

Теория и история культуры, искусства / Theory and History of Culture, Art

Научная статья

Original article

DOI: [10.12731/2576-9782-2026-10-1-314](https://doi.org/10.12731/2576-9782-2026-10-1-314)

EDN: [GJAKCL](https://www.edn.ru/GJAKCL)

УДК 7.03 (082)



Икона «Спас в силах» последней четверти XV в. из собрания ЦМИАР: особенности композиции

Р.А. Суслова

*Казанский национальный исследовательский технологический университет;
Казанский государственный институт культуры, Казань, Российская Федерация*

Аннотация

Обоснование. Статья принадлежит актуальному современному направлению визуальной семиотики, которое провозглашает междисциплинарный подход в исследовании памятников культуры, рассматривая их как отражение ментальных и антропологических практик. Новизной данного исследования является попытка проанализировать построение иконы «Спас в Силах» из коллекции Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева в аспекте богословско-символического подхода, заложенного создателем иконы в композицию произведения.

Цель. Автор ставит целью дать геометрический анализ композиции иконы. Этот анализ позволяет предположить, что под «слоем» образной красоты «фигуративного» изображения таится еще один уровень познания мира. Речь идет о строгой, выверенной, математической композиции, заложенной в основу произведения, которая может отражать догматическое учение христианства.

Метод и методология проведения работы. Основу исследования составляет метод формального анализа произведения искусства, направленный на аналитику и описание художественной формы, а также принцип историко-философской реконструкции.

Результаты. В результате анализа делается вывод о возможном применении создателями иконы геометрических принципов построения композиции. При этом выдвигается гипотеза, что геометрические построения и поиск решения трех великих задач древности на построение не являются самоцелью, а могут нести символический и богословский смысл. Делается предположение, что для христианского миропонимания и богословия математика (геометрия) могли стать доказательством и выражением христианских догматов.

Область применения результатов. Результаты исследования могут быть применены в сфере культурно-исторической и искусствоведческой проблематики.

Ключевые слова: иконопись; Спас в Силах; композиция; геометрия; квадратура круга; задачи на построение

Для цитирования. Суслова, Р. А. (2026). Икона «Спас в силах» последней четверти XV в. из собрания ЦМИАР: особенности композиции. *Russian Studies in Culture and Society / Российские исследования. Культура и общество*, 10(1), 113-133. <https://doi.org/10.12731/2576-9782-2026-10-1-314>

The icon “Saviour in powers” of the last quarter of the XV century from the collection of the Central Museum of Ancient Russian Culture and Art named after Andrey Rublev: features of the composition

R.A. Suslova

Kazan National Research Technological University; Kazan State Institute of Culture, Kazan, Russian Federation

Abstract

Background. The article belongs to the current modern field of visual semiotics. Within the framework of this approach, an interdisciplinary view of cultural monuments is proclaimed: they are viewed as a reflection of mental and anthropological practices. This study analyzes the construction of the icon “Saviour in Powers” from the collection of the Central Museum of Ancient Russian Culture and Art named after Andrey Rublev. The article considers the theological and symbolic approach laid down by the creator of the icon in the composition of the work.

Purpose. The author aims to provide a geometric analysis of the icon’s composition. This analysis suggests that under the “layer” of the figurative beauty of the image lies another level of knowledge of the world. We are talking about a strict, verified, mathematical composition, laid down in the basis of the work, which can reflect the dogmatic teaching of Christianity.

Method. The research is based on the method of formal analysis of a work of art aimed at analyzing and describing the art form, as well as the principle of historical and philosophical reconstruction.

Results. As a result of the analysis, a conclusion is drawn about the possible application of mathematical (geometric) principles of construction by the creators. At the same time, the hypothesis is put forward that geometric constructions and the search for solutions to the three great problems of antiquity are not an end in themselves, but may carry symbolic and theological meanings. It is suggested that mathematics (geometry)

could become a proof and expression of Christian dogmas for the Christian worldview and theology.

Practical implications. The results of the research can be applied in the field of cultural, historical and art criticism issues.

Keywords: icon painting; Saviour in Powers; composition; geometry; squaring a circle; construction tasks

For citation. Suslova, R. A. (2026). The icon “Saviour in powers” of the last quarter of the XV century from the collection of the Central Museum of Ancient Russian Culture and Art named after Andrey Rublev: features of the composition. *Russian Studies in Culture and Society / Российские исследования. Культура и общество*, 10(1), 113-133. <https://doi.org/10.12731/2576-9782-2026-10-1-314>

Введение

Формально-геометрический анализ произведений византийского и древнерусского искусства первоначально связывался с исследованием перспективных построений в пространстве иконы. Возникновение термина «обратная перспектива» связано с именем Д.В. Айналова (1900 г., диссертация «Эллинистические основы византийского искусства»). Впоследствии этот термин разрабатывает Оскар Вульф, видя в нем особенность средневекового мышления. В этом ключе его используют о. Павел Флоренский и П.П. Муратов. Важным исследованием на эту тему стала работа Э. Панофски «Перспектива как “символическая форма”» (1924 г.), где автор отмечает появление научной перспективы в позднем средневековье как приоритет пространства над объектами.

