

М. Н. Цветаева, Н. В. Исупова

Специфика Синайской школы иконописи: актуализация духовно-эстетического опыта

УДК 271.224-788-055.1(531):7.04:75.046
DOI 10.47132/2541-9587_2024_4_271
EDN VUGPPI



Аннотация: Цель статьи — показать Синайский монастырь как единый комплекс, живой организм, в котором до сего дня неразрывно сосуществуют история, искусство, древняя монашеская традиция. Основанная в VI веке, обитель сумела сохранить этот синтез, характерный для Византии эпохи расцвета, но практически утраченный на Востоке после мусульманского нашествия. В статье излагается история монастыря, описываются его достопримечательности, такие как древнехристианские иконы и знаменитая мозаика Преображения. Авторы рассматривают влияние фаюмского портрета на иконопись VI–VII веков, особенности стилистики, цвета и техники энкаустики в иконе в этот период, когда разрабатывается и устанавливается иконописный канон. Также рассматривается переход от техники энкаустики к темперной живописи в контексте изменения духовно-эстетической природы творчества.

Ключевые слова: Египет, Византия, Синай, монастырь св. Екатерины, иконология, икона, история, искусство, духовное наследие, раннехристианская икона, древняя монашеская традиция.

Об авторах: **Марина Николаевна Цветаева**

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор кафедры филологии и истории искусства Санкт-Петербургского Государственного института кино и телевидения.
E-mail: mtsvetaeva@rambler.ru

Наталья Валерьевна Исупова

Бакалавр факультета иконописи православного института религиоведения и церковных искусств, иконописец, преподаватель колледжа Русской христианской гуманитарной академии им. Ф. М. Достоевского.
E-mail: isunatalya@yandex.ru

Для цитирования: Цветаева М. Н., Исупова Н. В. Специфика Синайской школы иконописи: актуализация духовно-эстетического опыта // Труды кафедры богословия Санкт-Петербургской Духовной Академии. 2024. № 4 (24). С. 271–291.

Статья поступила в редакцию 16.05.2024; одобрена после рецензирования 27.05.2024; принята к публикации 27.05.2024.

Marina N. Tsvetaeva, Natalya V. Isupova

Specifics of the Sinai School of Icon Painting: Actualization of Spiritual and Aesthetic Experience

UDC 271.224-788-055.1(531):7.04:75.046
DOI 10.47132/2541-9587_2024_4_271
EDN VUGPPI



Abstract: The purpose of the article is to show the Sinai Monastery as a single complex, a living organism, in which history, art, and ancient monastic tradition inextricably coexist to this day. Founded in the 6th century, the monastery managed to preserve through the centuries this synthesis, characteristic of the heyday of Byzantium, but practically lost in the East after the Muslim invasion. The article describes the history of the monastery, describes its sights, such as ancient Christian icons and the famous mosaic of the Transfiguration. The authors examine the influence of the Fayum portrait on the 6–7th century iconography, style peculiarities, colors and techniques of icon encaustic during this period, when iconographic canon was being developed and established. The article also examines the transition from encaustic technique to tempera painting in the context of changing spiritual and aesthetic nature of creativity.

Keywords: Egypt, Byzantium, Sinai, St. Catherine's Monastery, iconology, icon, history, art, spiritual heritage, early Christian icon, ancient monastic tradition.

About the authors: **Marina Nikolaevna Tsvetaeva**

Doctor of Cultural Studies, Candidate of Art Studies, Professor of the Department of Philology and Art History at the St. Petersburg State Institute of Cinema and Television.
E-mail: mtsvetaeva@rambler.ru

Natalya Valeryevna Isupova

Bachelor of the Icon Painting Department of the Orthodox Institute for Religious Studies and Church Arts; icon painter; teacher at the College of the Dostoyevsky Russian Christian Academy for Humanities.
E-mail: isunatalya@yandex.ru

For citation: Tsvetaeva M. N., Isupova N. V. Specifics of the Sinai School of Icon Painting: Actualization of Spiritual and Aesthetic Experience. *Proceedings of the Department of Theology of the Saint Petersburg Theological Academy*, 2024, no. 4 (24), pp. 271–291.

The article was submitted 16.05.2024; approved after reviewing 27.05.2024; accepted for publication 27.05.2024.

Для понимания специфики синайской школы иконописи и актуализации ее наследия необходимо кратко коснуться библейско-исторического культурного значения Синая в контексте византийской культуры восточно-христианского ареала¹. Изучению художественного наследия монастыря св. Екатерины посвящены труды Д. В. Айналова, И. Балабанова, Н. П. Кондакова, А. М. Лидова, Ю. А. Пятницкого, К. Росси, С. А. Усова, Е. В. Ходаковского². Ценные сведения представляют свидетельства археологов, этнографов путешественников и богомольцев³.

Гора Синай, затерянная в глубине гористой пустыни Синайского полуострова, является для представителей трех мировых религий местом особого почитания, поскольку именно здесь происходила и происходит встреча Бога с человеком.

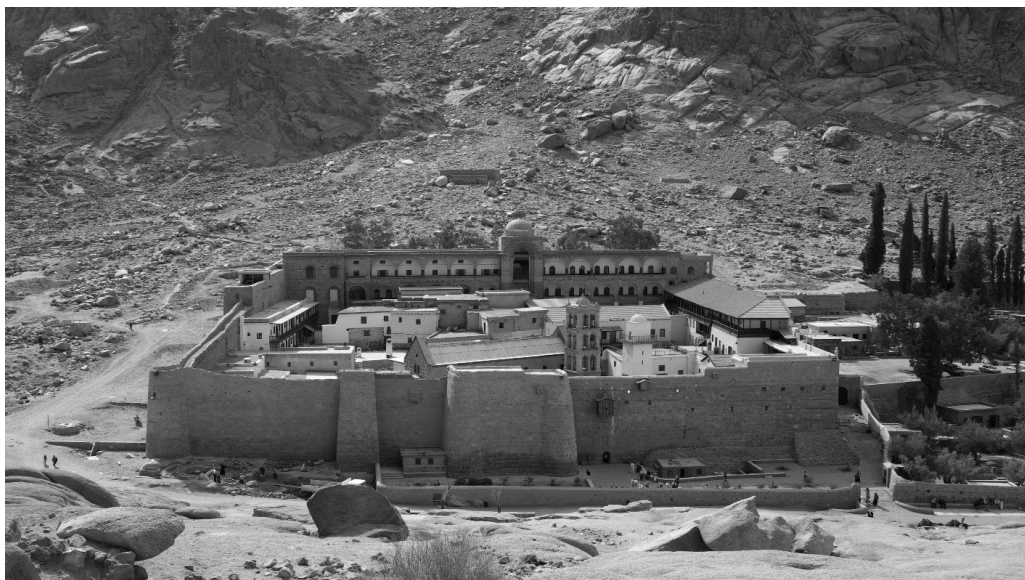
История Синайской обители уникальна. Монастырь расположен в ущелье у подножия знаменитой горы, где Господь даровал Моисею Скрижали Завета. Синайская пустыня издревле освящена присутствием Божиим, здесь Господь явил истину и открыл Свое Имя. Именно поэтому Синай всегда притягивал к себе. Когда на этой святой земле появились первые монахи, точно неизвестно. Паломница Этерия оставила после посещения этих мест в IV в. текст «Путешествия по Святой Земле», из которой до нас и дошли сведения о многочисленных монахах, о трех церквах, расположенных у подножия горы, на ее вершине и склонах. Около церкви, основанной по преданию Св. Еленой, располагался красивый сад, поражающий паломников тех лет.

