

По запасникам и экспозициям музеев и картинных галерей

IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.008

УДК 7.046.3

ИКОНЫ АКАДЕМИЧЕСКОГО ПИСЬМА В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ АЛТАЙСКОГО КРАЯ

Школина Евгения Викторовна
Старший научный сотрудник научно-
исследовательского отдела Государственного
художественного музея Алтайского края.
Россия, г. Барнаул.
shkolinaev@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается развитие академической иконы в России с XVII века по настоящее время. Исходя из исторических процессов, автор анализирует собрание академической иконописи в Государственном художественном музее Алтайского края. Делается вывод о том, что для создания иконы имеет большое значение профессиональное мастерство иконописца и выполнение им главной священной миссии – создание литургического образа.

Ключевые слова: академическая икона, литургический образ, православная иконография, искусствоведческий анализ.

Библиографическое описание для цитирования:

Школина Е.В. Иконы академического письма в собрании Государственного художественного музея Алтайского края // Искусство Евразии. – 2017. – № 2(5). – С. 95-108.
DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.008. [Электронный ресурс]
URL: <https://readymag.com/u50070366/726372/18/>

За последние 100-200 лет русская академическая икона заняла прочное место в духовной жизни Русской Православной Церкви. Некоторые чудотворные иконы стали известны зачастую лишь в живописном изводе. В настоящее время живописная икона – неотъемлемая часть храмового искусства.

Со второй половины XVII века иконография в России постепенно переходит к академической стилистике. В связи с огромной потребностью в иконах разраставшейся в своих пределах и строящейся православной страны по всей России образовывались иконописные мастерские и артели. Возникали новые художественные направления в иконописи. Зачинателем нового стиля, который явился образцом для его современников и последователей и распространился далеко за пределы Москвы, стал иконописец московской Оружейной палаты Симон Ушаков. Он отразил в своих произведениях важнейшие исторические и культурные процессы XVII столетия и положил основание нового направления, которое стали называть «Ушаковской школой». Отстаивая принципы натурального правдоподобия в иконе, он считал главной задачей воспроизведение живого, подлинного свидетельства о священных лицах и событиях, при этом наполнял свою живопись благоговейным светом.

«Стиль Оружейной палаты» и новые живописные приёмы продолжила в период петровских реформ в первой половине XVIII века в России открывшаяся Палата изобразительных искусств в Петербурге. Во второй половине XVIII века академическое письмо значительно усиливается и становится преобладающим. Оно проявится в росписи Санкт-Петербургских и некоторых московских храмов в XIX веке. Также в Москве и Санкт-Петербурге иконописью начинают заниматься выпускники Санкт-Петербургской Академии художеств. Наиболее талантливые из них – К. Брюллов, Ф. Бруни, В. Верещагин создали иконы, которые и стали впоследствии называться иконами в академическом стиле.

К концу XIX века стилевые поиски художников-академистов в церковной живописи привели к возникновению «неорусского» стиля. Храмовые росписи В.М. Васнецова и М.В. Нестерова вызвали огромный резонанс в культурном и церковном мире России и оказали сильнейшее влияние на художников-иконописцев. Их сюжеты копируются в иконах и росписях храмов до сих пор.

Развитие академической иконы поддерживалось и регулировалось многочисленными государственными и частными заказами, лояльным отношением их в церковной среде, почитанием и распространением в народе. Перед иконами, выполненными в академическом стиле, молились великие святые XVIII–XX вв., в этом стиле работали монастырские мастерские, в том числе таких выдающихся духовных центров, как Валаам или Афон. Высшие иерархи Русской Православной Церкви заказывали иконы, написанные в академической манере. Таким образом, сакральное искусство в России претерпело некий период переориентации и, несколько изменив технические приёмы, представления об условности и реализме, систему пространственных построений, продолжило в лучших своих представителях священную миссию богопознания в образах. Художники-академисты, решаясь создать заказ или новый извод, хорошо знали каноническую иконографию во всём её богатстве, ища аналоги в сокровищнице прошлого, тем проверяя правильность своего богомыслия, не переходя черты, памятуя, что главное назначение иконы в Церкви – служение вечному. Икона – это всегда святыня, в какой бы живописной манере она ни была выполнена. Главное, чтобы всегда ощущалась степень ответственности иконописца за свою работу перед тем, кого он изображает: образ должен быть достоин Первообраза. Все, что свидетельствует

о Боге, должно быть достойно Его, и поэтому в иконе большое значение имеет формальная сторона, а именно – мастерство иконописца.