Иную трактовку проблемы предлагает Б.В. Раушенбах: он изучает «геометрический строй древнерусского искусства» и рассматривает понятие «обратная перспектива» не как особенность религиозного мышления, а как психологию зрительного восприятия и оптические закономерности: «Усложненная по своим целям и художественным мотивам, религиозная средневековая живопись парадоксально обнаружила свою близость к естественному зрительному восприятию, которому интуитивно доверялся художник» [10, с. 6]. Исследователь вводит понятие «перцептивной перспективы», которое пытается объединить своеобразие восприятия ближнего, среднего и дальнего планов изображения, однако, при таком взгляде на средневековое искусство ускользает его глубочайший символизм.

Методы

Среди современных исследователей геометрических закономерностей в древнерусском искусстве следует выделить имена А.Н. Овчинникова, прот. А. Салтыкова, архитекторов М.Э. Венгерову, М.Н. Городову. Они обращают внимание именно на мировоззренческий, религиозный аспект подобных построений.

Как пишет знаменитый реставратор икон А.Н. Овчинников, геометрическая основа характерна почти для всего древнего искусства и является ключом для его сложного, символического языка. Рассуждая о пропорциях и соотношении частей в композиции иконы А.Н. Овчинников отмечает: «Так называемые «золотые сечения» в явлениях природы представляют собой единственное и самое рациональное решение. Инженерные идеи, наблюдаемые в конструкции раковин, растений и кристаллов, поражают своей неопровержимой ясностью, и потому геометрические построения в древнем искусстве не следует считать числовыми фокусами - в этих построениях выражен созерцательный опыт многих поколений, их стремление к духовному совершенству и вера в гармоническое единство мира» [6, с. 152].

Прот. А. Салтыков называет метод геометризма важной чертой средневекового творчества, «...когда наука и искусство еще не размежевались между собой, а совместно служили выражению высшего, то есть религиозного знания, они создавали произведения высшего художественного творчества» [12, с. 108]. В своем ценнейшем исследовании «К изучению геометрической традиции в древнерусском искусстве...» он анализирует как историю, так и историографию метода геометризма, и приходит к важнейшему выводу о том, что вопреки сложившейся точке зрения о забвении «геометрической философии Платона» (термин М. Гика) в средние века, «...на самом деле, «геометрическая философия» всегда продолжала жить в византийском искусстве, сливая науку, искусство и архитектуру в неразрывное целое» [12, с. 120].

Один из ранних примеров формального анализа русской иконописи XV в. мы встречаем в исследованиях Ю.А. Олсуфьева. Анализируя особенности русской иконописи XIV-XV вв., он писал: «...реша-

ющим признаком настоящего периода будет гибкая линия, доселе известная лишь античному искусству» [7, с. 85]. Ю.А. Олсуфьев говорит о возможном подчинении рисунка геометрическим построениям (параболам, синусоидам) и делает вывод, что икона отказывается от натурализма и иллюзионизма, свойственных живописи, и обращается к Первообразу, «...абстрагируя натуралистические возможности последовательным деформированием и сведением их к простоте изначального их смысла» [7, с. 172]. Среди таких простых форм автор называет параллельность и концентричность, которым подчинена композиция как любого иконостаса, так и отдельной иконы (в линиях контура, разделках, пробелах). «Линейная организованность икон XV века сосредоточила в себе как в фокусе, все достижения прежних эпох и завершила собою ту многовековую цепь деформаций «естественного» во имя реальности высоких обобщений, составляющую суть иконописи» [7, с. 180]. Возможно, именно геометрия помогала мастерам прошлого осуществить принцип абстрагирования, чтобы направить творчество «...к реальным высотам онтологического» [7, с. 180].

Возникновение иконографии «Спас в Силах» отразило глубокий богословский и образный синтез, который происходил в московской иконописной школе в начале 15в. Эта иконография объединила в себе отличительные и обязательные черты нового Образа: Пантократор на престоле, мандорла, колеса-Престолы, херувимы, символы евангелистов, ромбы. По отдельности все они встречались и прежде в иконографии Спасителя, но в своем единстве они выражают все аспекты учения о Троицизме Бога, соединяют пророческое и эсхатологическое богословие. Именно поэтому этот Образ становится смысловым центром Деисусного чина и всего иконостаса. Как пишет В.Г. Пуцко: «Иконографическая схема «Спаса в силах», по-видимому, приобрела окончательную формулу именно в творчестве Андрея Рублева, произведение которого послужило протографом для позднейших икон, созданных московскими художниками» [9, с. 242].

Одним из выразительных примеров данной иконографии является икона Спас в Силах из деисусного ряда иконостаса последней

четверти XV века из собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева (137,0 × 91,0 см, КП 323, дерево, темпера), Ростов [12]. В данной статье делается попытка анализа композиционного построения этой иконы на основе формального метода. Композиция иконы рассматривается в аспекте планиметрии, т.е. двухмерном, одноплоскостном измерении, которое не затрагивает вопросы перспективы. Основы планиметрии были описаны в «Началах» Евклида и являлись неотъемлемой частью византийского образования, а оттуда, вероятно, эти знания приходят и к русским мастерам.

