

## Традиция и историческая реконструкция в современном церковном искусстве на примере “Апокалипсиса” Николая Мастеропуло (взгляд медиевиста)

Бузыкина Ю. Н.

Статья посвящена циклу эмалей “Апокалипсис”, исполненному в начале 2000-х русским и греческим художником Николаем Мастеропуло. В статье анализируется концепция произведения, задуманного как актуальное произведение искусства средствами средневекового уже забытого ремесла — перегородчатой эмали, реконструированной и переосмысленной художником. Выбор древней византийской техники, исчезнувшей в XIII в., и сюжета, нетипичного для Византии, и появившегося в православном искусстве Москвы начала XV в., в исполнении византийского художника Феофана Грека, показывают глубокое знание художником истории искусства, но не превращают “Апокалипсис” в историческую реконструкцию или интеллектуальный ребус. Возрождая древнюю технику и используя древние символы, Николай Мастеропуло принципиально создавал актуальное произведение, предназначенное для созерцания современником.

**Ключевые слова:** Николай Мастеропуло, перегородчатая эмаль, византийское искусство, современное христианское искусство.

**Отношения и деятельность:** не оказывает влияния на представленный материал.

Бузыкина Юлия Николаевна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник Музеев Московского Кремля, Москва, Россия. Область научных интересов — древнерусское и византийское изобразительное искусство, русские паломники в Святой Земле, Московский Кремль. ORCID: 0000-0003-3744-269X.

Автор, ответственный за переписку (Corresponding author):  
yuliabuzykina@gmail.com, yuliabuzykina@kremlin.museum.ru

**Рукопись получена** 29.08.2021

**Рецензия получена** 22.09.2021

**Принята к публикации** 23.09.2021



**Для цитирования:** Бузыкина Ю. Н. Традиция и историческая реконструкция в современном церковном искусстве на примере “Апокалипсиса” Николая Мастеропуло (взгляд медиевиста). *Российский журнал истории Церкви*. 2021;2(3):75-89. doi:10.15829/2686-973X-2021-67

## Tradition and historical reconstruction in modern Church art on the example of the “Apocalypse” by Nikolai Masteropulo (from the point of view of the Medievalist)

Yulia N. Buzykina

The article deals with Apocalypse cycle of *cloisonné* enamels created in the early 2000-s by Russian and Greek artist Nilolaos Masteropoulos. The article analyses the concept of this creation, conceived as an actual art work made by medieval tool — ancient technique of cloisonné enamel, reconstructed and reconceived by the artist. The choice of the old technique which disappeared in byzantine tradition in 13<sup>th</sup> century is united with the subject which was not typical for byzantine art at all and appeared only in the early 15<sup>th</sup> century in the wall painting of Annunciation Cathedral of Moscow Kremlin, ordered by Russian prince and painted by Byzantine artist Theophanes the Greek. This union, demonstrating the artist's deep knowledge in the art history and scientific literature, does not turn this Apocalypse into intellectual rebus or kind of historical reconstruction. Reviving ancient techniques and using ancient symbols, Nikolaos Masteropulos created an actual art work, intended for beholding by his contemporaries.

**Keywords:** Nikolaos Masteropoulos, cloisonne enamel, byzantine Art, contemporary Christian art.

**Relationship and Activities:** none.

Yulia N. Buzykina, PhD in art history, researcher, Moscow Kremlin Museums, Moscow, Russia. ORCID: 0000-0003-3744-269X.