В собрании ГХМАК есть несколько икон, выполненных в академической манере. Они, в основном, датируются XIX – началом XX в. То, что это иконы, подтверждает их материальное исполнение (деревянные доски, скрепленные шпонками), а также художественное: предусмотренные каноном надписи, нимбы, иконографические изводы.

Икона «Спас Нерукотворный» XIX века по стилистическому решению ориентирована на икону С. Ушакова.

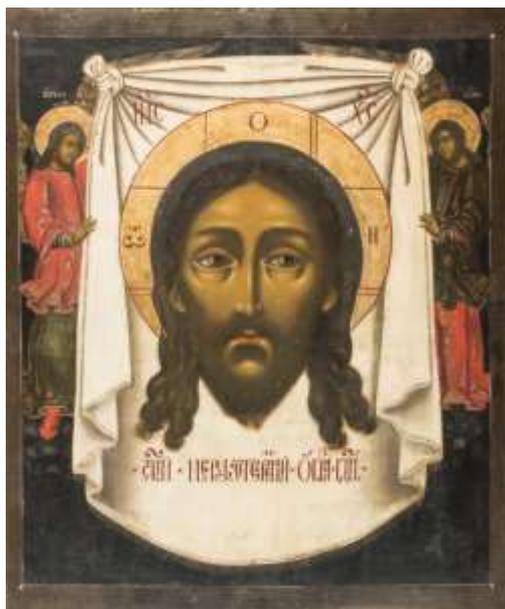


Рис. 1. Неизвестный иконописец. 63х52х3. XIX век. Дерево, темпера. «Спас Нерукотворный». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.

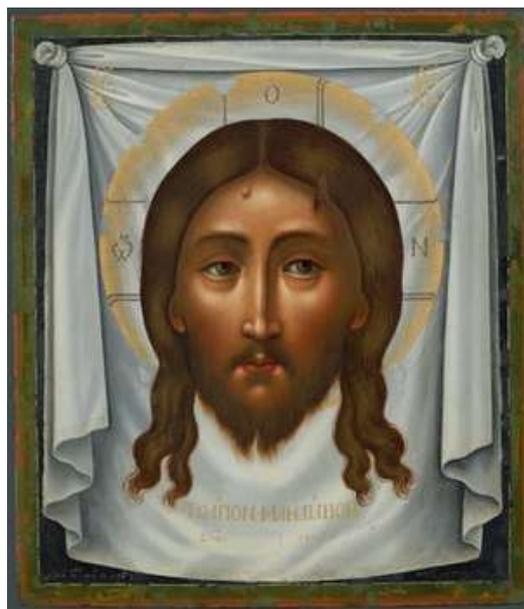


Рис. 2. С. Ушаков. 1661. Дерево, темпера. 55х48. «Спас Нерукотворный». Государственная Третьяковская галерея.

Икона с рисованным ковчегом, полями с красной филенкой и белой отводкой вместо лузги, выполнена темперными красками. Надпись иконы сверху содержит аббревиатуру имени Иисуса Христа «ИС. ХС.» и название иконографии внизу плата: «Святой Нерукотворенный Образ Божий».

Иконописец использует извод, где драпированный плат (убрус) держат за верхние концы два ангела. На бахромке плата и складках одежды ангелов выполнено искусное серебрение. Исполнение иконы решено по законам реалистической живописи: объемные складки на плате, узлы в углах, мирская, тщательно выписанная одежда ангелов, Лик Христа выполнен со светотеневой моделировкой, с белыми оживками и подрумянкой на щеках, веках, губах и глазах, волосы изображены аккуратно опущенными на плечи двумя симметричными прядями. При этом за совершенным человеческим образом Христа иконописец видит и Его божественную ипостась, и потому в золотом крещатом нимбе Христа помещает греческие буквы (Суций), концептуально выражая основополагающее понятие иконографии – тайну Боговоплощения.