Результаты

Икона была найдена в Покровской деревянной церкви села Чернокулова Юрьев-Польского района Владимирской области. Реставрирована в 1966 году в мастерской музея имени Андрея Рублева А.В. Кириковым. По мнению исследователей музея «...высокий уровень исполнения позволяет отнести деисусные иконы к произведениям ведущего ростовского мастера. Четкий рисунок, правильные пропорции, свободное композиционное построение, ритмическая ясность, сложная колористическая гармония свидетельствуют о незаурядном мастерстве иконописца. Художник работал в русле главного художественного направления того времени, связанного с Москвой, при этом он сохранял в своем творчестве индивидуальность и характерные черты ростовской иконописи» [4].

По мнению прот. Александра Салтыкова, образ Спасителя наполнен «необычайной эсхатологической напряженностью», а «своей красочной гармонией икона превосходит, пожалуй, все известные иконы этого типа XV века...». При этом исследователь обращает внимание на четкую линейность в построении фигуры Спасителя и делает вывод: «Строй фигуры говорит о хорошо усвоенных и творчески переработанных уроках византийского наследия и выражает величие» [11, с. 30-31].

Эта мысль столь авторитетного автора позволяет попытаться глубже проанализировать композицию иконы. При этом основной

акцент сделать на предполагаемой византийской традиции соединять в иконе образные и геометрические закономерности.

В результате анализа композиции иконы обнаруживается, что высота и ширина мандорлы определяется двумя равносторонними треугольниками (Рис. 1). Правильный (равносторонний) треугольник в геометрии – символ гармонии: его стороны и углы равны, а биссектрисы медианы и высоты совпадают. Хорошо заметно, что контуры фигуры Спасителя (очертание головы, правый локоть (для зрителя – левый), правая согнутая в колене нога, стопа левой ноги) как бы подчинены линиям этих двух треугольников.

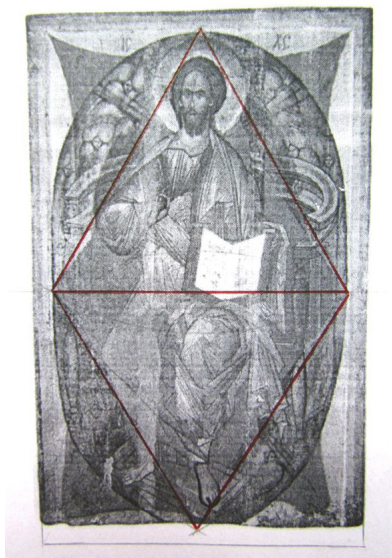


Рис. 1. Спас в Силах. Пропорции мандорлы
Fig. 1. Christ in Glory. Proportions of the mandorla

Вершины этих треугольников позволяют установить геометрический центр и достроить нижний контур иконы, т.к. иконная доска снизу обрезана. Высота иконы (вертикаль по центру), отложенная по горизонтали, образует с вертикалью крайние точки. Расстояние между ними (пунктир) – радиус для построения двух дуг из крайних точек по горизонтали. Получившаяся линза идеально описывает

фигуру: нимб укладывается внутри, линия правой ноги Спасителя подчинена контуру линзы (Рис. 2).

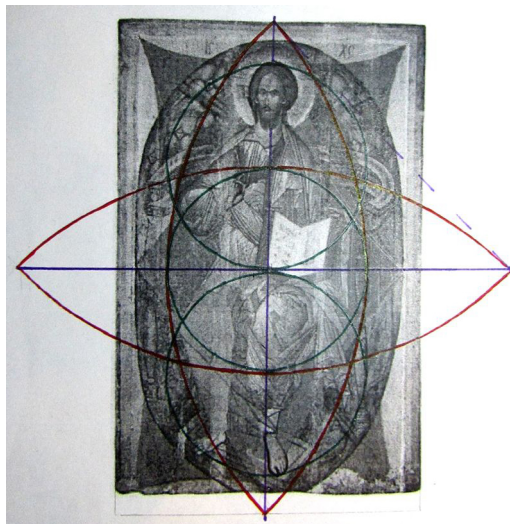


Рис. 2. Горизонтальная и вертикальная «линзы»
Fig. 2. Horizontal and vertical “lenses”

Если две дуги построить из крайних точек по вертикали получится горизонтальная линза. Внутри двух линз выстраивается окружность. Из ее верхней и нижней точек выстраиваются две окружности того же радиуса, которые касаются вершины головы Спасителя и крайних точек ног. Таким образом, фигура идеально укладывается в две окружности. Центр фигуры (точка соприкосновения окружностей) совпадает с геометрическим центром иконы (Рис. 2).