Апостол Павел стал первым проповедником христианства на полуострове. Однако лишь через несколько столетий Синай стал настоящим цветником

¹ См. об этом: *Борбудакис М.* От фаюмского портрета к истокам искусства византийских икон (опыт нового подхода). Гераклея, 1998; *Бычков В. В.* Византийская эстетика. Теоретические проблемы. М., 1977. С. 212; *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики. Киев, 1995. С. 258–261; *Колпакова Г. С.* Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб., 2004; *Лидов А. М.* Византийские иконы Синая. М., Афины, 1999. С. 36–46; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986; *Скотникова Г. В.* Византийская традиция и русская культура. СПб., 2001; *Этингоф О. Е.* Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России. М.: Индрик, 2005. С. 213–215; *Mondzain M.-J.* Image, icon, economy: the Byzantine origins of the contemporary imaginary. Stanford University Press, 2005. P. 259–264.

² *Айналов Д. В.* Синайские иконы восковой живописи // Византийский временник. 1902. Т. 9. Вып. 3; *Балабанов И.* Монастырь святой Екатерины. Гора Синай. М., 2008. С. 3–5; *Бенешевич В. Н.* Памятники Синая археологические и палеографические. Вып. 1. Л., 1925; *Исаия (Белов), иером.* Н. П. Кондаков и его исследования на Синае // Богословские труды. 1987. Вып. 28; *Кондаков Н. П.* Путешествие на Синай в 1881 г. Древности Синайского монастыря. Одесса, 1882. С. 50–73; *Лидов А. М.* Византийские иконы Синая. М., Афины, 1999. С. 36–46; *Пятницкий Ю. А.* Художественный язык византийской иконы // Византия сквозь века. СПб., 2017. С. 73–94; *Росси К.* Сокровища монастыря св. Екатерины на Синае. М.: Магма, 2007. С. 23, 62–63; *Усов С. А.* Мозаики в церкви Преображения в монастыре св. Екатерины на Синае. Ч. 1–2. СПб., 1850. С. 48–54; *Ходаковский Е. В.* Синайский монастырь. СПб., 2003. С. 6–12, 31–44, 45–63.

³ *Антонин (Капустин), архим.* Из записок Синайского богомольца. Т. 2. Киев, 1872. С. 272; *Герд Л. А.* Антонин Капустин и его научная деятельность. СПб., 1999; *Успенский П.* Второе путешествие в Синайский монастырь в 1850 году. СПб., 1856; *Плиний Старший.* Естествознание. Об искусстве. М., 1994. С. 5–10.



Вид монастыря св. Екатерины. Синай

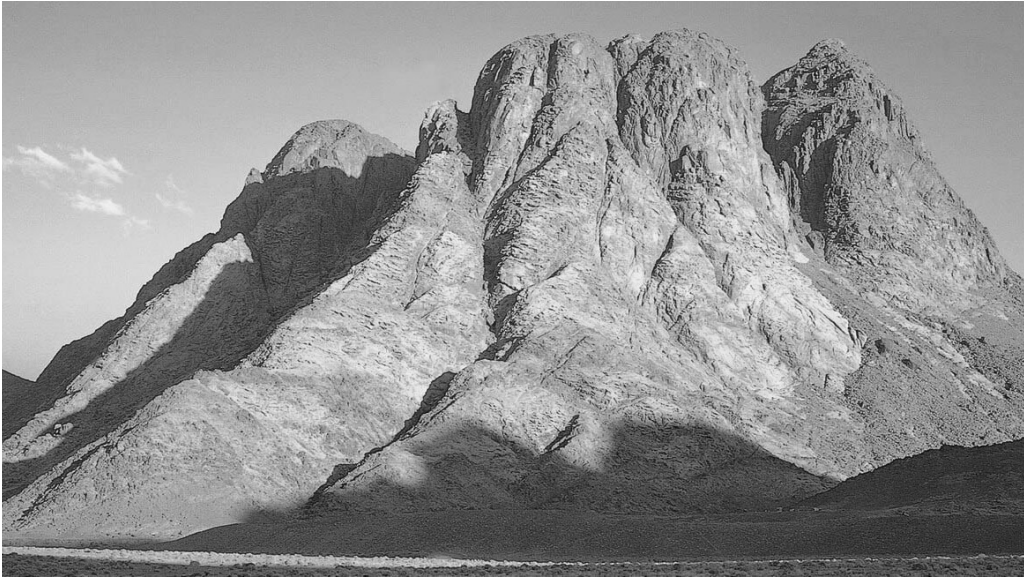
и рассадником Православия по всему Востоку, переняв опыт у египетских отцов пустынножителей, свв. Антония Великого и Павла Фивейского.

Св. равноап. Елена, прибыв в Святую Землю и развернув активную строительную деятельность в Палестине, вместе с тем уделила внимание Синаю. Она там никогда не была, но все же распорядилась соорудить у подножия святой горы храм Господень и обнести его стеной. Эти сооружения св. Елены в 329 г. и стали ядром, вокруг которого начали собираться пустынножители, жившие в окрестных долинах и ущельях.

Правление Юстиниана открыло новую страницу в истории обители, получившей самоуправление и обновленные здания. Была построена церковь во имя Богородицы, укрепления для военного гарнизона, чтобы варвары-сарацины не могли ворваться в области Палестины.

Одним из самых знаменательных событий в ранней истории обители стало обретение мощей вмц. Екатерины, казненной в Александрии в 307 г. при имп. Максимиане, подарившей монастырю его второе название. Тело мученицы после казни было перенесено ангелами на вершину горы, соседней с Синаем, и покоилось на ней несколько сот лет. В VIII в. монахи чудесным образом были оповещены о том, что возле обители сохраняются мощи великомученицы. Взойдя на гору, синаиты обрели их нетленными и перенесли в соборный храм, где они почивают и по сей день. В XI в. монастырь получает новое имя. В это время часть мощей вмц. Екатерины попадает на Запад, где начинается ее особое почитание. В XIII в., во времена Крестовых походов, ее почитателями становятся крестоносцы. В честь Мудрой Девы создается особый рыцарский орден, главная задача которого становится защита гробницы вмц. Екатерины и помощь паломникам Синая. Эта традиция сохранялась несколько веков.

Монастырь св. Екатерины, расположенный на юге Синайского полуострова на территории современного Египта, основанный в VI в., уже почти



Гора Синай

полторы тысячи лет сияет драгоценной жемчужиной посреди безжизненной пустыни и раскаленных каменных громад, являясь островком незамутненной православной веры на мусульманском Востоке. Известность монастыря растет по всему миру, и Византийские императоры, русские и грузинские государи делают богатые вклады в виде рукописей, икон и литургической утвари.

Для исследования синайской школы, необходимо коснуться темы особого отношения монастыря с исламским Востоком, окружавшим его на протяжении многих столетий. Благодаря мудрой политике синайских архиепископов XIV вв., монастырь мирно сосуществует с мусульманским окружением. Пришлось идти на компромиссы и открыть мечеть внутри монастыря, но благодаря этому удалось добиться того, что его ни разу не грабили и не разрушали. Все это поспособствовало тому, что в недрах монастыря сохранилась колоссальная коллекция средневековых рукописей и лучшее в мире собрание византийских икон с VI по XV вв. Собрание насчитывает более 2.000 живописных икон. Одни из них написаны в монастыре, другие попали сюда в качестве вкладов, присланных из разных городов и стран.