Академическая икона первой половины XIX века Богоматерь Виленская (Остробрамская) восходит к иконографии чудотворного образа, который находится на городских воротах Вильнюса (Острой броне) и почитается как католиками, так и православными.



Рис. 3. Неизвестный иконописец. Первая пол. XIX века. Дерево, масло 53,7x45,7x2,8. «Образ Виленской Богоматери». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.



Рис. 4. Неизвестный иконописец. XV век. «Образ Виленской (Остробрамской) Богоматери». Литва. Вильнюс. Виленский Свято-Троицкий монастырь.

Она относится к редкому типу изображения Богоматери без младенца на руках. К этой иконографии чудотворной иконы восходит образ Божьей Матери «Умиление», к которой в своё время взывал сам Серафим Саровский.



Рис. 5. Неизвестный иконописец. Вторая пол. XVIII века. Х., масло. «Умиление». Серафимодивеевская икона Божией Матери. Источник: http://www.verapravoslavnaya.ru/?Umilenie_Serafimo-Diveevskaya

На ней Божия Мать запечатлена в момент произнесения Ею слов, обращенных при Благовещении к архангелу Гавриилу: «Се, раба Господня, буди ми по глаголу твоему». Икона выполнена масляными красками, без ковчега и левкаса. По краям узкая филёнка коричневого цвета. Иконописец использует приглушенный коричневый колорит, ставит надписи имянаречения «МР ΘΥ» (Мать Божья) и название иконографии: «Образ пресвятой Богородицы Виленской». В написании лица и рук применяет нейтральную, почти условную трактовку. Вместе с тем, добавляет торжественности образу, украшая одеяние Богородицы декоративным золотым цветочным орнаментом, повторяя позолоченный серебряный оклад чудотворной литовской иконы. Реалистически выписывает структуру корон и жемчужного ожерелья.

Икона «Крещение Господне» имеет нарисованный ковчег и поля, обильно украшенные красочным растительным орнаментом, вероятно позолоченными на полимент (орнамент стерт с остатками красной краски).



Рис. 6. Неизвестный иконописец. Дерево, масло. 31,2х26,3х3. «Крещение Господне». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.

По периметру написана филенка с белым точечным орнаментом и отводка вместо лужи. Внизу на полях в специально выделенной фигурной рамке, скорее всего, была надпись названия иконографии. В композиции мастер совмещает иконописную традицию и реалистическую живопись. На золотом фоне изображена сцена крещения Христа в водах Иордана. Классическое прямолинейное изображение, то есть развернутое к миру положение фигуры Спасителя как символ обращения его к человечеству, знак того, что он сам устанавливает обряд водного крещения. Стоящий в реке по щиколотку Иисус Христос представлен обнаженным до пояса в белой ткани вокруг тела. Слева от Христа изображен пророк и Креститель Иоанн Предтеча, который стоит на берегу реки. Правой рукой он омывает Христа водой (возлагает на Него руку), тем самым совершая тайнодействие крещения. На противоположном берегу Иордана – благоговейно склонившиеся ангелы подают выходящему из воды Иисусу белые одежды.

Колористически решая икону в академическом ключе, мастерски передавая световоздушную среду, структуру вод реки, объем одежд и крыльев ангелов, иконописец решает для себя главную иконографическую задачу: передать явление всех Лиц Пресвятой Троицы. Он отображает событие Богоявления в тех образах, о которых сообщает Священное Писание: Бога Отца символизирует золотой фон и нимбы, белый цвет риз Господних, Бога Сына – фигура Иисуса Христа, Бога Духа Святого – белый голубь.

Икона «Кирилл и Мефодий» второй половины XIX века – академического письма с условным ковчегом, с узкими полями, красной филенкой и белой отводкой вместо лужи, с надписанием имен святителей: Святой Кирилл, Святой Мефодий.



Рис. 7. Неизвестный иконописец. Вторая пол. XIX в. Дерево, масло. 36x29x2.2. «Кирилл и Мефодий». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.