Следующий этап построений так же связан с высотой иконной доски. Можно предположить, что в основу композиции положены два встречных Золотых треугольника (основания треугольников выходят за пределы иконной доски) (Рис. 3). Золотой треугольник — это равнобедренный треугольник, в котором две боковые стороны находятся в золотой пропорции с основанием (т.е. отношение боковой стороны к основанию равно числу Фидия = 1,618...). Биссектриса любого угла при основании равна самому основанию и образуют

внутри первого новый Золотой треугольник, что можно продолжить до бесконечности. Красота и гармония этого геометрического построения, основанного на золотой пропорции, были известны на протяжении тысячелетий от эпохи древнеегипетских жрецов и античных математиков, хотя термин «золотое сечение» принадлежит Леонардо да Винчи. Как пишет современный исследователь Ю.И. Пилясов: «Принцип золотого сечения - высшее проявление структурного и функционального совершенства целого и его частей в искусстве, науке, технике и природе. Идея такого единства, основанная на проявлении одних и тех же закономерностей в разнородных явлениях природы, в том числе, и строении человека, сохраняет свою актуальность от Пифагора до наших дней» [8].

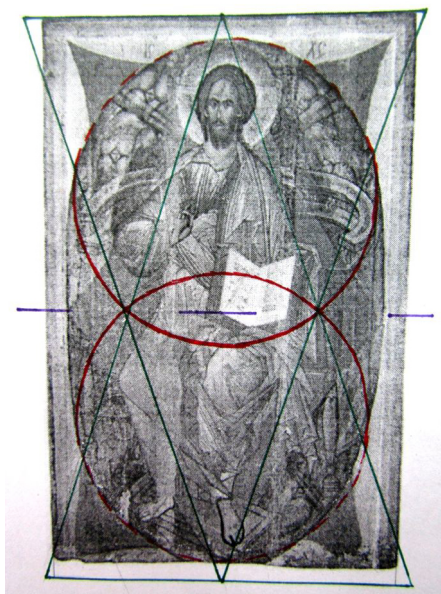


Рис. 3. Встречные Золотые треугольники
Fig. 3. Opposing Golden Triangles

Тайна Золотого сечения, которое в Древней Греции называлось гармоническим отношением, не одно тысячелетие волновало ученых, а в средние века и богословов. Возможно, Золотой треугольник стал

для средневекового искусства еще и символом непостижимого и неизмеримого (иррационального) божественного начала, воплощенного в математике. Как пишет исследователь А.Н. Липов: «Как следствие этого его иррационального свойства - неравенство сопрягающихся элементов целого, соединенных законом подобия выражает собой заключенную в золотом сечении меру симметрии и ассиметрии. Такая совершенно необыкновенная особенность «золотого сечения» позволяет возвести это математическое и геометрическое сокровище в ряд инвариантных сущностей гармонии и красоты не только в произведениях, созданных матушкой природой, но и рукой человека в многочисленных произведениях искусства в истории человеческой культуры» [5].

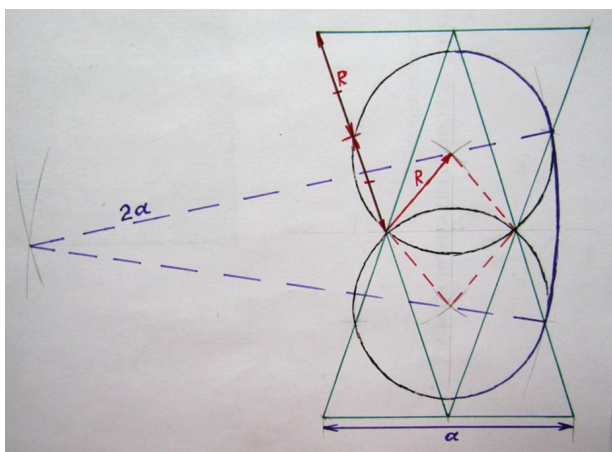


Рис. 4. Схема построения контура мандорлы

Fig. 4. Diagram of the mandorla outline

В точках пересечения боковые стороны треугольников делятся пополам. Четверть стороны Золотого треугольника становится радиусом для двух окружностей, которые проходят через точки пересечения сторон (рис.4). Получившиеся окружности частично накладываются друг на друга и при этом совпадают с верхним и нижним контуром мандорлы.

Если длину основания Золотого треугольника (a) дважды отложить из точек, где окружности пересекаются со сторонами Золотых

треугольников в противоположную сторону (поверх Золотых треугольников), то точка их пересечения станет центром окружности с радиусом $2a$ и выстроит боковую линию мандорлы (Рис. 4).

Следующий этап построения связан с нимбом Спасителя. Размер нимба не был произвольным, а соотносился с размером иконы. Виктор Бычков в труде о византийской эстетике пишет, что нимбы создают свою систему «гравитации» в пространстве иконы [1]. В данном случае размер нимба позволяет описать окружность из центра книги, и она касается всех ее крайних точек (Рис. 5).



Рис. 5. Две окружности с тройным радиусом нимба
Fig. 5. Two circles with a triple halo radius

Радиус окружности нимба можно принять за единицу. Из центра получившейся окружности одинарным, двойным и тройным радиусом строится спираль (влево вверх) и замыкается в круг. То же делается в другом направлении (влево вниз). Получившиеся спирали являются началом знаменитой Спирали Золотого сечения или спирали Фибоначчи. При этом одна окружность с тройным радиусом совпадает с линией среднего пальца правой руки, а другая – с линией указательного пальца. Через Византию подобные построения могли

прийти в русское искусство. Для самой же Византии образцом использования в искусстве спирали Золотого сечения и квадратуры круга послужили античные произведения [14. с. 7-30].