Синайская обитель — это неповторимый исторический феномен, самым благоприятным образом способствовавший сохранению традиций византийской культуры, искусства и древней монашеской традиции. Будучи оторванным от внешнего мира, монастырь св. Екатерины сохранял в неприкосновенности ту культуру, которая была привнесена в уголок знойной аравийской пустыни из роскошного Константинополя, каким он был в VI в. Удалённость от столицы сыграла положительную роль: монастырь не пострадал в эпоху иконоборчества, в 1204 г. во время Крестового похода и не претерпела тех разрушений, которые принесло Малой Азии и столице Латинское владычество. В этой обители воочию можно увидеть и понять, что есть живая жизнь церкви, в которой живопись, музыка, слово служат одной и важной цели — прославлению Бога.



Неопалимая купина
в монастыре св. Екатерины. Синай

бражены пророки Моисей и Илия, некогда беседовавшие с Богом на Синайской горе и ныне свидетельствующие Его новое преображение, что указывает на особую сакральность и святость места Синайского монастыря. Посвящение Божией Матери выражается в капелле Неопалимая Купина, специально устроенной за алтарной апсидой большой базилики, несгораемый куст которой увидел Моисей. Со времен ранних христиан это явление толкуется как великий прообраз чуда Воплощения и непорочного зачатия Богородицы, человеческая плоть которой вместила божественный огонь.

В VI–VII вв. Синайский монастырь становится духовным центром всего христианского мира. Здесь просияли такие подвижники как свв. Афанасий, Георгий и Исихий, получившие второе имя «Синаит». В VII в. игуменом монастыря становится Иоанн Лествичник, которому было видение небесной лестницы, ведущей в Рай. Его сочинение «Лествица» и по сей день является наставлением для православных монахов на пути «духовного делания». «Лествица» называется «Духовная скрижаль», в напоминание о Боговидце Моисее⁴.



«Богородица
на троне со святы-
ми». Монастырь
св. Екатерины. Синай,
VI в., энкаустика

Пожалуй, самым интересным в собрании икон монастыря являются иконы до начала иконоборчества (726 г.), поскольку ранневизантийская иконопись нигде не сохранилась, за исключением икон христианского Египта и трудно датируемых чудотворных икон в Риме. Древние иконы Синай датируются VI в. Только к этому времени утвердилось повсеместное иконопочитание как норма религиозной жизни. В православной культуре икона прошла сложный и мучительный путь — путь исканий, ересей, выработки технологических и иконографических канонов, особенностей литургико-эстетического наполнения. Во времена зарождения христианства и в период гонений внешнее воплощение новой религии проявлялось

⁴ Григорий Синаит, *прп.* Главы о заповедях... // Добротолюбие. Т. 5. Сергиев Посад, 1993. С. 180–237; Иоанн Лествичник, *прп.* Лествица. М., 1862. С. 3–10; Подвижники благочестия, процветавшие на Синайской горе и в ее окрестностях. СПб., 1860. С. 9–13.

в преднамеренно скрытой символике: крест, хризма, голубь, павлин, рыба, корабль, — символы понятные посвященным верующим⁵.

Живописные изображения Христа и апп. Петра и Павла известны еще до Миланского эдикта 313 г. В IV в., когда верующие во Христа стали равноправными членами общества, на стенах христианских храмов появились библейские события и образы христианских мучеников и подвижников.

Обычай запечатлевать деяния святых стал всеобщим, что подтверждается упоминаниями об этом в творениях отцов Церкви.

Проблема образа-изображения, поставленная еще в раннехристианское время, осмысления иконы как исторического документа, отражавшего реальные события, проблема богословской и общечеловеческой значимости иконописи привели к ожесточенным спорам в Византии в VIII–IX вв., которая сопровождалась яростной социально-политической борьбой. Период иконоборчества лишил нас многих древних икон, мозаик, фресок. Победа иконопочитателей явилась торжеством системы миропонимания, «художественность» (в иконописании) приобрела достоинство — участие в догматическом свидетельстве.

Концепция о главенстве зрения над другими органами чувств, подробно разработанная Василием Великим (329–379), послужила толчком к широкому распространению живописных образов. Считалось, что иконописец в процессе создания иконы находится в состоянии мистического озарения, единения с Богом.

Поэтому сам художник рассматривал свое творчество лишь как служение, священный долг и некое таинство, а его результат — итог непосредственного божественного деяния. Чрезвычайно



Мозаика Преображения
в монастыре св. Екатерины. Синай



Интерьер базилики монастыря св. Екатерины. Синай

⁵ Уваров А. С. Христианская символика. Символика древне-христианского периода. М., 2001. С. 5–20.

точно констатировал В. В. Бычков: «В творческом акте (как затем и зритель в процессе созерцания) он (иконописец) переносился в мир сверх-бытия, единения (а значит, познания) с первопричиной. В этом заключался сакральный смысл творчества»⁶.

Иконоборческое движение уничтожило большинство антропоморфных изображений раннего времени. Из произведений иконописи IX–XII вв. до нас дошло не так уж много. Монастырь св. Екатерины на Синае является обладателем наиболее крупной коллекции византийского времени. Например, только на Синае можно увидеть такие исключительные по своему значению памятники как ранние энкаустические иконы VI–VIII вв.

Говоря о духовно-эстетической символике в византийской культуре, необходимо отметить важную роль цвета. Прп. Иоанн Дамаскин заявлял: «Цвет живописи влечет меня к созерцанию и, как луг, услаждая зрение, незаметно вливает в душу божественную славу». Красный цвет считался «животворным теплом», символом жизни, но одновременно и цветом крови Христа и, соответственно, знаком грядущего спасения человека. В трактовке Псевдо-Дионисия Ареопагита — это цвет пламенности огня, где в чувственных образах выявляются божественные энергии⁷.

Темно-синий цвет символизировал «непостижимые тайны», ассоциировался с вечной божественной истиной; это цвет нечувственный и мало материальный. В византийской символике зеленый — это типично земной цвет, цвет травы, листьев; он материален и близок к человеку. Все византийские художники были тонкими интеллектуалами-знатоками. Однако стоит вспомнить, что в Византии живописцы «приравнялись к наиболее почитаемым святым, ибо считалось, что мастер в процессе “писания образа” находится в состоянии мистического единения с Богом»⁸. Языком цвета, формы и линии художники стремились передать эмоционально-эстетическую суть византийской культуры.

В глазах Николая Месарита художник — это мудрец, который вначале в уме детально продумал замысел, а уже потом «в соответствии со своим мудрым разумением сделал изображение с помощью искусства отнюдь не для поверхностного зрителя». В религиозной живописи Месарит различает два уровня: феноменальный (изобразительный) и ноуменальный (смысловой). Если первый виден всем, то второй остается за границами изображения и приобретает очертания лишь в уме⁹.

Признанными шедеврами Синайского собрания являются три энкаустические иконы: «Христос Пантократор», «Богородица на троне со святыми», «Апостол Петр». Исследователи объединили их в одну группу из-за сходства. Датируются они по-разному, примерно VI–VII вв., поскольку никаких исторических данных нет, и споры идут до сих пор. Эти иконы сходны между собою на всех уровнях от типа, размера и техники изготовления, до особенности стиля и иконографии. Иконы написаны в технике энкаустики — живописи восковыми красками.

⁶ Бычков В. В. Византийская эстетика... С. 209.

⁷ Пятницкий Ю. А. Художественный язык византийской иконы... С. 77.

