

ОТКРЫТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИЗМЕРЕНИЯ ДРЕВНЕРУССКОГО РЕЛИГИОЗНОГО ИСКУССТВА В КУЛЬТУРЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА: ПЕРЕСМОТР СТИЛИСТИЧЕСКИХ ДЕМАРКАЦИЙ

В.В. Барашков



Аннотация. Цель статьи – проанализировать в философском и культурологическом аспектах соотношение различных смысловых пластов в феномене русской иконы. На основе анализа работ искусствоведов и художников рубежа XIX – XX веков автор делает вывод о том, что систематическое изучение художественного измерения русской иконы было следствием не только раскрытия икон, но также распространения новых эстетических взглядов и нового осмысления задач современной живописи.

Открытию «художественного» измерения иконы на рубеже XIX – XX вв. препятствовали как перенесение ценности иконы исключительно в план исторический и археологический, а также вкус художников, воспитанный на академизме. Смене эстетических предпочтений способствовало современное французское искусство, которое в первую очередь было основано на творчестве, где ценились преимущественно композиционные, колористические основы живописи, а не ее «содержательный» аспект. Французские художники, как справедливо отмечал А.В. Гриценко, открыли для Европы не только древнерусскую иконопись, но и творчество художников эпохи кватроченто, Эль Греко, Франсиско Гойи.

Из открытия художественного измерения древнерусского религиозного искусства вытекают несколько следствий. Во-первых, впервые появилась возможность говорить о параллелях иконе в истории искусства. Во-вторых, художники изучали русскую икону и стремились перенести ее стилистические принципы в свое творчество. Подобные установки вели к формальной стилизации, декоративности, связанным с поверхностными смысловыми значениями древнерусской иконы. Более глубокое понимание ее принципов способствовало со временем формированию творческого языка К.С. Петрова-Водкина, Н.М. Чернышёва, Д.Д. Жилинского и др. Современное церковное искусство также отказывается от доминирования «стилизации», акцентирует необходимость выявления художественного языка древнего религиозного искусства.

Ключевые слова. Древнерусская иконопись, религиозное искусство, живопись, язык иконы, стилизация, современное церковное искусство.

Введение

Цель статьи – проанализировать в философском и культурологическом аспектах соотношение различных смысловых пластов в феномене русской иконы. В процессе осмысления этого феномена давались различные интерпретации: религиозно-философская (П.А. Флоренский, Е.Н. Трубецкой); историко-археологическая (Н.П. Кондаков, Н.В. Покровский); художественная (П.П. Муратов, А.В. Грищенко) и др. Предмет исследования – предпосылки открытия художественного измерения иконы в 1900-1910-х гг., оказавшего большое влияние на развитие русской культуры XX в. В настоящее время высокая художественная ценность русской иконописи является общепризнанной, её собрания имеются во всех крупнейших художественных музеях. Однако в первые десятилетия XX века дело обстояло несколько иначе. Исследователям приходилось отстаивать художественную ценность иконы, аргументировать систематическое включение икон в коллекции художественных музеев и т.д.

Теоретическое основание исследования

Основной тезис статьи – систематическое изучение художественного измерения русской иконы было следствием не только раскрытия первоначальных икон путём удаления последующих слоев живописи, но также становления новых эстетических взглядов и осмысления задач современной живописи. Для аргументации рассматривается монография А.В. Грищенко «Русская икона как искусство живописи» (1917), статьи из журналов «София» (1914) и «Русская икона» (1914), публикации П.П. Муратова, Ю.А. Олсуфьева, Н.М. Щёктова и др.

В новейших публикациях по данной тематике часто происходит подмена по-

нятий, когда открытие художественного измерения иконы видится авторам предвестником чисто «искусствоведческого» подхода в противовес теологическому [5], [13]. Характерны также тенденции использования применительно к истории мерки сегодняшнего дня или, наоборот, оперирование штампами столетней давности. Оценочные по своей сути подходы к «истинно» духовной сущности иконы сочетаются с акцентированием её «исключительно» живописной, по существу технической, стороны, а художники и исследователи, подчёркивавшие художественную сторону иконы, обвиняются в «эстетстве». Поэтому проблема методологических демаркаций обнаруживает свою теоретическую актуальность при изучении религиозно-художественной культуры прошлого и настоящего [2].