В иконе центр композиции несколько смещен влево от геометрического центра: вертикальная ось композиции проходит через выемку (углубление, складка) хитона на груди Спасителя. От этой выемки как бы намечаются линиями рисунка два расходящихся луча. Найденную окружность с тройным радиусом можно выстроить из центра оси и окружность проходит через точку выемки (складки) хитона (Рис. 6).

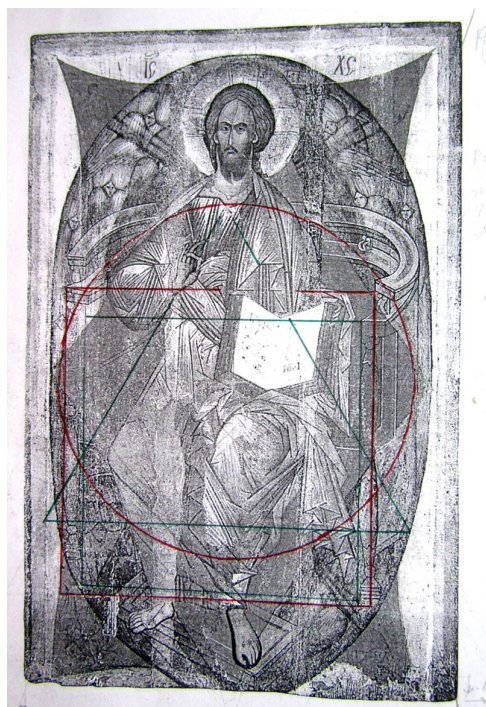


Рис. 6. Элементы композиции иконы

Fig. 6. Elements of Icon Composition

Для этой окружности выстраивается квадрат от углов спинки престола (справа - угол верхнего яруса спинки, слева - угол нижнего

яруса), причем площадь этого квадрата равна площади круга. Можно предположить, что автор закладывает в композицию решение задачи о квадратуре круга и подчеркивает это построение намеченными горизонтальными штрихами складок одежд.

Если построить другой квадрат (справа - угол нижнего яруса спинки, слева - внутренняя грань спинки), то его периметр будет равен длине найденной окружности с тройным радиусом нимба (Рис. 6).

Если от точки выемки хитона, лежащей на окружности продолжить намеченные расходящиеся линии (угол между ними составляет 60 градусов) и построить треугольник, то получится равносторонний или Правильный треугольник. Его правая сторона красиво проходит через кисть поднятой руки спасителя и доходит до линии лузги. Левая сторона треугольника (поддержана линией складки гиматия над книгой) доходит до линии мандорлы. Длина сторон данного треугольника равна длине окружности с тройным радиусом нимба.

Присутствие выемки (углубления) хитона позволяет предположить наличие более сложной геометрической конструкции в основе композиции. Два встречных Золотых треугольника, построенных по оси через выемку хитона, могут быть дополнены двумя Правильными треугольниками, причем их площади равны, а основания проходят по верхнему и нижнему краю иконной доски (Рис. 7). Внутри каждого Правильного треугольника выстраивается вписанная окружность. Ее радиус оказывается тройным радиусом нимба и повторяет размер окружности, полученной из центра книги при построении спирали Фибоначчи. Таким образом, высота иконы (с учетом утраченной нижней части) составляет 12 радиусов нимба.

Вероятно, композиция из встречных Золотых и Правильных треугольников равной площади не случайно положена в основу иконы, т.к. может содержать замечательные закономерности: речь идет о трех знаменитых с древности задачах на построение с помощью циркуля и рейки (линейки без разметки) - задачи о квадратуре круга, трисекции угла и удвоении куба.

Построение квадрата, равного по площади заданному кругу без измерений, а только с помощью циркуля и рейки (линейки без

делений), является задачей с четырехтысячелетней историей. Сам термин «квадратура круга» стал понятием нарицательным и приобрел значение желаемого, но недостижимого результата, сродни вечному двигателю или философскому камню. Как пишет профессор В. А. Успенский, «не одно тысячелетие она оставалась костью в горле математики: ни решить, ни доказать, что это невозможно... Наконец, на исходе XIX в. вопрос был закрыт: развитие математики позволило доказать, что решения и в самом деле не существует» [15].

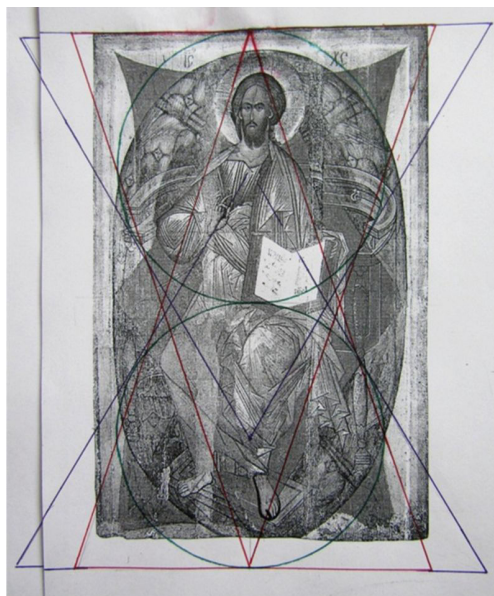


Рис. 7. Наложение Золотых и Правильных треугольников

Fig. 7. Overlay of the Golden and Right Triangles

При этом поиск решения данной задачи мог иметь и символический смысл. Перед христианскими богословами и Отцами Церкви IV в. стояла задача создать новую, пронизанную христианским смыслом культуру. Опираясь на слова из Книги премудрости Соломона, что Бог «...все расположил мерою, числом и весом» (Прем. 11:21), христианские богословы апеллируют к высокой интеллектуальной эллинистической традиции, являвшейся базой для образованных