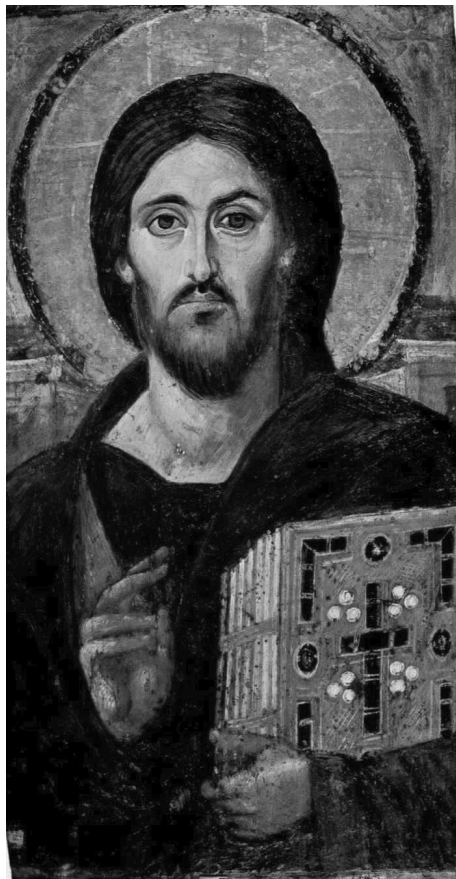
⁸ Цит. по: Бычков В. В. Византийская эстетика... С. 211.

⁹ Цит. по: Пятницкий Ю. А. Художественный язык византийской иконы... С. 78.

Техника энкаустики была широко распространена в позднеантичном искусстве и подробно описана Плинием. Красочные пигменты смешивались с воском и подогревались на специальной жаровне. Художник писал этой расплавленной, еще не остывшей пастой, по своему виду и художественным возможностям напоминающей современные масляные краски. Энкаустика позволяла создать столь любимый античностью эффект иллюзионистического правдоподобия каждой конкретной формы, как бы вылепленной мазками на глазах у зрителя. Она использовала возможности открытой фактуры, популярный на эллинистическом Востоке: «импрессионистический» прием динамического сопоставления разнообразных мазков и цветовых пятен. При некотором удалении эти мазки сливались в цельную и одновременно естественно подвижную форму, делавшую фронтальные фигуры жизненно убедительными и менее статичными.

Синайское собрание икон находится в монастыре св. Екатерины и включает несколько сотен икон ранне- и средне-византийской эпох¹⁰. Синайское собрание представляет уникально полную и исторически адекватную картину иконописи, включающую как шедевры, так и рядовые произведения, отражающую все основные тенденции в развитии иконографии и стиля. Они датируются по-разному в пределах VI–VII вв. в зависимости от выбора стилистических аналогий в миниатюрах и монументальной живописи, поскольку никаких исторических данных не сохранилось. Некоторые ученые пытаются развести памятники во времени и связать с разными стадиями развития ранневизантийского искусства, но, на наш взгляд, более правы те, кто рассматривает три иконы как единое художественное целое и относит это явление к середине VI в. — ко времени строительства и украшения главного синайского храма при Юстиниане. Действительно, сходство между иконами много важнее всех различий, оно может быть отмечено на всех уровнях от типа, размера и техники изготовления до особенностей стиля и иконографии.

Обратимся к внешним чертам и технике исполнения. Иконы сравнительно небольшого размера, вертикально вытянутые, их высота колеблется



Христос-Пантократор.
Монастырь св. Екатерины.
VI в., энкаустика

¹⁰ Sotiriou G. et M. *Icones du Mont Sinaï*. Vol. I–II. Athènes, 1956–1958.

в интервале от 68 до 92 см. Однако первоначально они были немного больше, поскольку имели несохранившиеся деревянные рамы. Об этом свидетельствует необработанные и оставшиеся не покрашенными края досок. Такие рамы известны по другим ранним синайским иконам, на них обычно помещалась почитательная надпись — моление заказчика о спасении, обращенное к Богу через Его икону. Иконы написаны на цельных и тонких дощечках, грубовато выструганных и совершенно не украшенных с оборотной стороны, что не позволяет предполагать ношения этих икон в процессиях, хотя и вопрос о первоначальном месторасположении икон в храме также остается открытым. Ясно одно — все три иконы принадлежат к одной вполне сложившейся традиции изготовления подобных «предметов». Иконы написаны в технике энкаустики. Данная техника, хотя и не была единственной, доминировала в византийской иконописи до VIII в. Она постепенно выходит из употребления к XI в., когда окончательно вытесняется темперой, лучше соответствовавшей требованиям нового, чисто условного иконописного языка. Вероятно, внутреннее противоречие иллюзионистических эффектов энкаустики и христианской задачи представления образов, принадлежащих не только земному, но и небесному миру, вполне осознавалась ранневизантийскими иконописцами. Но лучшие из них умели балансировать на этой тонкой грани и даже извлекать из драматического противоречия старой формы и новой цели уникальные художественные возможности. К таким надо отнести авторов трех синайских икон, добившихся сложнейшим сочетанием пространственно-живописных приемов хрупкой гармонии, не нарушающей духовную природу образа, однако и не отказывающейся от красоты видимого. При этом в каждой из икон присутствует наряду с общими и целый ряд индивидуальных приемов, позволяющих говорить о трех разных выдающихся художниках, которые скорее всего работали в одну эпоху и принадлежали к одной художественной среде высочайшего уровня. Именно эта особая среда, сохранявшая эллинистические традиции и культивировавшая рафинированное мастерство, наводит на мысль о происхождении икон из Константинополя, искусство которого определяло эстетический идеал ранневизантийской эпохи.

Три иконы объединяет одна важная композиционная и иконографическая особенность, отсутствующая в других синайских иконах. Святые образы представлены на фоне архитектурной ниши-экседры, над которой показано небо с золотыми звездами, составляющее с открытой нишей единое пространственное целое. Богато украшенные лицевые грани ниши напоминают пилоны, вызывающие ассоциацию с торжественным порталом. Показанные в этой странной архитектуре окна вызывают образ дворца и городской стены. При этом сама полукруглая форма ниши в христианской традиции прочно связана с алтарной апсидой храма. На наш взгляд, это не просто дань античной традиции конкретизации пространственной среды, но стремление воплотить идею Небесного Иерусалима как вечного места обитания изображенных персонажей священной истории.

В ранневизантийской иконографии образ-метафора Горнего града складывался из сочетания изобразительных мотивов храма, дворца, стены и портала, неотделимых от небесной среды. Подтверждение высказанной догадке

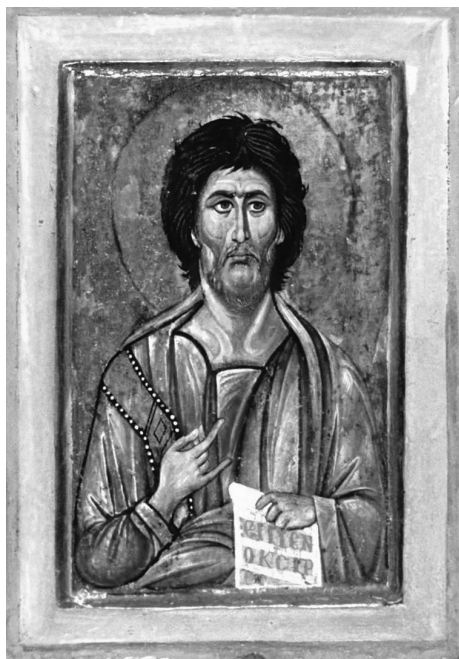
можно найти в изображениях раннехристианских саркофагов, представляющих Христа с апостолами на фоне ясно обозначенной стены Небесного Иерусалима. В некоторых иконографических вариантах Христос показан на фоне открытой архитектурной ниши, находящей точную аналогию в синайских иконах. Примечательно, что у ног Христа иногда изображены пальмы как недвусмысленное напоминание о рае. В символической структуре синайских икон мотив Небесного Иерусалима являлся эсхатологическим напоминанием молящемуся, чающему спасения и будущего царства небесного на земле. Создавая особое мистическое пространство иконы, он подчеркивал мысль об образе как небесном видении и одновременно вратах в иной мир. Рассмотрение только одной детали показывает, насколько глубоким был иконографический замысел синайских икон.