В XX в. живописцами К.С. Петровым-Водкиным, Н.М. Чернышёвым¹, Д.Д. Жилинским, П.Д. Коринным и другими были усвоены композиционные, колористические основы древней русской иконописи XII – XVII вв. Произведения, созданные ими, вошли в золотой фонд русской культуры. Однако к настоящему времени не разработаны философско-культурологические принципы демаркации светского искусства, посвящённого христианской тематике, и церковного искусства, являющегося составной частью системы религиозного культа. Поэтому нельзя уйти от постановки вопроса о том, каким образом живописцы, художественные критики начала XX в. выявляли «художественное» измерение религиозного искусства?

Исследование: основная часть

Религиозное искусство (и в частности христианское) парадоксально. С одной стороны, оно неизбежно опирается на каноны, выработанные Церковью. С другой стороны, в рамках канона остаётся свобода творчества – разнообразие

¹ Н.М. Чернышёв изучал, помимо собственного творчества, технику древнерусской фрески и издал работы «Техника стенных росписей» (1930) и «Искусство фрески в Древней Руси: материалы к изучению древнерусских фресок» (1954).

иконографических акцентов, композиционные решения, особенности колорита и т.д. Перемены в русской истории и культуре конца XVII – начала XVIII вв., особенно реформы Петра I, неизбежно изменяли и отношение художников к канонам церковного искусства, и осознание сущности творчества. С начала XIX в. Академия художеств России, базировавшаяся на европейских ценностях культуры академизма (в конечном счёте, на интерпретации идеалов Возрождения), стала задавать тон деятельности и художников, связанных с церковным искусством. Художники XIX в., воспитанные на академизме, воспринимали древнюю икону (в это время иконы ещё не были расчищены) как нечто грубое, непропорциональное, в целом «варварское». В ней видели не живопись, а «ремесло»². Крупнейшее начинание в церковной живописи конца XIX в. – роспись В.М. Васнецовым, М.В. Нестеровым и рядом других художников Владимирского собора в Киеве – явило, с одной стороны, реальную квинтэссенцию этого духа, а с другой стороны, его кризис.

Вместе с тем с середины XIX в., когда складывались археологические и исторические общества, включавшие специалистов и довольно широкий круг любителей с глубокими культурными интересами, более широкий круг ответственности стал осознавать ценность иконы как памятника русской старины, артефакта истории и археологии. В это время создаются первые музеи краеведческого профиля, церковные древлехранилища, которые собирают древние иконы, складываются большие коллекции икон и у частных лиц. В среде историков появляется иконографическая школа (Н.П. Кондаков, Д.А. Ровинский, Д.В. Айналов и др.). В это время древние иконы чаще всего находились под многими слоями записи, что ограничивало их изуче-

ние иконографическим методом. С конца XIX – начала XX вв. первые энтузиасты применяют технику «расчистки» икон. С этого момента восприятие русской иконы коренным образом меняется.

Для того, чтобы по-настоящему оценить это открытие русской иконы, как справедливо замечал П.П. Муратов, необходимы были совершенно другие эстетические предпочтения, чем те, что предлагали сложившаяся археолого-историческая традиция и академизм. Хотя расчистки фресок и икон осуществлялись и в XIX в., только с конца 1900-х – начала 1910-х гг. древняя живописьшла своих истинных ценителей. Что же способствовало у художников и более широкой публики смене эстетических предпочтений, новому осмыслению живописи?

Прежде всего, таким мощным фактором стало современное французское искусство. Так, П.П. Муратов³ называет импрессионистов, в первую очередь Э. Мане и П. Сезанна, которые были «великими цивилизаторами в смысле укрепления исторических связей европейского человечества, великими перевоспитателями нашего глаза и нашего чувства» [7, с. 27]. Ю.А. Олсуфьев, как и П.П. Муратов, полагал, что новому пониманию русской иконы способствовало импрессионистическое возрождение искусства, поскольку только «направление, основанное на творчестве и порвавшее с рационалистическим позитивизмом, нашло общий язык с творчеством русского иконописания» [9, с. 71].

Под направлением, не «порвавшим с рационалистическим позитивизмом», понимается академизм (проявивший себя, как отмечено выше, и в религиозном искусстве). Олсуфьев одним из первых отметил творческую (не ремесленную) основу русского иконописания. В своей монографии А.В. Грищенко прямо

² Критике древней техники иконописи способствовало и искажение ее основ ремесленным разделением труда и «рыночными» масштабами производства икон в старых иконописных центрах Холуе, Мстере и Палехе, с конкуренцией которых не могли справиться художники-иконописцы более высокого уровня.