Образы святых выполнены в реалистической манере: живоподобные лики, тщательная проработка волос и бород, мелкое письмо бахромы на омофоре и четкий узор на парамане. Братья изображены на коричневом полу, расчерченном квадратами. Их фигуры отбрасывают тени. Но святые изображены согласно иконописному подлиннику иконографии. Кирилл в одежде схимника (чёрный кокуль и параманд с изображениями голгофских крестов и чёрная с зелёным подкладом мантия) средних лет, со средней окладистой бородой, в руках со свитком, где начертана славянская азбука. Мефодий написан в виде старца: «сед, с большой, но узковатой бородой; волосы не длинные, в архиерейском облачении: фелони и омофоре», в правой руке святой держит выносной восьмиконечный крест на длинном древке, в левой – золотой потир. И в целом иконописец выбирает охристый колорит, почти золотистый, как символ Божественного Света православной иконы.

В собрании музея есть несколько икон с сюжетом «Тайная вечеря», но все они разные по исполнению, как и существующее большое разнообразие образов данной тематики. Три важнейших события произошли на Тайной Вечере, последней трапезе Иисуса Христа с учениками: 1) предсказание Христом предательства (Иуды), 2) установление обряда причащения и 3) омовение Им ног учеников. Как главные моменты Вечери, так и ряд их деталей нашли отражение в иконе и получили свою интерпретацию. Каждый иконописец привносил в этот сюжет свое видение, свое понимание веры, свой изобразительный эквивалент различия преданности и предательства. Обязательной деталью иконографии является центральное изображение Христа за столом, потира с вином и блюда с хлебом перед ним, выделение из других апостолов Иуды Искарота местоположением за столом, лишением нимба, придвинутой к нему чашей или наличием в руках кошелька.

Первая из рассматриваемых икона без ковчега и полей.

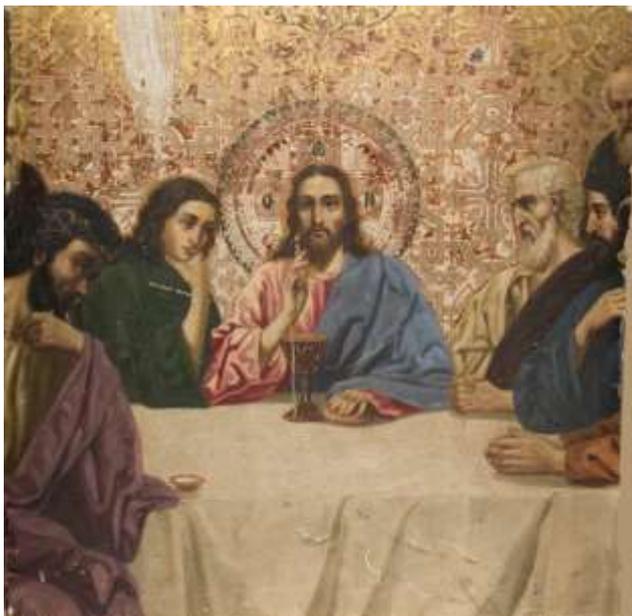


Рис. 8. Неизвестный иконописец. Дерево, паволока, левкас, темпера. 52.5×54.6×3.7. «Тайная вечеря». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.



Рис. 9. Г.И.Семирадский. 1876. Холст на картоне, масло. 45×46. «Тайная вечеря». Государственный Русский музей.

Её красочный слой смыт (рис. 8), а правая и левая торцевые части доски механически обрезаны. Иконописец пишет её темперными красками, используя паволоку и левкас. Композиционно икона схожа с эскизом храмовой росписи Г. Семирадского (рис. 9).

Иисус Христос изображен с крестчатым нимбом с надписью Сущий. А фигура и лицо Иуды, напротив, погружены в небольшую тень, кроме того его выделяет из присутствующих учеников придвинутая чаша. Решая задачу воплощения торжественности момента, мастер выделяет полотнище праздничной полотняной скатерти стола белым цветом, а изображение Вечери помещает на тисненый цветным крестчатым узором золоченый иконный фон. Для одежда апостолов иконописец подбирает яркие краски.

Еще одна икона XIX века «Тайная вечеря» с узорчатыми золочеными полями и рисованным ковчегом.



Рис. 10. Неизвестный иконописец. Дерево, левкас, темпера. XIX век. 65.5×94.5×3.8. «Тайная вечеря». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.