людей того времени. Отбросить знаменитый Пифагорейско-Платоновский музыкально-математико-астрономический синтез, заклеив его языческим пантеизмом, недостойным христианина, было невозможно. Это противоречило, во-первых, истине о божественном творении и красоте мироздания, и, во-вторых, это требовало отказа от собственной образованности. Задачу по переосмыслению античного наследия предстояло выполнить знаменитым богословам от священномученика Дионисия Ареопагита и отцов-каппадокийцев до Максима Исповедника со схематичным изложением тайны Троичности и Иоанна Дамаскина с музыкально-математической системой октоиха.

При этом три великие задачи древности на построение (квадратура круга, трисекция угла и удвоение куба) именно своей неразрешимостью могли привлечь богословов, т.к. подразумевали идею бесконечного, непостижимого человеческим разумом Божественного присутствия. Как пишет исследователь древнерусской храмовой архитектуры М.Н. Городова: ««Coincidentia oppositorum» - эта парадигма представляет уникальную задачу, которая всегда стояла перед культовым искусством, занимающимся преобразованием мира невидимого в мир видимый средствами символа, образа, аналогии. Основой геометрии храма стали две фигуры - круг и квадрат - воплотившие значение вечности и цикличности неба - первая, и стабильности и фундаментальности земли – вторая» [3].

Эту тему развивает исследователь средневековой архитектуры М.Э Венгерова, предполагая, что можно говорить о «языке геометрии» в разных древних культурах как о символическом выражении соотношения земного и Небесного начал: «...в рамках христианской традиции наблюдается последовательный архитектурный рассказ о богословии, транслирующийся геометрическими формами, схемами и задачами..., при которых суть соотношения земного и вечного, рассказанная квадратами и кругами в схемах и задачах, остаётся неизменной...»[2].

На рис. 8 представлена предполагаемая схема построения квадратуры круга: сторона квадрата с площадью, равной вписанной в

правильный треугольник окружности, составляет половину стороны этого треугольника. В иконе этот квадрат подчеркнут горизонтальными линиями складок на груди Спасителя.

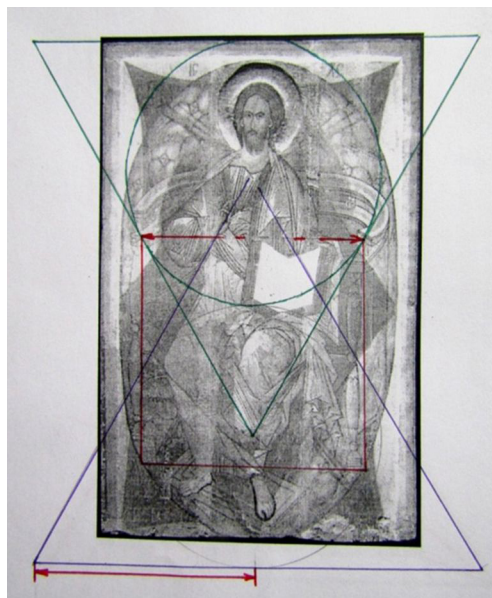


Рис. 8. Схема нахождения квадратуры круга
Fig. 8. Diagram illustrating the method for squaring the circle

Задача о трисекции угла решается при помощи точки пересечения сторон Золотых треугольников (луч из угла Правильного треугольника к этой точке отсекает угол в 20 градусов – отрезок продублирован верхним точечным пунктиром на Рис.9). Аналогичный отрезок с нижнего конца стороны дает еще один угол в 20 градусов.

Задача об удвоении куба так же находит подтверждение в линиях рисунка: расстояние от угла до вершины Правильного треугольника, возведенное в куб, в два раза меньше расстояния от того же угла до вершины Золотого треугольника, возведенного в куб (Рис. 10: линии, продублированные точечным пунктиром). Это решение подчеркнуто в рисунке прямым отрезком линии, очерчивающей руку Спасителя, лежащую на книге.