³ На отношение П.П. Муратова к иконе неизбежно повлияло и его превосходное знание итальянского искусства эпохи Возрождения. При этом он хорошо знал искусство и представителей проторенессанса и деятелей кватроченто.

говорит о новой французской живописи как «главном лице в открытии и понимании древнерусской иконы», именно так назвав одну из глав этого труда. Он отмечает, что французские живописцы и ранее способствовали открытию традиций или художников, о которых уже давно забыли, приводя в пример «открытие» творчества художников кватроченто, Эль Греко, Франсиско Гойи. В случае с «открытием» иконописи сказался, прежде всего, интерес П. Сезанна и других художников к цвету, чистой форме.

Несомненная роль импрессионизма в постижении художественного смысла иконы позволяет задать вопрос о границах в культурном пространстве. Существуют ли они? Тем более, что эстетические программы древнерусских иконописцев и французских мэтров этого направления имеют совершенно разные культурно-исторические предпосылки. Является ли живописный язык икон «закрытым» для инациональных, иностранных людей? На наш взгляд, некоторые границы в интерпретации живописной культуры преодолимы, но при соблюдении нескольких условий:

– во-первых, следует выносить суждения о живописных, а не «идеологических» особенностях композиций;

– во-вторых, неприемлем узкий «национализм» оценки художественных творений.

Так, П.П. Муратов и А.В. Грищенко с тревогой отмечали чересчур «патриотическое» восприятие иконы, ведущее к выводу об абсолютном превосходстве «своего» над «чужим». Между тем, творческий дух искусства не знает границ: не случайно так плодотворно повлияла Византия с её художественными традициями на формирование русской иконы. Искусство призывает не к превознесению «своего», а к более глубокому, цельному восприятию собственной истории и культуры.

Тему границ в художественной культуре на примере иконописи можно осмыслить и как сочетание различных ее аспектов в одном феномене. Например, как осуществить корректную демаркацию

художественного и религиозного в иконе? Примечательно, что большинство из тех, которые писал о влиянии на открытие русской иконы новой французской живописи, жили или учились в Москве. В то время именно в Москве находились крупнейшие собрания как иконописи (И.С. Остроухова, коллекции старообрядцев С.П. Рябушинского и Е.Е. Егорова), так и современного искусства (С.И. Щукина, И.А. Морозова). Одновременно художники учились понимать и творчество А. Матисса, П. Пикассо, П. Сезанна, и впервые раскрытые московские, псковские, и, главным образом, новгородские иконы. Позднее, с открытием и публикацией сохранившихся фресковых циклов (Дионисий, Феофан Грек) материал для художественного анализа расширился ещё больше. Между тем основные знатоки истории иконы и академики работали преимущественно в Санкт-Петербурге.

Сторонники художественного подхода к изучению древнего религиозного искусства находили в нём как импульсы к собственному творчеству, так и основания для критики тех учёных более старшего поколения, которые занимались «исключительно» иконографией и «не заметили» художественного контента в иконах. Вместе с тем, П.П. Муратов справедливо отмечал (но уже в 1923 г., когда острота дискуссии спала), что «нет оснований... обвинять русских учёных, русских археологов... в том, что они «проглядели» величие и красоту старого русского искусства... В своих суждениях они прибегали к иным критериям оценки» [7, с. 28].

К сторонникам художественного подхода к изучению иконы можно отнести и Н.М. Щёкотова, тоже москвича, ученика И.С. Остроухова, который в петербургском журнале «Русская икона» написал довольно резкое по отношению к школе иконографии статью «Иконопись как искусство. По поводу собрания икон И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского». Он резко критикует взгляд на иконы как на «предмет единственно археологического значения». Ф.И. Буслаев, Н.П. Кондаков, согласно Щёкотову, видели значение рус-

ской иконописи лишь с точки зрения их иконографии. Щёкотов отмечает поворот нового времени к стилистическому изучению иконы, успехи западных искусствоведов в применении этого метода в анализе памятников итальянского Возрождения.