Corresponding author: yuliabuzykina@gmail.com, yuliabuzykina@kremlin.museum.ru

**Received:** 29.08.2021

**Revision Received:** 22.09.2021

**Accepted:** 23.09.2021

**For citation:** Yulia N. Buzykina. Tradition and historical reconstruction in modern Church art on the example of the "Apocalypse" by Nikolai Masteropulo (from the point of view of the Medievalist). *Russian Journal of Church History*. 2021;2(3):75-89. (In Russ.) doi:10.15829/2686-973X-2021-67

Жизнь православной церкви невозможно представить без изображений. И если искусство стран западного христианства проделало гигантский путь, превратившись во что-то совершенно не похожее на свои средневековые прототипы (как минимум, формально), то в случае с православным искусством (мы говорим о изображениях, предназначенных для богослужебных нужд и помещения в храм) картина иная. С конца XX в. в изобразительном искусстве (или в том, что сейчас под ним понимается) — наблюдается любопытный феномен — возрождение интереса к православному искусству, в первую очередь, византийскому. В Греции это началось даже раньше, в первой половине XX в., после греко-турецкой войны 1921 г., закончившейся малоазийской катастрофой, и шло рука об руку с реставрационными работами на основных византийских памятниках. Пример одновременно реставратора и церковного художника в Греции XX в. — Фотис Контоглу. Интерес к средневековому искусству является общемировой тенденцией — религия, и в особенности ее обрядовая часть, начинает играть все большую роль в жизни ряда обществ, это касается и православного христианства. Особенно заметен он в русской постсоветской реальности, когда религия из чего-то запретного превратилась в часть культуры, а затем и официального дискурса. Новая роль церкви в жизни общества вызвала к жизни яркие фигуры художников, а также огромную художественную и ремесленную индустрию. Среди художников, возрождавших иконопись в России, можно назвать монахиню Иулианию (М. Н. Соколову), Александра Корноухова и многих других. Школы церковных искусств давно оформились в Московской духовной академии, Православном Свято-Тихоновском гуманитарном университете и многих других учебных заведениях.

Основная масса произведений церковных художеств в России и других православных странах приходится на живопись — иконы и настенные росписи<sup>1</sup>. В меньшей степени это такие сложные в исполнении техники

<sup>1</sup> Мы не рассматриваем в этой статье малые ювелирные жанры наподобие финифти и бисероплетения, фольклорные предметы культа, массовую церковную художественную продукцию. Они формируют в основном предметный мир личного благочестия.

как мозаика и эмаль, о которых здесь и пойдет речь и в которых работал Н. П. Мастеропуло. Оставляя за рамками публикации маргинальный фольклор, нормативное официальное церковное искусство, которое на глазах обретает узнаваемые формы, и, наконец, массовую художественную продукцию, например, комбината “Софрино”, мы констатируем, что картина стилистических течений в церковных искусствах крайне сложна и разнообразна.

Вплоть до сегодняшнего дня она представляет собой постмодернистский коллаж из образов и стилистических приемов разных эпох, начиная от раннехристианской эпохи и даже помпейских стилей, завершая стилистикой модерна. Радикально нового слова в стиле церковных искусств, такого, чтобы это было заметно, русское искусство пока не сказало. В тенденции игры иконографическими цитатами из разных эпох и культур, а также знаковыми техниками вписывается и нашумевший декор храма Вооруженных сил Российской Федерации, а также собор св. Стефана в Белграде, которые мы в этой статье обсуждать не будем. Возможно, русскому искусству, а может быть и не только русскому, необходим этап исторической реконструкции, которая, помимо массово-развлекательного костюмного действия, имеет своей основной целью проверку экспериментальным путем тех или иных аспектов жизни прошлого. Возможно, после веков забвения и иногда сознательного отторжения византийской основы, искусство снова должно освоить собственное прошлое, и только тогда станет возможным прорыв. Не случайно наиболее яркие представители православных церковных искусств действовали отчасти как историки или даже как археологи знания и образности, изучая далекое прошлое по книгам, которые не всегда их удовлетворяли, предпринимали путешествия, стремясь заново прожить далекую эпоху, создавая из образов прошлого и опыта настоящего амальгаму, призванную возродить к жизни нечто очень важное, что хранит в себе византийское искусство.