У византийских иконописцев VI в. различные особенности трех синайских икон вызвали целый круг переплетающихся литургических и императорских ассоциаций, определенных как общей трактовкой композиции, так и, на первый взгляд, малозначительными деталями. К примеру, пурпурный цвет одеяний Христа прочно ассоциировался с царским достоинством, поскольку только члены императорской семьи имели право носить одеяния данного цвета. С этим же кругом представлений связаны и трактовка образа Богородицы, показанной на троне с почетной стражей как Царица небесная, и композиция иконы «Апостол Петр», в точности повторяющая императорскую иконографию ранневизантийских парадных портретов на т.н. «консульских диптихах». В то же время огромная, драгоценно украшенная книга в руках Христа не просто напоминала о тексте Св. Писания, но создавала литургически конкретный образ на престольного богослужбного Евангелия и, соответственно, указывала на роль Христа как первосвященника. Трон Богородицы в представлении византийских богословов был неотделим от алтарного престола, а посох с крестом в руках св. Петра говорил о его высшем папском достоинстве и архиерейском служении. Таким образом, темы Священства и Царства присутствуют во всех иконах как доминирующее и неразделимое целое.

Знаменательно, что три древнейшие иконы представляют важнейшие темы складывающейся христианской иконографии — образы Христа, Богородицы и первоверховного апостола. Тип синайского Пантократора, показанного в зрелом возрасте с окладистой удлиненной бородой и ниспадающими на плечи волосами, кажется нам совершенно традиционным. Но это изображение не воспринималось таким в VI в. Напротив, некоторые христианские писатели отвергали данный образ Христа, уподобленного, по их



Св. Екатерина.
Монастырь св. Екатерины.
Синай, нач. XIII в.



Пророк Моисей.

Монастырь св. Екатерины. Синай, XIII в.

мнению, античному Зевсу, и противопоставляли ему «правильное» изображение Спасителя в виде безбородого юноши с короткими вьющимися волосами, олицетворявшего вечную молодость и божественную красоту. Напомним, что эти поиски истинного образа происходили в эпоху ожесточенных, не прекращавшихся всю ранневизантийскую эпоху богословских споров о соотношении во Христе божественной и человеческой природ, существующих, по Халкидонскому вероопределению (орос) «неслиянно и нераздельно». Перед иконописцами стояла сверхсложная задача — выразить в видимом образе то, о чем на уровне слов и понятий не могли договориться богословы. Поэтому неслучайно, что все ранние образы Христа в собрании Синайского монастыря представляют совершенно разные иконографические типы: среди них и седовласый старец, и молодой чело-

век с короткой бородкой и специальной венцеобразной прической. В данном историческом контексте, в эпоху только складывающейся иконографии, синайский образ Пантократора воспринимается как откровение, провидение будущего, неожиданно обретенный идеал, приблизиться к которому будут стремиться иконописцы на протяжении многих столетий.

Это особое видение отличает и образ Богоматери на троне со святыми мучениками. Почитание Богоматери активно развивается в Византии после III Вселенского Собора 431 г., осудившего ересь Нестория и утвердившего именование девы Марии Богородицей. Оно достигает апогея во второй половине VI в., когда становится важной частью имперской идеологии, а Константинополь объявляется городом Богоматери, находящимся под ее особым покровительством и защитой. В то же время распространяются сказания о чудесах от икон Богоматери, которые, носимые в процессиях и прославляемые в храмах, начинают играть огромную роль в религиозной жизни византийских городов. Уже тогда существовали разные типы изображений Богоматери, но примечательно, что одним из доминирующих был образ на троне, представляющий Богоматерь как небесную императрицу, являющую своего божественного Сына, владыку мира. Такой образ не только подчеркивал высочайший статус Богоматери, но и зримо напоминал о святости земной власти. Кроме того, каждая такая икона Богоматери с младенцем была одновременно и иконой Христа, показанного в двуедином образе воплотившегося на земле беспомощного ребенка и предвечно рожденного высшего Судии. Молитва о спасении, обращенная к Богоматери — заступнице всего человеческого

рода, зримо и непосредственно передавалась ее божественному Сыну. Можно думать, что именно это качество икон Богоматери с младенцем определило их исключительную популярность по отношению ко всем другим святым образам. Синайская икона дает замечательный пример раннего, но уже вполне сложившегося иконографического типа, который будет развиваться и видоизменяться в византийском искусстве, сохраняя неизменной изобразительную основу. О его огромном значении говорит тот факт, что именно изображение тронной Богоматери с младенцем чаще всего появляется в конхах алтарных апсид в качестве главного иконного образа важнейших византийских храмов.

Икона ап. Петра напоминает о многочисленных образах святых VI–VII вв., большинство из которых известны по историческим свидетельствам и описанием чудес в житиях. Изображение святого часто было прямо связано с почитанием его реликвий, как, например, это было в случае св. Артемия, икона которого располагалась на алтарной преграде константинопольской церкви Иоанна Предтечи рядом с мощами святого, или с образом св. Димитрия, размещенного в особом кивории над реликвариумом святого в его базилике в Фессалониках. Икона святого обладает благодатью подобно реликвии. Священный портрет в данном случае обладал особой достоверностью. В распоряжении византийских иконописцев с древнейших времен были т. н. «иконисмос» — краткие словесные характеристики внешнего облика святого, но очень скоро сами иконы стали восприниматься как своего рода документ, более важный, чем любой письменный текст. На синайской иконе представлен вполне сложившийся тип изображения ап. Петра, причем он кажется настолько привычным и знакомым, что даже не приходит в голову мысль о раннехристианском художнике, некогда сформировавшем облик, о котором ничего не сказано в Св. Писании. На наш взгляд, рассматривая три синайские иконы как единую группу, можно вспомнить и о том, что, согласно византийскому преданию, евангелист Лука написал святые образы Христа, Богоматери, апп. Петра и Павла. Темы самых ранних синайских икон, возможно, неслучайно совпадают с древнейшими «прижизненными портретами», созданными первым иконописцем и по своему значению сопоставимыми с написанным тем же святым автором Евангелием.

В данном контексте необходимо затронуть историю фаюмского портрета в той мере, в какой он может помочь в воссоздании картины зарождения христианской живописи, и потому отметим лишь некоторые особенности позднеантичного египетского станкового портрета¹¹. Есть все основания считать, что исторически древнехристианские иконописцы опирались на фаюмский портрет, у которого они наследовали форму, средства, технику и даже некоторые принципы, придав им новый христианский характер.

Фаюмский портрет — это явление, помогающее понять, что представляла собой античная станковая живопись, на сегодняшний день практически полностью утраченная. О ее характере можно лишь догадываться по копиям, сохранившимся на фресках помпейских стен, и по высказываниям античных поэтов и ученых. В силу ряда исторических обстоятельств фаюмский портрет,

¹¹ Борбудакис М. От фаюмского портрета к истокам искусства византийских икон...