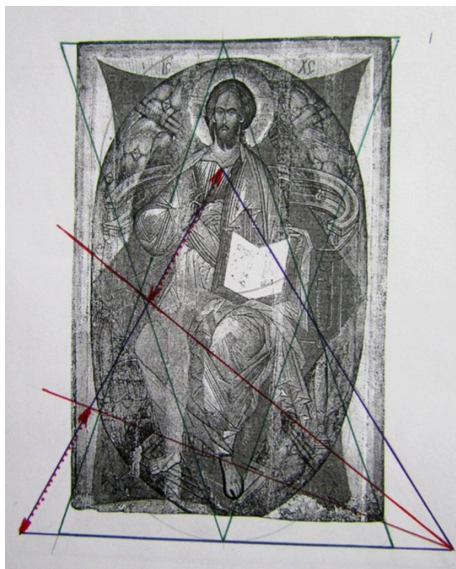


Рис. 9. Схема решения задачи о трисекции угла
Fig. 9. Diagram illustrating the solution to the problem of trisecting an angle

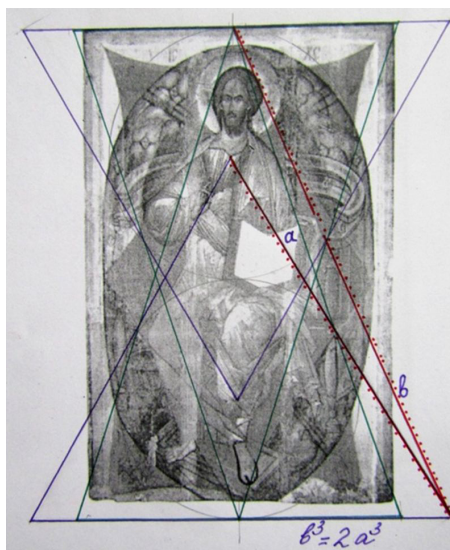


Рис. 10. Схема решения задачи об удвоении куба
Fig. 10. Diagram illustrating the solution to the problem of doubling a cube

Заключение

В композиции иконы обнаруживаются строгие геометрические построения. Сегодня мы знаем, что задачи на построение не имеют решения (одна из причин - присутствие иррациональных чисел при вычислении), однако для средневекового мастера именно присутствие иррациональной составляющей могло быть важным аргументом, чтобы заложить вариант решения в композицию иконы. Это позволяло увидеть в геометрии своеобразную возможность размышления о непостижимой тайне Божественного присутствия: «Возможно, геометрические закономерности согласовывались с догматическим учением христианства: догмат о Троицизме Бога находил отражение в гармонии Правильного треугольника или задаче о трисекции угла, догмат о равенстве Божественной и человеческой природы Спасителя согласовывался с поиском квадратуры круга, а учение о Третьем Лице Троицы - Духе Святом, могло отразиться в таинственных закономерностях Золотого треугольника и красоте спирали Золотого сечения» [14, с. 168].

Применительно к исследуемой иконе, подобный анализ композиции помогает увидеть в ней выдающийся пример русской иконописи XV века, наследницу Московской иконописной школы. Вероятно, можно говорить, что икона из собрания ГМИАР принадлежит к числу «выстроенных», а не «списанных» икон (возможный вариант классификации икон этого времени). Помимо потрясающей духовной глубины Образа Спасителя и художественных достоинств, икона несет в себе наследие античной математики, которая через Византию приходит в русскую иконопись и получает расцвет в XV веке.

Список литературы

1. Бычков, В. В. *Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство*. Москва: ВРС, 2008, 630 с. <https://azbyka.ru/otechnik/ikona/fenomen-ikony/6>
2. Венгерова, М. Э. (2023). Генезис геометрических форм и задач в архитектуре как запись меняющегося мировоззрения. *AMIT*, (2) (63), с. 130–143. <https://doi.org/10.24412/1998-4839-2023-2-130-143>. EDN: <https://elibrary.ru/IHCMVO>

3. Городова, М. Н. (2011). «Яко на небеси и на земли», или размышления о круге и квадрате. *АМИТ*, (2) (15). <https://marhi.ru/АМИТ/2011/2kvart11/gorodova/gorodova.pdf>
4. *Иконы XIII–XVI веков в собрании музея имени Андрея Рублёва*. Москва: Северный Паломник, 2007. <https://icons.pstgu.ru/icon/2144>
5. Липов, А. Н. (2010). Золотое сечение как основной морфологический закон. *Философия и культура*, (9) (33), с. 96–109. <https://iphras.ru/uplfile/aesthet/zolotoe.pdf>. EDN: <https://elibrary.ru/QBYWFB>
6. Овчинников, А. (1993). Из опыта реконструкции древних икон. В: *Реставрация икон: Методические рекомендации* / под ред. и с ил. М. В. Наумовой (с. 226). Москва: Издательство ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря.
7. Олсуфьев, Ю. А. (2006). Вопросы форм древнерусской живописи. В: *Олсуфьев Ю. А. Икона в музейном фонде* (с. 400). Москва: Паломник.
8. Пилясов, Ю. И. (2012). Антропометричность пропорции «Золотого сечения». *Известия Самарского научного центра РАН*, (2-2), с. 532–536. EDN: <https://elibrary.ru/PKOUMX>
9. Пуцко, В. Г. (1997). Византийское наследие в искусстве Московской Руси («Спас в силах» в русской живописи XIV–XV вв.). *Византийский временник*, 57(82), с. 234–245. Москва.
10. Раушенбах, Б. В. *Пространственные построения в древнерусской живописи*. Москва: Наука, 1975, 185 с.
11. Салтыков, А. А. *Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублёва*. Ленинград: Художник РСФСР, 1989, 264 с.
12. Салтыков, Александр, прот. (2000). К изучению геометрической традиции в древнерусском искусстве («Ярославская Оранта» и «Святая Троица» преподобного Андрея Рублёва). *Искусство христианского мира*, (4), с. 108–121. Москва: ПСТБИ.
13. *Спас в Силах. Икона из деисусного ряда иконостаса, последняя четверть XV века*, Ростов. ЦМиАР. <https://www.rublev-museum.ru/collection/icons>
14. Суслова, Р. А. *Диалог образного и геометрического в искусстве Византии и Древней Руси*. Москва: Перо, 2025, 181 с.
15. Успенский, В. А. *Анология математики*. Москва: Амфора, 2009. <https://postnauka.ru/longreads/79850>. ISBN: 978-5-367-00689-6. EDN: <https://elibrary.ru/QJVPZN>