Нижнее поле выполнено полукругом, под которым вероятно располагался другой сюжет. Скорее всего, это фрагмент храмовой росписи. Икона выполнена в академической манере, в ней соблюдена иконописная технология (левкас, темпера, золочение узорчатого фона, название иконы и изображение нимба над головой Христа). Внизу композиции на плиточном полу иконописец изображает таз, кувшин и полотенце, повествуя об обряде омовения ног апостолам, который совершил Христос, как пример проявления всепрощающей любви и смирения.

Для первой и второй иконографии акцентировано внимание на духовном акте трапезы. Он передается полным спокойствием, которым проникнута вся композиция, выражением скромности и сосредоточенности апостолов, величаво-спокойной фигурой Христа.

Третья академическая икона XIX века с таким же сюжетом без ковчега, выполненная масляными красками.



Рис. 11. Неизвестный иконописец. Дерево, масло. XIX век. 40.5x76.2x3.5. «Тайная вечеря». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.

Для неё характерны: тонкая лессировочная живопись, мелкое письмо волос и бород, одежда апостолов, лучей из нимба Христа, фактуры занавеса. Создавая атмосферу тайной, мистической трапезы, иконописец использует почти монохромный коричневый колорит. Вместе с тем, изобразив конкретный светильник вверху комнаты, он не пишет прямой свет от него, а деликатно покрывает его занавесом, показывая только бликом на цепи. Свет исходит от нимбов и высветленных ликов апостолов и Христа. Только Иуда изображен без нимба, погруженным в тень, его лицо не издает сияние, и складки одежды не светятся золотым Божественным светом. Мастер использует редко встречающийся в иконописи прием для его позы: Иуда отвернут от Христа и смотрит на зрителя, вовлекая в диалог. Композиция данной иконы более динамична, так как запечатлен момент предсказания Иисусом предательства, и иконописец передает нарастающее возбуждение учеников от недоумения, страха и подозрений. Иисус Христос, поднимающий глаза к небу, словно прощается с учениками,

оставляя им мир, который наполняет Его собственную душу: равновесие всех духовных сил, умиротворение духа, которое сошло на Землю в ночь рождения Иисуса Христа.

Мы можем увидеть это состояние в иконе «Рождество Христово» (рис. 12).



Рис. 12. Неизвестный иконописец. Дерево, масло. 51.5x52x2.8. «Рождество Христово». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.

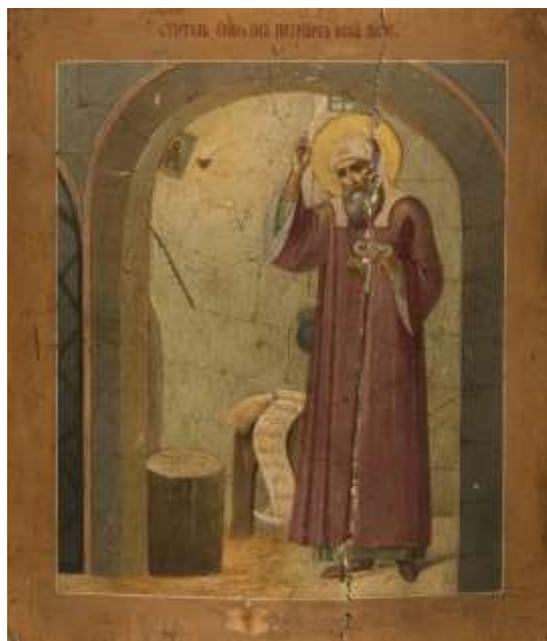


Рис. 13. Неизвестный иконописец. Дерево, левкас, паволока, темпера. XIX век. 31x27.3x2.8. «Патриарх Ермоген». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.