Интерес к средневековому православному искусству впервые проявился в кругах интеллектуалов в 1970-е гг. и продолжался вплоть до 2010-х, — тогда же, когда московские художники стали обращаться к наследию старых мастеров и играть со стилями разных эпох. Лекции по византийскому искусству, в частности, О. С. Поповой, собирали гигантские аудитории. Они были окном в совершенно другой мир, с другими законами и оптикой. Интересующиеся православным искусством люди самых разных профессий штудировали В. Н. Лазарева и С. С. Аверинцева, труды дореволюционных историков, эмигрантскую религиозную литературу. Это искусство заинтересовало многих, в том числе художников, а для героя этой публикации определило творческий путь — в современное церковное искусство, и путь этот, подобно пути Одиссея домой, лежал через великое прошлое. Справедливости ради отметим, что не только в России, но и в Греции шли похожие процессы возвращения к истокам православного искусства путем его пристального изучения.

Русский и греческий художник Николай Панайотович Мастеропуло (Никос Мастеропулос) родился в Москве в 1948 г. Учился в Московской средней художественной школе при Академии художеств, продолжил

образование в Московском высшем художественно-промышленном училище (сегодня Московский государственный художественно-промышленный университет имени Г.С. Строганова), который закончил с отличием в 1973 г. по специальности “художественная керамика”. На ранних этапах творческого пути увлекался созданием абстрактных форм, а работая над оформлением станции метро “Ботанический сад” стал экспериментировать с техникой цветной эмали и мозаикой [Атрошенко 2018:9]. Именно в технике эмали, принесшей ему международное признание, он и создаст свое центральное произведение — “Апокалипсис”.

В 1980-х гг. он заинтересовался греческой мифологией и культурой, создав серии произведений на античную и этнографическую понтийскую тематику, и конечно же, византийским искусством и православием, что обусловило творческий поворот в сторону церковного искусства в конце 1980-х гг. В 1987 г. он совершил поездку первую в Грецию, затем — в Турцию (Малую Азию и Трапезунд), откуда были родом его предки, и затем на Афон, после чего тематика его произведений изменилась на полностью религиозную [Атрошенко 2018:20-21, 24-25]. Художник изучает византийское и древнерусское искусство, читает святых отцов, в частности, Исаака Сирина, интересуется исихазмом, научную искусствоведческую литературу, пишет собственные статьи, в которых размышляет о сути византийского искусства и спорит со светилами отечественной византистики (их рукописи “Россия и Византия”; “Монументальное и декоративное искусство Трапезундской империи”; “Жизнь и творчество Феофана Грека”, хранятся в семейном архиве). Кроме того, Николай ведет дневник, в котором отмечает этапы работы над своими произведениями и формулирует *credo* современного церковного искусства. “В церковном искусстве, как и в жизни христианина, существует абсолютная свобода. Икона не ограничивает тебя и не пугает своим догматизмом и законами, она несет смысл вечный, наивернейший и наикрасивейший из всего, что люди в состоянии изобразить. Цель — не в достижении совершенных прототипов или в парафразийном повторении известных символов, а в том, чтобы сделать эти образы и символы в наибольшей степени приближенными... к современному верующему. А каким образом этого добиться — только благодаря постоянной, непрерывной работе и молитве”. (Семейный архив).

К работе над своим главным произведением — циклом перегородчатых эмалей “Апокалипсис” Николай Мастеропуло приступил в 2001 г., над ним он работал до конца жизни. Это произведение явилось результатом диалога художника XX в. с наследием византийского искусства, а также спора художника с искусствоведом В. Н. Лазаревым, чьи книги знакомили с византийским искусством просвещенного советского читателя [Лазарев 1947:48; Лазарев 1953:244-258; Лазарев 1956:143-165; Лазарев 1956:193-210; Лазарев 1960:93-104; Лазарев 1961; Лазарев 1971].

В “Апокалипсисе” сфокусировались темы, идеи и задачи, которые занимали художника всю его творческую жизнь. Во-первых, это древние византийские техники, связанные с огнем и светом — мозаика и эмаль. Мастеропуло работал в техниках мозаики, микромозаики и эмали, сначала живописной, подобной лиможским эмалям, а затем в перегородчатой —



византийской технике, которая в Византии и на Руси исчезла в XIII в. из-за военных и экономических катаклизмов (захват Константинополя крестоносцами, монголо-татарское нашествие). Для “Апокалипсиса” он выбрал именно перегородчатую эмаль, воплощавшую совершенство византийского художественного ремесла и вкуса.