References

1. Bychkov, V. V. (2008). *The Phenomenon of the Icon: History. Theology. Aesthetics. Art*. Moscow: VRS, 630 pp. <https://azbyka.ru/otechnik/ikona/fenomen-ikony/6>
2. Vengerova, M. E. (2023). Genesis of geometric forms and tasks in architecture as a record of a changing worldview. *АМИТ*, (2)(63), pp. 130–143. <https://doi.org/10.24412/1998-4839-2023-2-130-143>. EDN: <https://elibrary.ru/IHCMVO>

3. Gorodova, M. N. (2011). “As in heaven and on earth”, or reflections on the circle and the square. *AMIT*, (2)(15). <https://marhi.ru/AMIT/2011/2kvart11/gorodova/gorodova.pdf>
4. *Icons of the 13th–16th Centuries in the Collection of the Andrey Rublev Museum*. Moscow: Severny Palomnik, 2007. <https://icons.pstgu.ru/icon/2144>
5. Lipov, A. N. (2010). The golden ratio as the main morphological law. *Philosophy and Culture*, (9)(33), pp. 96–109. <https://iphras.ru/uplfile/aesthet/zolotoe.pdf>. EDN: <https://elibrary.ru/QBYWFB>
6. Ovchinnikov, A. (1993). From the experience of reconstructing ancient icons. In: *Restoration of Icons: Methodological Recommendations* (M. V. Naumova, Ed. & Ill., p. 226). Moscow: Publishing House of the All-Russian Art Restoration Center named after Academician I. E. Grabar.
7. Olsufyev, Yu. A. (2006). Questions of forms in Old Russian painting. In: Olsufyev Yu. A., *Icon in the Museum Collection* (p. 400). Moscow: Palomnik.
8. Pilyasov, Yu. I. (2012). Anthropometric nature of the “golden ratio” proportion. *Proceedings of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences*, (2)(2), pp. 532–536. EDN: <https://elibrary.ru/PKOMUX>
9. Putsko, V. G. (1997). Byzantine heritage in the art of Muscovite Rus’ (“The Savior in Power” in Russian painting of the 14th–15th centuries). *Byzantine Annals*, 57(82), pp. 234–245. Moscow.
10. Raushenbach, B. V. (1975). *Spatial Constructions in Old Russian Painting*. Moscow: Nauka, 185 pp.
11. Saltykov, A. A. (1989). *Museum of Old Russian Art named after Andrey Rublev*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR, 264 pp.
12. Saltykov, Alexander, Archpriest. (2000). Towards the study of geometric tradition in Old Russian art (“The Yaroslavl Oranta” and “The Holy Trinity” by St. Andrey Rublev). *Art of the Christian World*, (4), pp. 108–121. Moscow: PSTBI.
13. *The Savior in Power: Icon from the Deesis Row of the Iconostasis, Last Quarter of the 15th Century*, Rostov. Central Museum of Ancient Russian Art. <https://www.rublev-museum.ru/collection/icons>
14. Suslova, R. A. (2025). *Dialogue of the Figurative and Geometric in the Art of Byzantium and Old Rus’*. Moscow: Pero, 181 pp.
15. Uspensky, V. A. (2009). *Apology of Mathematics*. Moscow: Amphora. <https://post-nauka.ru/longreads/79850>. ISBN: 978-5-367-00689-6. EDN: <https://elibrary.ru/QJVPZN>

ДАННЫЕ ОБ АВТОРЕ

Суслова Раиса Анваровна, канд. ист. наук

Казанский национальный исследовательский технологический университет;
Казанский государственный институт культуры

*ул. Карла Маркса, 68, г. Казань, 420015, Российская Федерация; Оренбург-
ский тракт, 3, г. Казань, 420059, Российская Федерация
tamias1@yandex.ru*

DATA ABOUT THE AUTHOR

Raisa A. Suslova, PhD in History

*Kazan National Research Technological University; Kazan State Institute of
Culture
68, Karl Marx Str., Kazan, 420015, Russian Federation; 3, Orenburgsky Trakt,
Kazan, 420059, Russian Federation
tamias1@yandex.ru*

Поступила 28.02.2026

После рецензирования 25.03.2026

Принята 27.03.2026

Received 28.02.2026

Revised 25.03.2026

Accepted 27.03.2026