Мастер выбирает масляную живопись для создания тонких лессировок, передавая световоздушную среду академического пейзажа и изображения персонажей. В иконе, с одной стороны, мы видим художественную свободу иконописца, но с другой – использование им ряда изобразительных элементов, которые присущи иконографии сцены рождества. Это образы: лежащего Богомладенца Христа и Божией Матери, сидящей около него, стоящего благоговейно сосредоточенного Иосифа, преклоненные образы ангела, пастыря, пастуха, волхва; природы (земля, пещера, овца) и неба как космического символа. Из всех этих составляющих художник творит образ в рамках литургического назначения его произведения. Он творчески располагает их, сопоставляет, вводит во взаимодействие с целью наиболее полного и глубокого выявления значения и смысла события. Здесь все в привычном пространстве и обыденном времени. Мастер показывает реальность Рождества, а следовательно, реальность Боговоплощения, соединения Божественной и человеческой природы. Все стало знаком обновления мира. Пещера освещена Божественным светом, исходящим из яслей от Младенца Христа – «Солнца правды», его золотого нимба. Символичен образ неодушевленной природы, как будто земля празднует день обновления мира, которое принесло рождение Спасителя. А огромное небо указывает на главное чудо этого момента – Рождение Богомладенца от Необъятного, того, кто «покрывает небо облаками».

Икона «Патриарх Ермоген» выполнена с нарисованным ковчегом и полями, с белой отводкой вместо лужки (рис. 13). Изображен святитель и чудотворец, Патриарх Московский и всея Руси, чье патриаршество пришлось на Смутное время. Иконописец выбирает тип

изображения Ермогена как мученика за православную веру, сохранившего ее в России ценой своей жизни. Святой патриарх изображен в рост в иноческом одеянии, в каменной темнице с аскетичной обстановкой. Сам монументальный образ благословляющего патриарха с твердым взглядом, икона Господа Вседержителя на стене и рукописный свиток рассказывают нам о несокрушимом мужестве Ермогена, который, будучи заключенным в темницу, рассылал свои грамоты по всей стране, призывая народ к освободительной войне против завоевателей. Золотой божественный свет, исходящий от лампы у иконы Спасителя, не только освещает мрачную комнату, но и, рассеиваясь в стороны и почти сливаясь со светом нимба святого, словно благословляет патриарха на подвижничество, духовный и гражданский подвиг.

Академическая икона «Георгий Победоносец» представляет изображение святого как молодого воина, облаченного в доспехи: рубаху-тельник, кольчугу (панцирь), плащ с застежкой на груди.



*Рис. 14. Неизвестный иконописец. Дерево, масло.
24.3x18.3x2.8. «Георгий Победоносец». Собрание
ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.*

В руках он держит копьё и меч. Это традиционный иконографический образ Георгия с милостивым безбородым ликом, с шапкой кудрявых волос. Вместо креста в руках, автор вписывает его в орнамент металлического доспеха, помещая его образ на груди. Используя изысканные сочетания красок, иконописец выбирает для написания плаща святого красные оттенки, показывая его как символ мученичества. В целом, мастеру удалось создать образ небесного защитника, который, предстоя земному миру, обозначает свою неусыпную готовность к отражению всякого зла и к помощи сражающимся за правду, словно иллюстрируя слова византийского поэта Мануила Фила (XIII–XIV вв.): «Прекратив бой, в котором ты изгнал врага души, вновь ты находишься в раздумье...».

В коллекции музея находятся две иконы академического письма в серебряных окладах: «Мария Магдалина» (рис. 15.1 и 15.2) и «Александр Невский» (рис. 16.1 и 16.2).

Икона равноапостольной святой начала XIX века выполнена с условным ковчегом и узкими полями с надписанием иконографии.



Рис. 15.1. Икона. Москва. Мастер А. Григорьев. 1811 г. Дерево, масло. Серебро, золочение, чеканка. Гравировка. 29.5x26x1.5. «Мария Магдалина». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.



Рис. 15.2. Икона в окладе. Москва. Мастер А. Григорьев. 1811 г. Дерево, масло. Серебро, золочение, чеканка. Гравировка. 29.5x26x1.5. «Мария Магдалина». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.

Иконописец выбирает для своего сюжета многочисленную символику, связанную с изображением святой. Традиционно, Святая Магдалина держит в руках сосуд, наполненный маслом миро. Он напоминает о том, что служба Господу во время Его земной жизни, она помазала ноги Христа священным маслом на ужине у Симона Фарисея и, желая послужить Ему и после смерти, воздав последние почести Его Телу, умастила его, по обычаю, миром и ароматами. Слева от нее изображена драматическая, выделенная темным цветом, сцена Страстей Христовых, произошедших на Голгофе, крест с распятым Христом и раскрытая могила с черепом Адама, грех которого искуплен смертью Христа. Она выбрана мастером неслучайно и показывает непосредственное участие в ней святой: стояние у Креста, переживание страдания Божественного Учителя и приобщение к великому горю.