Как представитель московской школы, он отмечает, что И.С. Остроухов первым вступил на путь собирания произведений древнего искусства, руководясь преимущественно художественным чувством, что он приучил иконников беречь икону не только как образ моления, но и как свидетельство художественного творчества древнерусского мастера [12, с. 142]. В том же номере редакция журнала поместила ответ молодого представителя петербургской школы Л.А. Мацулевича, ученика Д.В. Айналова и Н.П. Кондакова, из которого выясняется, что представители иконографической школы говорили о том же самом, но другими словами, а молодые московские исследователи не хотят этого замечать. Так, учитель Мацулевича Д.В. Айналов опубликовал в 1901 г. книгу «Эллинистические основы византийского искусства», из самого названия которой видно, что роль искусства в осмыслении иконописи им не отрицается.

Острая полемика и взаимные обвинения представителей Москвы и Петербурга позволили некоторым исследователям писать даже об иконографическом и живописно-формальном методах как двух разных подходах к изучению иконы (В. Сокол). Можно согласиться с аргументацией Г.И. Вздорнова, который отмечает характерное для XIX в. абстрагирование иконографического образа от художественного, изображения-схемы – от изображения-искусства [1, с. 260] и возражает против схематизации истории русской науки, сортировки по рубрикам и раскладывания по полочкам того, что составляло живую научную действительность [1, с. 357]. С сожалением можно констатировать, что в современной научной литературе деятели художественного подхода, по существу, забыты.

Результаты исследования

Открытие художественной стороны иконы дало возможность говорить о параллелях в истории искусства. И прежде всего, такую параллель (не заимствование) увидели в раннем Возрождении. Так, в программе журнала «София», который издавался в 1914 году под редакцией П.П. Муратова, отмечалось, что особую важность журнал видит в пробуждении нового интереса к прекрасному древнерусскому искусству... Полагая, однако, что это древнерусское искусство может быть верно понято и должно быть оценено лишь на фоне западного творчества, редакция обещала помещать и статьи об искусстве Запада, обращая больше внимания на более родственные русскому искусству искусства античной и византийской традиции. В тех шести выпусках, которые успели выйти в свет, были опубликованы статьи о творчестве Гауденцио Феррари и Понтормо (П.П. Муратов), фресках Каваллини (А.М. Скворцов), иллюзионистических портретах (Римских, Фаюмских) (В.Ф. Гринейзен), искусстве Равенны (И. Стржиговский).

С открытием древней русской иконы свой взгляд на её суть стали предлагать и философы, которые, приняв сделанное до них художественными критиками, значительно углубили разработку религиозного аспекта иконописи как феномена мировоззренческого порядка. Наиболее значимыми стали опубликованные в 1916 г. доклады Е.Н. Трубецкого «Умозрение в красках» и «Два мира в древнерусской иконописи». В это же время начинается работа П.А. Флоренского по осмыслению феномена иконы. Из его текстов наиболее значимым оказался «Иконостас», работа над которым велась в 1919-1922 гг., но который был опубликован лишь в 1969 г. Одно из положений его текста гласит: «Глубоко ложно то современное направление, по которому в иконописи надлежит видеть древнее искусство, живопись, и ложно прежде всего потому, что тут за живописью вообще – отрицается собственная её сила,

даже и вообще живопись, больше или меньше, самой себя» [11, с. 444].

Гораздо реже приводится продолжение этой цитаты, согласно которому «всякая живопись имеет целью вывести зрителя за предел чувственно воспринимаемых красок и холста в некоторую реальность, и тогда живописное произведение разделяет совсеми символами вообще основную их онтологическую характеристику – быть тем, что они символизируют» [11, с. 444]. Здесь же отмечается, что истинный художник хочет не чего-то своего, а прекрасного, объективно прекрасного, то есть художественно воплощенной истины вещей, единственно которая устанавливает ценность произведения [11, с. 455]. Далее говорится не только об иконописце, но и в целом о предназначении художника. Флоренский одним из первых исследователей чётко показал, что в рамках канона у иконописца остаётся место и для творчества. В целом подход Флоренского не устраняет важности художественного измерения иконы. К тому же из текста работы не ясно, какое «современное направление» он имеет в виду.

