоплощение, согласно пророчествам: «Сего́ ра́ди да́стъ Госпо́дь са́мъ ва́мъ зна́менiе: се́, Дѣ́ва во чре́вѣ зачне́тъ и роди́тъ Сы́на, и нарече́ши и́мя ему́ Емману́илъ» (Ис. 4:17).

Надпись же на круге гласит: «Величит душа моя Господа и возрадовался дух Мой о Боге, Спасе Моем, яко призрел на смирение Рабы Своя» (Лк 1:46). Здесь особенно уместно вспомнить слова святителя Игнатия Брянчанинова: «Богоматерь исповедует пред всем человечеством, в Евангелии, читаемом всеми человеками, что рожденный ею Бог есть вместе и ее Спаситель. Если же Бог есть ее Спаситель: то Она зачата и рождена во грехе по общему закону падшего человечества. Бог — Творец и Ангелов и человеков; но Он — Спаситель одних человеков; относительно Ангелов, не подвергшихся падению, Он — Господь их, но не Искупитель и не Спаситель. Признание Бога разумной тварью Спасителем есть вместе признание этой тварью своей собственной погибели. Зачалась и родилась Дева Мария в погибели, в падении, в узах вечной смерти и греха, родилась в состоянии, общем всему человеческому роду. Рождение ею Бога, Спасителя ее и всех человеков, доставило ей величие, превысшее величия безгрешных Ангелов, не вкусивших душевной смерти и не нуждавшихся в Спасителе» [1, с. 5].

Следующий круг сине-голубой, в нем по бокам и снизу изображены серафимы и херувимы, славящие Бога.

Заключение

Важнейшим обстоятельством иконы синодального времени следует признать несколько факторов, которые определяют характер

изобразительной эстетики произведения искусства. Икона XII–XV веков преимущественно обращена к святым образам, которые фиксируют принцип личностного контакта с верующим, и изобразительное решение преимущественно подчинено перцепту обратной или прямой перспективы, вводящей в прямой визуальный контакт человека и святого образа, и именно в этих границах происходит формирование живописно-пластической традиции, например, в «Троице» Андрея Рублева, «Богородицы с младенцем» (Елесуа) Феофана Грека и др. Но уже при Иоанне IV иконные образы претерпевают определенные трансформации, обусловленные повышением регламентов государственных функций изобразительного искусства. Ярким примером может служить икона «Благословенно воинство небесного Царя» из Успенского собора Московского Кремля (хранится в Государственной Третьяковской галерее), которая располагалась в соборе перед царским местом Иоанна IV Грозного. Ее написание связывают со взятием Казани в 1552 году. И появление сложной сюжетно-тематической трактовки канона решает принципиально новые художественные связи в перцептивной, ритмической, сюжетно-тематической программе, в которой в данном случае осуществлена проекция догматики на историю народа. Программность допетровского, а затем Петровского времени и синодального периода определена в ряде случаев повышением визуальной роли в композиции системных «метрических» средств компоновки символов Веры — представлений о мире и его божественной сути. Поиски, в частности, математически совершенных форм в связях символов, образов и общей композиционной структуры приводят к развертыванию структуры космоса в систематических обстоятельствах догматики, что, очевидно, связано с усложнением общественных регламентов.

Шаг, совершенный в иконе «Всевидящее Око Божье» — это поиск новой изобразительной гармонии ветхозаветных истин как предшествующих новоевангелическому преданию, которое не только показывает их преемственность в визуальном языке, но неразрывную и всеобъемлющую норму феномена креационизма, раскрывающего Заветами полноту Божественной истины в ее духовном значении.

Визуальная программа, соответственно, вводит в структуру изображения новые пластические решения. Их можно охарактеризовать в категориях геометрического стиля, визуальной многослойности и таксономического построения, референтом знака чего выступает всеобъемлющая идея духовного устройства мира и образа референта — Творца, по от-

ношению к которому применимо понятие телеологической причинности искусства и веры. Икона показывает блестящее владение приемами отступающих и выступающих цветов, космоантропоморфной декоративности, что в совокупности способствует высочайшей концентрации внимания и обретение зрителем одновременно интеллектуальной способности понимать мир и его художественно-эстетическое раскрытие.

Список литературы:

1. *Брянчанинов Святитель Игнатий.* Изложение Учения Православной Церкви О Божией Матери. — URL: https://www.litmir.me/br/?b=92942&p=5 (дата обращения: 17.10.2022).

2. *Бусева-Давыдова И.Л.* Русская иконопись от Оружейной Палаты до модерна: Поиски сакрального образа. — Санкт-Петербург, 2019. — 476 с.

3. Каталог выставки «Аз Аввакум протопоп тако верую». К 400-летию со дня рождения духовного лидера старообрядчества: Музей русской иконы / составители Е.В. Гувакова, Л.М. Евсеева, Е.Я. Зотова, Ю.С. Белянкин. — Москва, 2021.

4. *Максим Исповедник преп.* Полемика с оригенизмом и моноэнергизмом / составитель Г.И. Беневич. — 2-е изд., исп. и доп. — Санкт-Петербург, 2014.

5. *Пивоварова Н.В.* Старообрядческая икона в историко-культурном контексте XVIII — начала XX века: Опыт систематического анализа. — Москва, 2018.

6. *Рыбаков А.А.* Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков. — Москва, 1995.

7. *Сарабьянов В.Д.* Иконографическое содержание заказных икон митрополита Макария // Вопросы искусствознания. — 1993. — № 4.

8. *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. — Москва: Прогресс-культура, 1995.