Образ Марии Магдалины наполнен светлой и кроткой красотой, отрешённость на её лице свидетельствует о преображении, она скрыла свою человеческую природу в божественной природе, в ней нет человеческой слабости, а руки, сжимающие сосуд, говорят, что она заботится о своем теле как о сосуде Духа. Усиливает это восприятие залитый солнцем пейзаж, написанный за её спиной, который сообщает нам, что святая станет первой свидетельницей и благовестницей Христова воскресения.

«Александр Невский» – академическая икона конца XIX – начала XX века с нарисованным ковчегом и полями, названием иконографии (рис. 16.1 и 16.2).

Иконография князя в воинском облачении известна с XVI века, в царской мантии с горностаевой подбивкой распространилась в петровское время и продолжилась в XIX веке, когда было написано большое количество икон святого – небесного покровителя трех императоров России, носивших его имя. Данная икона Александра Невского изображает

первую часть жизни великого русского полководца – время его служения делу становления государственности на Руси, время его великих ратных подвигов во славу православной веры. Святой князь изображен в рост, без шапки, со славянским внешним обликом: русоволосый, кудрявый и бородатый мужчина, со скипетром в руках. В облике Невского иконописец иллюстрирует смирение князя перед волей Божией и готовность к достойному исполнению возложенного на него великого служения Церкви, державе и народу.

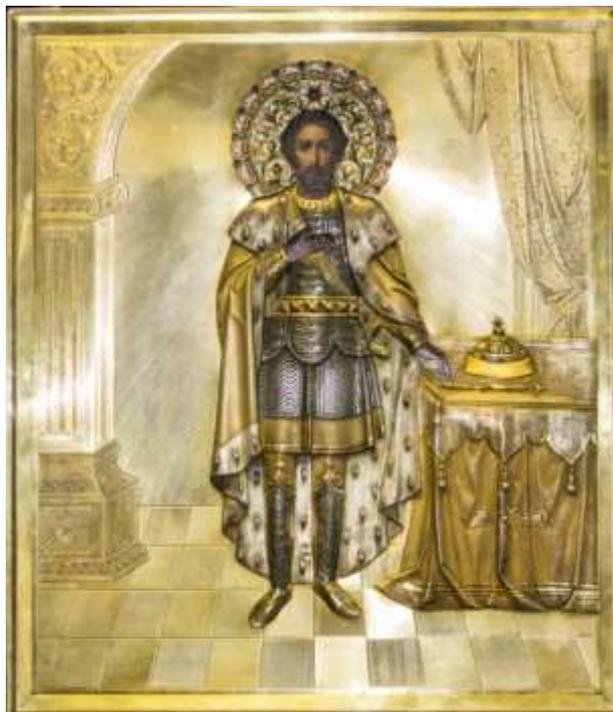


Рис. 16.1. Икона в окладе. Москва. Первая Московская артель. Конец XIX–начало XX века. 31x26.2x3. Дерево, масло. Серебро, золочение, чернение, гравировка, цветная эмаль. «Александр Невский». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.