Во-вторых, выбор техники, композиции и самой темы отсылает просвещенного созерцателя к сложной и трагической судьбе византийского наследия в европейской христианской культуре. За основу композиции цикла Апокалипсиса взята Пала д’Оро (Pala d’Oro), золотая алтарная преграда венецианского собора Сан-Марко, своего рода драгоценный коллаж. Это сложнейшее композитное, изготовленное в несколько этапов и неоднократно реставрировавшееся произведение, в состав которого входят византийские эмали, вывезенные из Константинополя, эмали, изготовленные византийскими мастерами, работавшими в Венеции, и собственно готические эмали, датирующиеся четырьмя периодами: концом X в. (византийские), началом XII в. (византийские и исполненные греческими мастерами в Венеции), последнего десятилетия XII в. (византийские) и XIV в. (венецианские, готические) [Bettini 1985:35-64, там же история вопроса]. Результатом стал сложный образ, аккумулировавший в себе и восхищение перед византийским искусством, и сложную его судьбу, и жизнь похищенных святынь на чужбине или в изгнании, обеспечившем их сохранность. Основа для этого предмета — алтарной преграды-антепендиума была заказана в Константинополе в 976-978 гг. дожем Пьетро I Орсеоло, а в 1105 г. Орделафо Фальер отреставрировал или вообще изготовил заново антепендиум, причем эмали были исполнены работавшими в Венеции греческими ремесленниками. В 1209 г. при доже Пьетро Дзиани и прокураторе Андреа Фальере алтарная преграда была расширена за счет вывезенных из Константинополя (после его разгрома в 1204 г.) трофеев. Возможно, что тогда на антепендиум были смонтированы самые крупные и изысканные эмалевые пластины. Считается, что многие византийские трофейные эмали происходят из монастыря Пантократор, где находился штаб венецианского подеста в момент разграбления города крестоносцами. Николай Мастеропуло опирался также на легенду, долгое время транслировавшуюся и клириками Сан-Марко, и венецианскими греками о том, что эмали происходят из собора св. Софии, где находилась кафедра назначенного захватчиками патриархом Томмазо Морозини. Легенда эта должна быть скорректирована свидетельством о том, что в 1438 г. Иосиф, патриарх Константинопольский, прибывший в Венецию с императором Иоанном Палеологом и его братом Димитрием, чтобы проследовать дальше и принять участие во Флорентийском соборе, посетил Сан-Марко и узнал в эмалях Пала д’Оро святыни из монастыря Пантократор. Городская легенда, укрепившаяся в культуре местных греков, со временем стала отождествлять Пала д’Оро с алтарной преградой св. Софии, выломанной и вывезенной в Венецию [Bettini 1985:42]. Легенда сделала из этого произведения символ надежды на национальное и духовное возрождение, пребывающий до времени на чужбине. Он был удивительно живучим, настолько, что посещавший Венецию в 1724 г. киевский путешественник

В. Григорович-Барский писал уже о том, что Сан-Марко, наполненный византийскими святынями, это в действительности греческий собор, обращенный в католический костел “Бихомъ же въ прекрасном костеле святого Марка Евангелиста, иже от церкви превращен есть. Видехом бо и древныхъ иконописцев дело<sup>2</sup> и от расположения познахомъ, еще же к тому и слишахомъ от жителей” [*Странствования* 1885:52-54].

Наконец, Николай Мастеропуло выбрал в качестве темы для шедевра именно Апокалипсис, для этого у него было несколько причин. Дело в том, что Откровение Иоанна Богослова имеет огромную, теряющуюся во тьме веков иконографическую традицию в западном искусстве, а в Византии и в принципе в православном мире до XIV в. эту книгу не считали канонической и не воспринимали всерьез и, следовательно, не иллюстрировали. Единственный пример с вроде бы апокалиптическими мотивами — это так называемый Ватиканский саккос, который раньше неправильно называли далматикой [*Byzantium* 2004:300-301, cat no 177].