вобравший в себя черты античного живописного искусства, уже накануне христианской эпохи пережил катаклизмы истории, и благодаря ему мы можем с определенной долей уверенности говорить о материальной основе, на которую опиралась ранневизантийская икона, созданная преимущественно в той технике, что и фаюмский портрет и античные картины в целом. Итак, первое связующее звено между ранневизантийской иконой и фаюмским портретом — энкаустика, т. е. живопись расплавленными восковыми красками, одна из древнейших техник. Пигмент смешивался с воском, который проходил длительные подготовительные стадии: его отбеливали, вываривая в морской воде, высушивая на солнечном и лунном свете, добавляя в него смолу. Писали расплавленными красками с помощью металлического инструмента и кистей.

Фаюмские портреты, являющиеся образцами эллинистической живописи, сохранились в египетском оазисе эль-Фаюм, где они были открыты весной 1887 г. и в течении нескольких лет стали известны всему миру как древнейшие памятники дохристианской живописи. Нас же они интересуют как своего рода протоиконы. Для них характерна общая тенденция, которая выражается в движении, эволюция от запечатления внешнего, реалистического образа к выявлению внутреннего состояния его, от реальности к условности, от мира внешнего — к духовному. Фаюмский портрет еще в эпоху позднего эллинизма приблизил живопись к особой стилистике, во многом наследованной иконописью, которая, изображая Христа, Богородицу, апостолов и святых, сохраняла реальные черты и доносила до верующего исторический тип, одновременно придавая изображению вневременной характер, далекий от повседневности, исключая образ из категории времени и пространства. Поэтому с торже-

ством христианства в конце IV в., когда перед искусством встали новые задачи, для христианских художников уже существовал стилобат, на котором была возведена храмина новой живописи. Именно этим и объясняется своего рода иконографическая «несамостоятельность» некоторых ранневизантийских энкаустических икон, внешне напоминающих античные портреты. Линейность, став определяющей характеристикой позднего фаюмского портрета, постепенно стала одним из главных выразительных средств христианской



Святые Сергей и Вахх.
Синай, VI в., энкаустика

иконописи. Синайский монастырь, расположенный в непосредственной близости от античных художественных центров, защищенный от посягательств и разграблений охранительными грамотами, и стал тем бесценным хранилищем самых первых икон, сумев донести их до нас сквозь века.

Другой тип образа и стиль изображения можно увидеть на иконе «Свв. Сергей и Вахх», созданной в VI в. Как и три предыдущие, эта икона тоже происходит из монастыря св. Екатерины на горе Синай, но в XIX в. она была привезена еп. Порфирием (Успенским) в Киев, где и находится в настоящее

время в Музее западного и восточного искусства¹². Возможно, эта икона была также создана в Константинополе: почитание мучеников Сергия и Вакха в столице Византийской империи было весьма велико, в их честь между 527 и 536 гг. был возведен большой великолепный храм, и не исключено, что эта икона была одним из образов, для него предназначавшихся. О столичном происхождении этой иконы может косвенно свидетельствовать необыкновенная легкость и артистичность ее живописи (в технике энкаустики). Несомненно, однако, что столичная художественная среда, в которой возникла эта икона, отличалась от той, в которой возникли три иконы, рассматривавшиеся выше. Это была среда, для которой, видимо, было близко аскетическое мировоззрение. Аскетизм (греч. ἄσκησις от ἀσκέω — упражнять) — христианское подвижничество, основанное на ревностном стремлении к единению с Богом, духовно-нравственному совершенству, осуществляемое через подвиги добродетельной жизни в монастыре или миру. Можно сказать, что аскетизм проявляется в напряженных усилиях человека стяжать благодать Св. Духа как залог спасения и достижения Царства Небесного. В христианство слово «аскетизм» и его формы «аскеза», «аскет» пришли из античной культуры. Слово «аскетика» восходит к греческому глаголу ἀσκέω (аскео), который в древности обозначал: 1) искусное и старательное обрабатывание чего-либо, например, грубого материала, украшение или обустройство жилища; 2) упражнение, развивающее телесные или душевные силы. Христианство сохранило для себя это слово в значении напряжения, труда, усилия и упражнения. Вместе с этим оно добавило к этому слову новый смысл, которого не знал языческий мир.

Христианский аскетизм стал усилием по приобретению неизвестных языческому миру добродетелей, выраженных в заповедях любви к Богу и ближнему. Христианский аскетизм стал означать особое волевое действие. Это волевое действие человека, поддерживаемое действием Бога, Который желает внутреннего преобразования и изменения человека, помогает ему Своей благодатью на пути исполнения заповедей. Именно в синергизме (сотрудничестве, согласовании) двух волей, Божественной и человеческой, заключается основополагающий принцип христианского аскетизма. По учению свв. отцов, аскетические усилия (подвиги) сами по себе еще не ведут к совершенству. Выделяя телесные и душевные подвиги (телесное и душевное или умное делание), свв. отцы утверждают их необходимость для подтверждения ревности и желания человека в деле спасения, но в то же время указывают, что все аскетические усилия не имеют самоценности. Спасти, преобразить, исцелить и обновить человеческое естество может только Божественная благодать. Только через ее осеняющее действие человеческие подвиги приобретают смысл. Связанное с ней художественное направление существовало в VI в. в искусстве Константинополя, о чем свидетельствуют мозаики Равенны и Синая, исполненные приехавшими туда столичными мастерами. Отсюда специфическая выразительность иконы со свв. Сергием и Вакхом: неподвижные симметричные фигуры, восточный тип лиц, отрешенное выражение, большая внутренняя

¹² Быкова Г. З. Реставрация энкаустической иконы «Сергий и Вакх» 6–7 вв. из Киевского музея восточного и западного искусства // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. Вып. 2/32. М., 1977.

собранность, молчание, — все соответствует образу аскетической духовности, реальные живые примеры которой в эти времена, особенно в V–VII вв., были нередки, — их показывали миру монахи-аскеты, пустынножители и духовидцы, искавшие уединения и спасения в пустынях Египта, Сирии, Палестины. Блж. Иоанн Мосх, Нил Синайский, прп. Павел игумен Раифский, прп. Никон, авва Меgefий, Иоанн Лествичник, Зосима Киликийский, Илларион Великий, Харитон-Исповедник, Феодосий Великий, Анастасий Синаит¹³.