Выводы

Изучая русскую икону, художники стремились перенести её стилистические принципы в своё творчество. Иконописные образы осмыслились в творчестве Н.К. Рериха, Д.С. Стеллецкого, Н.С. Гончаровой и др. Из последних публикаций на эту тему отметим статью Г. Серовой «Авангард и церковное искусство. Копирование как художественный метод», где высказывается мнение, что религиозные циклы Н.С. Гончаровой создавали предпосылку (по понятным причинам, не реализованную) взаимодействия авангардного искусства и Православной Церкви в России [10, с. 45]. Отнюдь не все исследователи русской иконы 1910-х гг. относились к этому опыту однозначно. Так, Муратов в статье «Небескорыстие» (опубликованной под псевдонимом «Пт.») отмечает: «Нам кажется явно небескорыстным в настоящую минуту вся-

кий подход к древней русской иконописи, заключающий требование, чтобы эта иконопись открыла пути современного искусства» [8, с. 62].

В качестве основы «небескорыстия» Муратов называет «прельщение» декоративной красотой иконописи (Н.К. Рерих, Д.С. Стеллецкий), попытки ассимилировать отдельные стилистические черты древней иконописи с формальными новшествами Запада (отношение к иконе, как к «примитиву»). А.В. Грищенко критикует такие попытки, считая, что поделочное повторение форм, родившихся сознанием XIV – XV вв., «противоречит самой первой основе всякого настоящего искусства» [6, с. 262]. Он утверждает, что по неизбежности такое «стилизаторство» не может нести на себе печать мировоззрения древних художников, и потому вторично.

Что же предлагали Муратов и Грищенко (при всём различии их взглядов)? Муратов пишет о том, что нужен очень большой период времени, нужна долгая тесная жизнь с вновь возвращённым нации древним искусством. И только в таком случае оно способно повлиять на творческую потенцию народа, пересоздало его психологию и, может быть, даже определило какие-то новые направления в его искусстве [8, с. 62].

Предсказать эти направления он не решился. Грищенко – сторонник новейших направлений французской школы живописи, – был в этом смысле гораздо более категоричным. Он отмечал, что старое искусство должно давать нам лучшее понимание искусства нового, чтобы «создавать новые картины на основе живописных идей, глубину и верность которых он проверяет на опыте искусства минувших веков, где он находит пример чистоты живописных приемов и принципов» [6, с. 264]. С этим его утверждением можно согласиться.

Как отмечает известный автор В.С. Глаголев, временные дистанции преодолеваются в первую очередь благодаря «структурной неповторимости и ассоциативному богатству образных средств, выявляющих в духовной тради-

ции вечно живые состояния соперничества его как «своего», неперменного, общеобязательного и вечно значимого» [4]. В статье «Православное искусство как феномен восприятия в светской культурной среде» он отмечает, что требования, предъявляемые Церковью к искусству, неперменны, императивны. В то же время автор поддерживает стремление современных художников не просто следовать установившимся формам воплощения сакрального образа, а реализовывать трепетное стремление проникнуть через него в сердца верующих, активизировать мысль, чувства, здоровую нравственность православных людей [3, с. 6].

Религиозное искусство в силу своей специфики неизбежно несёт на себе осо-

бенности творческой художественной работы. Художественный подход к древней русской иконе возник закономерно в специфической культурной ситуации начала XX в., хотя и имел предпосылки на более ранних этапах развития иконописания. Стилистический анализ иконы XX – начала XXI вв. показал свою плодотворность и позволил современным церковным художникам на новом уровне знаний реализовать в своём творчестве те глубинные основы, которые были заложены древними художниками. Параллельно светская живопись XX – начала XXI вв. получила возможность внимательно рассмотреть в художественные решения иконописцев и извлечь для себя уроки из их творческих достижений.

Список литературы:

1. Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М.: Искусство, 1986. 384 с.
2. Глаголев В.С. Культурологические аспекты художественно-эстетической проблематики в современном религиоведении // *Фундаментальные проблемы культурологии в 4 томах; отв. ред. Д.Л. Спивак. Т. 3. Культурная динамика.* СПб.: Алетейя, 2008. С. 5-15.
3. Глаголев В.С. Православное искусство как феномен восприятия в светской культурной среде // *Вестник славянских культур.* 2009. № 2 (XII). С. 5-12.
4. Глаголев В.С. Религиозное искусство в контексте современного эстетического смыслополагания // *Синхрония и модели смыслополагания в современной эстетике. Материалы IV Овсянниковской международной эстетической конференции (27-28 ноября 2012 года).* М.: Изд. МГУ им. М.В. Ломоносова, 2012.
5. Горбунова-Ломакс И. Опыт введения в христианское искусствознание. СПб.: Сатисъ, 2012. 464 с.
6. Грищенко А. Русская икона как искусство живописи / Грищенко А. *Вопросы живописи.* Выпуск 3. М.: Издание автора, 1917. 265 с.
7. Муратов П.П. Древнерусская живопись. История открытия и исследования. / Сост., предисл. А.М. Хитрова. М.: Айрис-пресс, Лагуна-Арт, 2005. 432 с.
8. Муратов П.П. [Пт.] Небескорыстие // *София.* 1914. № 2. С. 62-64.
9. Олсуфьев Ю.А. Икона в музейном фонде: исследования и реставрация. *Антология / Составитель А.Н. Стрижев.* М.: Паломник, 2006. 399 с.
10. Серова Г. Авангард и церковное искусство. Копирование как художественный метод // *Дары. Альманах современной христианской культуры.* 2017. С. 38-49.
11. Флоренский П.А. Сочинения в 4 т. Т. 2. / Сост. и общ. ред. игумена Андроника (А.С. Трубачева), П.В. Флоренского, М.С. Трубачева. М.: Мысль, 1996. 877 с.
12. Щёкотов Н.М. Иконопись как искусство. По поводу собрания икон И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского // *Русская икона.* 1914. № 2. С. 115-142.
13. Яхнин А.Л. Церковное осмысление contemporary art как феномена современной цивилизации. // *Церковное искусство в современном обществе: Сборник статей.* М.: Изд-во ПСТГУ, 2015. С. 63-68.

Об авторе:

Барашков Виктор Владимирович – к.филос.н., доцент кафедры философии и религиоведения Владимирского государственного университета имени А.Г. и Н.Г. Столетовых. 600000, Владимир, ул. Горького, дом 87. Научная специализация – история и методология религиоведения, антропология религии, философия культуры. E-mail: v.barashkov@gmail.com.

DISCOVERING ART DIMENSION OF THE OLD RUSSIAN RELIGIOUS ART IN THE CULTURE OF THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY: THE REVISION OF STYLISTIC DEMARCATIONS

V.V. Barashkov

Abstracts. *The aim of the article is to analyze the correlation between different meaningful layers of the Russian icon-painting phenomenon in philosophical and culturological aspects. Based on the analysis of art historians' and painters' works of the 19th – 20th centuries, the author draws a conclusion that a systematical studying of the Russian icon-painting artistic dimension was the result of icons restoration, as well as new aesthetical views and a new understanding of the problems of contemporary painting.*

A change in aesthetical preferences was promoted by contemporary French art predominantly based upon creation and valued more for painting composition and color painting basics, not for its content. According to Alexis Gritchenko, French artists discovered for Europe not only the Russian icons, but also the artists' works of Italian Quattrocento, El Greco, Francisco Goya.

There are several consequences deriving from the discovery of the Old Russian religious art dimension. Firstly, the opportunity to speak about the icon parallels in the history of art appeared. Secondly, the painters studied the Russian icon and they strived to move its stylistic principles to their creativity. Such purposes led to formal stylization, decorative effect, associated with superficial meanings of the Old Russian icon. More detailed understanding of its principles contributed to formation of the creative language of Kuzma Petrov-Vodkin, Nikolai Chernyshov, Dmitry Zhilinsky. Contemporary church art also refuses from the domination of stylization and emphasizes the necessity to identify the artistic language of the old religious art.

Key words. *The old Russian icon painting, religious art, painting, the language of icon, stylization, contemporary church art.*

References:

1. Vzdornov G.I. *Istoriia otkrytiia i izucheniia russkoi srednevekovoi zhivopisi. XIX vek* [The history of discovering and studying of the Russian medieval painting. 19 century]. Moscow: Iskusstvo, 1986. 384 p. (In Russian).
2. Glagolev V.S. *Kul'turologicheskie aspekty khudozhestvenno-esteticheskoi problematiki v sovremennom religiovedenii* [Culturological aspects of art-aesthetic problematic in modern religious studies]. *Fundamental'nye problemy kul'turologii v 4 tomakh; otv. red. D.L. Spivak. T. 3. Kul'turnaia dinamika* [Fundamental problems of cultural studies in 4 volumes; ed. by D. L. Spivak. Vol. 3. Cultural dynamics]. Saint-Petersburg: Aleteiia, 2008, pp. 5-15 (In Russian).
3. Glagolev V.S. *Pravoslavnoe iskusstvo kak fenomen vospriiatiia v svetskoi kul'turnoi srede* [Orthodox art as phenomenon of perception in the secular cultural environment]. *Vestnik slavianskikh kul'tur - Herald of Slavonic cultures*, 2009, no.2 (XII), pp. 5-12 (In Russian).
4. Glagolev V.S. *Religioznoe iskusstvo v kontekste sovremennogo esteticheskogo smyslopolaganiia* [Religious art in the context of modern aesthetic conceptualization]. *Sinkhroniia i modeli smyslopolaganiia*

- v sovremennoi estetike. Materialy IV Ovsyannikovskoi mezhdunarodnoi esteticheskoi konferentsii (27-28 noiabria 2012 goda)* [Synchrony and models of conceptualization in the modern aesthetic. Proc. of the 4th Ovsyannikov international conference 27-28 November 2012]. Mosco: Izd-vo MGU im. M.V. Lomonosova, 2012 (In Russian).
5. Gorbunova-Lomaks I. *Opyt vvedeniia v khristianskoe iskusstvo* [The experience of the introduction of the Christian study of art]. Saint-Petersburg: Satis, 2012. 464 p. (In Russian).
 6. Grishchenko A. *Russkaia ikona kak iskusstvo zhivopisi* [Russian icon as the art of painting] / Grishchenko A. *Voprosy zhivopisi*. Vypusk 3. Moscow: Izdanie avtora, 1917. 265 p. (In Russian).
 7. Muratov P.P. *Drevnerusskaia zhivopis'. Istorii otkrytiia i issledovaniia* [The old Russian painting. The history of discovering and investigation] / Sost., predisl. A.M. Khitrova. Moscow: Airis-press, Laguna-Art, 2005. 432 p. (In Russian).
 8. Muratov P.P. [Pt.] *Nebeskorystie* [Un-disinterestedness]. *Sofiia - Sofia*, 1914, no.2, pp. 62-64 (In Russian).
 9. Olsuf'ev Iu.A. *Ikona v muzeinom fonde: issledovaniia i restavratsiia. Antologiya*. [The icon in the museum fund: investigations and restoration. Anthology] / Sostavitel' A.N. Strizhev. Moscow: Palomnik, 2006. 399 p. (In Russian).
 10. Serova G. *Avangard i tserkovnoe iskusstvo. Kopirovanie kak khudozhestvennyi metod* [Avangard and church art. Replication as the art method]. *Dary. Al'manakh sovremennoi khristianskoi kul'tury - Gifts. The Almanac of the contemporary Christian culture*, 2017, pp. 38-49 (In Russian).
 11. Florenskii P.A. *Sochineniia v 4 t. T. 2.* [Works in 4 vol. Vol. 2] / Sost. i obshch. red. igumena Andronika (A.S. Trubacheva), P.V. Florenskogo, M.S. Trubacheva. Moscow: Mysl', 1996. 877 p. (In Russian).
 12. Shchekotov N.M. *Ikonopis' kak iskusstvo. Po povodu sobraniia ikon I.S. Ostroukhova i S.P. Ryabushinskogo* [Icon-painting as the art. Concerning to the collection of icons by I.S. Ostroukhov and S.P. Ryabushinsky]. *Russkaia ikona - Russian icon*, 1914, no.2, pp. 115-142 (In Russian).
 13. Iakhnin A.L. *Tserkovnoe osmyslenie "contemporary art" kak fenomena sovremennoi tsivilizatsii* [The Church's understanding of "contemporary art" as the phenomenon of modern civilization]. *Tserkovnoe iskusstvo v sovremennom obshchestve: Sbornik statei*. [Church art in the modern society. Collected articles]. Moscow: Izd-vo PSTGU, 2015, pp. 63-68 (In Russian).

About the Author:

Viktor V. Barashkov – PhD (Philosophy), Associate Professor, Department of Philosophy and Religious Studies, Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs. 600000, Vladimir, Gorky street, 87. Scientific specialization – history and methodology of religious studies, anthropology of religion, philosophy of culture. E-mail: v.barashkov@gmail.com.