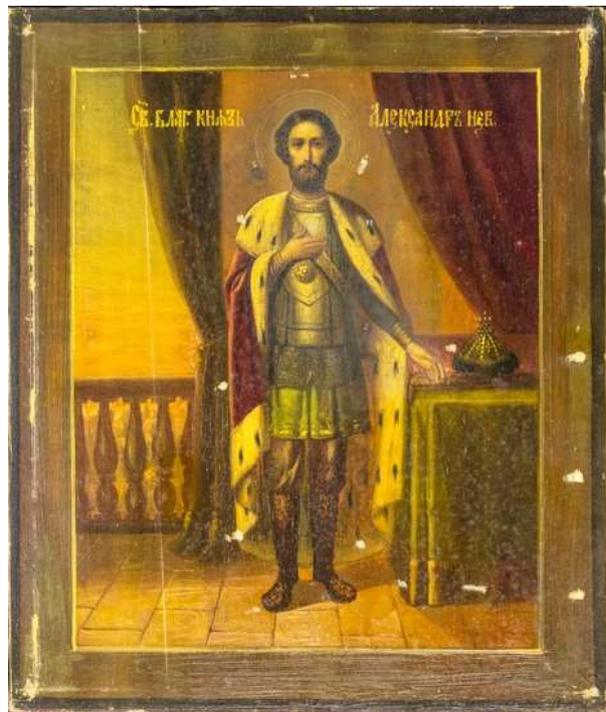


Рис. 16.2. Икона. Москва. Первая Московская артель. Конец XIX–начало XX века. 31x26.2x3. Дерево, масло. Серебро, золочение, чернение, гравировка, цветная эмаль. «Александр Невский». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.

В целом, проанализировав собрание икон в академическом стиле в коллекции музея, можно сделать вывод о том, что каждый иконописец, решая написать тот или иной сюжет, руководствовался, прежде всего, задачей создать литургический образ. А в своих духовных поисках, применяя не только мастерское владение основами академической школы, но и религиозный опыт, глубокое знание иконографии православной иконы, вместе с тем ориентировался на принципы восприятия духовного мира своим поколением.

Литература

1. Главная инвентарная книга. ГХМАК.
2. Гончарик Н. П. Художественное серебро XIX – н. XX вв. в собрании Государственного художественного музея Алтайского края (электронный каталог).
3. Губарева О. В. Рождество Христово. Русская икона: образы и символы. – Санкт-Петербург, 2013.

4. Давидова М. Г. Тайная вечеря. Русская икона: образы и символы. – Санкт-Петербург, 2014.
5. Живописные иконы. [Электронный ресурс] URL: <http://iconamir.ru/ikony/zhivopisnye-ikony> (дата обращения 01.02.2017).
6. Турцова Н. М. Крещение Господне. Русская икона: образы и символы. – Санкт-Петербург, 2014.

Статья поступила в редакцию 08.02.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.008

ICONS OF ACADEMIC WRITING IN THE COLLECTION OF THE ALTAI STATE MUSEUM OF ART

Shkolina Evgenia Viktorovna
The State Art Museum of Altai Krai.
Senior scientific researcher.
shkolinaev@mail.ru

Abstract

The development of the academic icon in Russia from the seventeenth century to the present day is discussed in this article. The author analyses the collection of academic iconography in the State Art Museum of Altai Krai on the basis of historical processes. It is concluded that mastery of the icon painter and the accomplishment of his sacred mission – creation of liturgical image – is very important for creation of the icon.

Keywords: academic icon, liturgical image, orthodox iconography, art analysis.

Bibliographic description for citation:

Shkolina E. V. Icons of academic writing in the collection of the State Art Museum of Altai Krai. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 2(5), pp. 95-108. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.008. Available at: <https://readymag.com/u50070366/726372/18/> (In Russian).

References

1. The main inventory book. The State Art Museum of Altai Krai.
2. Goncharik N. P. *Khudozhestvennoe srebro XIX – n. XX vv. v sobranii Gosudarstvennogo khudozhestvennogo muzeya Altaiskogo kraya (elektronnyi katalog)* [Art silver of XIX - beg. XX centuries. in the collection of the State Art Museum of Altai Krai (electronic catalog)].
3. Gubareva O. V. *Rozhdestvo Khristova. Russkaya ikona: obrazy i simvol'y* [Christmas. Russian icon: images and symbols]. St. Petersburg, 2013.
4. Davidova M. G. *Tainaya vecherya. Russkaya ikona: obrazy i simvol'y* [The Last Supper. Russian icon: images and symbols]. St. Petersburg, 2014.
5. The painted icons. Available at: <http://iconamir.ru/ikony/zhivopisnye-ikony> (accessed 01.02.2017).
6. Turtsova N. M. *Kreshchenie Gospodne. Russkaya ikona: obrazy i simvol'y* [Baptism of the Lord. Russian icon: images and symbols]. St. Petersburg, 2014.

Received: February 08, 2017