На основании указанных источников и письменных свидетельств, суммируя их опыт, можно выделить общие черты аскетической практики. Эти отцы вели жизнь весьма суровую, и по своим подвигам более могли быть названы ангелами, нежели людьми. Тела их были иссушены постом и бдением. Они не вкушали ни вина, ни масла, ни хлеба и питались только финиками и желудями. Только для проходящих странников и богомольцев хранилось у настоятеля немного хлеба. Шесть дней недели иноки безмолвно проводили в кельях, рассеянных по горам и долинам. В субботу вечером собирались они в храм Господень, совершали всенощное бдение и утром причащались Св. Таин. Потом расходились каждый в свою келию. Немногие из них употребляли в пищу хлеб. Большинство питались зеленью и ягодами, готовя себе простую, чуждую всяких приправ трапезу. Иные принимали пищу только в день воскресный, соблюдая пост всю седмицу; другие два раза в неделю, иные через день. Они соревнуют жизни ангелов; и, хотя уступают необходимым требованиям тела, но только тогда, когда силы их ослабевают от великих подвигов. О деньгах у них и не слышно. Они не знают ни продажи, ни купли. Ибо всякий даром дает другому то, в чем он нуждается, и взаимно получает даром то, чего сам не имеет. Им не известна зависть, которая часто преследует добрые дела, и превосходство одного не возбуждает зависти в другом. Преуспевший в добродетели не гордится перед немощным братом; приписывая успех не своим трудам, но силе Божией, ведет себя смиренно; он внутри себя носит глубокое убеждение, что он не виновник добрых дел, но только орудие благодати, которая в нем действует. Низший же по подвигам, не слабости природы, но своему нерадению приписывает свои недостатки. Так, смиряясь один перед другим, и все перед всеми, стараются превзойти друг друга не высоким мнением о себе, но богатством добродетели. Ибо для того, оставляя обитаемые страны, поселяются в пустыне, чтобы Богу, а не людям сделать известными свои подвиги, от Него Единого ожидая и воздаяния. Они знают, что обнаружение сделанного по Богу, «погубляет» и ревность души и награду; ревность расслабляется превозношением, а награду уменьшают похвалы от людей.

Помимо священных портретов доиконоборческого периода на Синае сохранилось и несколько сюжетных икон, как, например, относящиеся к VII–VIII вв. иконы «Распятие» и «Вознесение», которые демонстрируют многие редкие особенности ранней иконографии. Однако стилистические черты не менее интересны, они указывают не на Константинополь, а скорее

¹³ Иоанн Мосх, блж. Луг духовный. М., 1848. С. 57–63; Подвижники благочестия, процветавшие на Синайской горе... С. 9–13; Иоанн Лествичник, прп. Лествица. М., 1862. С. 3–10.

всего на примыкающие к Синайскому полуострову регионы восточно-христианского мира, такие как Египет, Палестина или Сирия. Иконы представляют два разных стилевых направления в этом искусстве. Художественное решение иконы «Распятие» показывает, что античная традиция подверглась существенной переработке в духе местных представлений, легко приносящих внешнюю красоту и правдоподобность в жертву экспрессивному началу и большей одухотворенности образа, но при этом сохраняющих классическое представление о пропорциях и естественной пластике.

Икона «Вознесение» построена на принципиально иных декоративно-орнаментальных началах. Греко-римское понятие о красивой и жизненно убедительной форме не имеет для иконописца никакой ценности, пространство лишь намечено сочетанием цветовых плоскостей, рисунок лиц стереотипен и схематичен. Однако этот стиль, имеющий много общего с народным искусством, не может быть объяснен как провинциальный примитивизм вдали от управляющих искусством столиц. Скорее он свидетельствует о существовании особой эстетики, развивавшейся параллельно с антикизирующей традицией и имевшей собственные древневосточные истоки. Именно такое искусство было чрезвычайно распространено в монастырях христианского Востока, сознательно отвергавших светскую прелесть античности. Хорошо известный в Сирии, Египте и Палестине стиль лучше всего сохранился до наших дней в росписях пещерных монастырей Каппадокии, некоторые из которых могут быть без преувеличения причислены к шедеврам мирового искусства. Они сочетают высокую одухотворенность и внешнюю экспрессию с открытыми цветами и свободным сочетанием почти орнаментальных форм. Особенностью этого стиля является его редкая стабильность, он практически не меняется на протяжении многих столетий, что делает датировку икон типа синайского «Вознесения» весьма приблизительной и гипотетичной. Однако можно думать, что такие иконы доминировали в местной художественной среде, не случайно они составляют значительную, хотя и наименее изученную, часть Синайского собрания.

После яркого становления иконографии образов ранневизантийского периода наступают темные времена иконоборчества. Просуществовав целое столетие, оно уничтожило почти всё изобразительное искусство предшествующего времени. Религиозная живопись преследовалась иконоборцами, иконы



Распятие Христа.
Синай, VII–VIII вв.



Вознесение Христово.
Синай, VII–VIII вв.

уничтожались, а фрески и мозаики сбивались. Но на периферийных землях Византийской империи, например, в Каппадокийских монастырях, тайно создавались иконы. В них особенно акцентировалась молитвенная созерцательность образа.

«Иконографический канон, довольно жестко определявший сюжетно-композиционный уровень изображения, ограничивал художника в разработке сюжетной линии, но переключал его творческую энергию в сферу выразительных средств, дав безграничные возможности разработки тонких цветовых, ритмических, световых, пластических структур. Нюансы формы позволяли мастеру создавать на основе одной и той же иконографической схемы произведения с разным уровнем духовно-эстетического воздействия. Сюжетная ясность византийской иконы сочетается с удивительно сложной, многоплановой и тонко нюансированной художественной системой, благодаря чему высокохудожественным памятникам византийской живописи свойственен чрезвычайно утонченный, часто даже непонятный язык»¹⁴.

Ю. А. Пятницкий, ссылаясь на мнение В. В. Бычкова, глубочайшего исследователя христианской культуры, отмечает, что Тертуллиан (ок. 160 — после 220) считал, что Христос не обладал телесной красотой, а во внешнем Его виде не было ничего отличного от земных людей. Этот вывод был нужен богослову, чтобы сделать более убедительными поругания и издевательства над Иисусом. Сознательно наделяя Бога внешним видом, достойным поругания и позорной смерти на кресте, Тертуллиан исходил из позиции античного почитания красоты: «Отважился бы кто-нибудь коснуться в высшей степени необыкновенного тела (или) опозорить лицо плевками, если бы оно не заслуживало (этого)» Климент Александрийский (ок. 150 — ок. 215) подчеркивал, что «Христос блистал не красотой плоти, а истинной красотой души и тела. При воплощении Иисус принял невзрачный и презренный телесный образ, чтобы внимающие Ему не увлекались внешней красотой и не упускали бы излагаемые Им духовные истины. Эта идея о “невзрачности” Христа будет с восторгом воспринята аскетами и отшельниками; в западном средневековом искусстве она будет реализована с последовательностью, доходящей до грубого натурализма, и ляжет в основу изображения человеческого тела вообще. Климент Александрийский вместе с тем высказал мысль о том, что внутреннее совершенство и душевная красота человека, для которого идеалом был Иисус Христос, находят отражение во внешнем облике, прежде всего в лице, которое становится “ангелоподобным”»¹⁵.

Таким образом, Климентом было сформулировано соединение противоположных эстетических тенденций: невзрачной красоты и ангельского сияния. Именно это соединение и будет положено в основу всего восточно-христианского искусства. Отцы Церкви скорректируют мысль апологетов о том, что носитель христианского нравственного идеала не обладал внешней красотой тела, значит, и христианину не стоит заботиться о красоте тела, а следует направить все стремления на духовное совершенство. Однако будет

¹⁴ Бычков В. В. Византийская эстетика... С. 212.

¹⁵ Там же. С. 213.

заблуждением считать, что ранние христиане идеализировали «невзрачность» и не ценили красоту. Они знали и почитали божественную красоту, дорожили красотой реального мира как результатом божественного творения. В теории древнерусского искусства духовно-сущностные и психические энергии, цвет и свет характеризуют миры, их излучающие.

Наконец, необходимо задать вопрос: почему, достигнув такого расцвета в VII–VIII вв., христианская энкаустика постепенно начинает уступать место темпера? Что же произошло за эти полторы сотни лет, в течение которых отношения к энкаустике, бывшей дотоле ведущей техникой в иконописи, коренным образом изменилось? Связано ли это с богословским осмыслением православного искусства, которое было вызвано полемикой с еретиками? Что помешало этой технике развиваться и далее? На это можно ответить двояко. Во-первых, иконоборцы уничтожили не только памятники ранневизантийской иконописи, но предали мучениям и казням самих художников. Житие Лазаря-монаха, которому император Феофил обжег пальцы, не единственный пример мученичества иконописца за истину иконопочитания. Кто был замучен, кто — покалечен, кто — изгнан, а некоторые и отпали. Традиции были прерваны, мастерские разгромлены. Все это не могло не сказаться отрицательным образом на развитии иконописного мастерства и, в итоге, привело к его оскудению и упадку. Однако наряду с этим следует указать и на другую причину, которая была изначально заложена в самой сущности энкаустики. Восковая краска, нанесенная на поверхность левкаса, благодаря технике «энкаусиса» (обжигания), а также благодаря своей природе дает полнокровное, сочное и живое изображение, где фактура краски играет ведущую роль. Именно за эти качества и любили энкаустикой античные художники, для которых внешний вид был одним из определяющих факторов. Поверхность картины вследствие особого способа написания приобретала рельефность, так как воск быстро застывал, и художник уже не мог ее разгладить. Рельефность и вещественность краски отражены даже в преданиях. Известны рассказы о том, как птицы клевали виноград, нарисованный на картине, а лошади волновались при виде изображенных коней. Это говорит о скульптурности и высокой степени реализма, которых способна достичь энкаустика. Однако требования христианской живописи совершенно иные. Качества, которые удовлетворяли вкусы античного живописца, уже не могли отвечать строгим запросам христианского искусства, особенно в поздний период.

Мы рассмотрели памятники раннехристианской иконописи, т.е. того периода, когда богословие иконы не было развернутым и разработанным на достаточном уровне. В то время, когда к иконе еще не предъявлялись такие строгие требования, она могла пользоваться античными методами, античной композицией и античной техникой, т.е. энкаустикой. Однако позже икона стала мыслиться как явление духовное и имеющее целью изображения именно духовную реальность, тогда материальность и вещественность краски стали идти вразрез с богословием иконы. Энкаустика помогла решать задачи, которые ставили перед собой художники античности; решить задачи иконописцев энкаустика не только не могла, но и не имела возможности, поскольку

противоречие было заложено в самой природе восковой краски¹⁶. Энкаустика должна была уступить место той технике, которая, быть может, не способна была столь живо и реалистично живописать материальную реальность, но обладала бы тем языком, на котором можно выразит сущность и содержание христианского образа.

Обобщая сказанное, можно сделать вывод, что художественные особенности при развитии иной духовно-эстетической программы иконописи на примере перехода к другой технике отвечают новой религиозно-философской системе художественного образа. Такой техникой стала темпера, где связующим становится не воск, а яичный желток, смешанный с пигментом. Эта техника средневековой живописи была распространена не только на Востоке, но и на Западе, где, как гласит предание, Ян ван Эйк лишь в XV в. ввел масляную краску. Одной из особенностей темперы является то обстоятельство, что она с большим трудом позволяет смешивать краски. Благодаря этому достигается чистота цвета, его локальность. Естественным образом эта неспособность темперы явить в живописи смешанную палитру красок приводит к условности изображения, к схематичности, где цвет лишь символично намечает материальное свойство того или иного предмета, а не полнокровно его изображает. В результате реализм не находит себе места в темперной живописи, ибо они трудно совместимы. Это как раз и отвечало требованиям иконописи, где цвет и живопись в целом ставились в подчиненное отношение к идее, внутреннему содержанию. Энкаустика, наоборот, подчиняла идею внешним особенностям техники. Это противоречие между живописью и богословием, которые в христианстве мыслятся, как взаимодополняющие, должно было быть устранено, и к XII в. энкаустическая живопись вышла из употребления, секрет ее был утерян.

Таким образом, на примере собрания Синайского монастыря можно убедиться, что ранневизантийская икона — это блестящий синтез античного мастерства владения цветом, светом, воздушной перспективой, фактурой материала и христианского спиритуализма, его богословской глубины. В дальнейшем икона перешла в иную ипостась своего бытия, а тогда, в V–VII вв., она соединяла отблески уходящего античного искусства и славословие рождающемуся христианскому искусству.

Источники и литература

1. *Айналов Д. В.* К вопросу о технике восковой живописи // Журнал Министерства народного просвещения. 1908. Май.
2. *Айналов Д. В.* Синайские иконы восковой живописи // Византийский временник. 1902. Т. 9. Вып. 3.
3. *Антонин (Капустин), архим.* Из записок Синайского богомольца. Т. 2. Киев, 1872.

¹⁶ *Айналов Д. В.* Синайские иконы...; *Айналов Д. В.* К вопросу о технике восковой живописи // Журнал Министерства народного просвещения. 1908. Май.

4. Балабанов И. Монастырь святой Екатерины. Гора Синай. М., 2008.
5. Бенешевич В. Н. Памятники Синай археологические и палеографические. Вып. 1. Л., 1925.
6. Борбудакис М. От фаюмского портрета к истокам искусства византийских икон (опыт нового подхода). Гераклея, 1998.
7. Быкова Г. З. Реставрация энкаустической иконы «Сергий и Вахк» 6–7 вв. из Киевского музея восточного и западного искусства // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. Вып. 2/32. М., 1977.
8. Бычков В. В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. М., 1977.
9. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. Киев, 1995.
10. Герд Л. А. Антонин Капустин и его научная деятельность. СПб., 1999.
11. Григорий Синаит, прп. Главы о заповедях... // Добротолюбие. Т. 5. Сергиев Посад, 1993. С. 180–237.
12. Иоанн Лествичник, прп. Лествица. М., 1862. 289 с.
13. Иоанн Мосх, блж. Луг духовный. М., 1848.
14. Исаия (Белов), иером. Н. П. Кондаков и его исследования на Синае // Богословские труды. 1987. Вып. 28.
15. Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб., 2004.
16. Кондаков Н. П. Путешествие на Синай в 1881 г. Древности Синайского монастыря. Одесса, 1882.
17. Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1986.
18. Лидов А. М. Византийские иконы Синай. М., Афины, 1999.
19. Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве. М., 1994.
20. Подвижники благочестия, процветавшие на Синайской горе и в ее окрестностях. СПб., 1860. 247 с.
21. Православная энциклопедия. Т. XVIII. М., 2008.
22. Пятницкий Ю. А. Художественный язык византийской иконы // Византия сквозь века. СПб., 2017. С. 73–94.
23. Росси К. Сокровища монастыря св. Екатерины на Синае. М.: Магма, 2007.
24. Скотникова Г. В. Византийская традиция и русская культура. СПб., 2001.
25. Уваров А. С. Христианская символика. Символика древне-христианского периода. М., 2001.
26. Усов С. А. Мозаики в церкви Преображения в монастыре св. Екатерины на Синае. Ч. 1–2. СПб., 1850.
27. Успенский П. Второе путешествие в Синайский монастырь в 1850 году. СПб., 1856.
28. Ходаковский Е. В. Синайский монастырь. СПб., 2003. 222 с.
29. Этингоф О. Е. Византийские иконы VI — первой половины XIII века в России. М.: Индрик, 2005.
30. Mondzain M.-J. Image, icon, economy: the Byzantine origins of the contemporary imaginary. Stanford University Press, 2005.
31. Sotiriou G. et M. Icônes du Mont Sinai. Vol. I–II. Athènes, 1956–1958.