Первый пример полноценного цикла Апокалипсиса, к сожалению, не сохранился, но известна дата и место его появления, а также имя автора: первый документально известный православный “Апокалипсис” написал в каменной церкви Благовещения у московского великого князя художник по имени Феофан Грек [*Письмо Епифания Премудрого Кириллу Тверскому* 1999], византийский художник, который нашел приложение своему гению в Константинополе (в Галате), Халкидоне, в Крыму (в Кафе) и в русских городах. С ним работали и другие мастера, но сочинил и разработал программу он. Это было в 1405 г. С тех пор Благовещенский собор перестраивался и заново расписывался, но программа росписи с Апокалипсисом в основе — сохранилась. Мы можем это предполагать с большой долей вероятности, что целый ряд кремлевских памятников на сюжет Апокалипсиса, среди которых и ныне существующие росписи Благовещенского собора XVI в. (1547–1551), и прекрасная икона, написанная или около 1480 г., или в 1500-х гг. для Успенского собора Московского Кремля [*Иконы Успенского собора* 2016:120-134. Кат. № 4; Чинякова 2018], а также роспись его паперти — дальние потомки феофановского произведения, причем не только на иконографическом, но и на программном, концептуальном уровне.

“Апокалипсису” Феофана Грека в широком смысле слова наследуют русские иллюстрированные рукописи, но традиция русского лицевого апокалипсиса — огромное и самостоятельное явление, его рассмотрение само по себе является огромной темой, разработка которой в отечественной исторической науке началась еще в XIX в. [*Буслаев* 1884; *Подковырова* 2016]. Если сравнить эти стенописи и икону, не обращая внимания на частности, с тем, что предлагало на эту тему западное искусство, то можно заметить одну ключевую особенность. Западные Апокалипсисы иллюстрировались так, как иллюстрируют книгу-кодекс — по сюжету на страницу, глава за главой. Если допустить, что сохранившиеся и доступные к изучению росписи Благовещенского собора XVI в., по крайней

<sup>2</sup> В этой фразе, скорее всего, речь идет о Пала д'Оро.



**Рис. 1.** Николай Мастеропуло. Сидящий на престоле. Эмаль из цикла "Апокалипсис". 2001-2003. © Н. Мастеропуло, наследники, 2021.

мере, с точки зрения композиции, восходят к феофановскому ансамблю, то Феофан Грек поступил принципиально иначе. Он изначально планировал не последовательный рассказ, а единое трехмерное решение композиции с вовлечением реального храмового пространства в изобразительный цикл. Например, ангелы, сдерживающие ветер по сторонам света, изображены не как отдельный сюжет, где они стоят по углам условной земли, а по краям западной стены собора, на которой изображены бедствия, постигающие землю. Сюжеты, которые перекликаются в тексте, располагаются друг напротив друга (Вавилонская Блудница и Жена, облеченная в Солнце). Некоторые изображения совмещают в себе мотивы из разных частей текста. То же решение воспроизведено и в декоре сводов паперти, и на плоскости иконы, и именно поэтому ее композиция показалась исследователям странной.

Николай Мастеропуло, прекрасно знавший творчество Феофана Грека, написавший о нем статью и сценарий для фильма, сделал то же





**Рис. 2.** Николай Мастеропуло. Души праведных в руке Божией. Эмаль из цикла "Апокалипсис". 2001-2003. © Н. Мастеропуло, наследники, 2021.



**Рис. 3.** Николай Мастеропуло. Видение Сидящего на Престоле и Семи светильников. Эмаль из цикла "Апокалипсис". 2001-2003. © Н. Мастеропуло, наследники, 2021.





**Рис. 4.** Николай Мастеропуло. Всадник на бледном коне. Эмаль из цикла "Апокалипсис". 2001-2003.  
© Н. Мастеропуло, наследники, 2021.



**Рис. 5.** Николай Мастеропуло. Падение звезды Полярной. Эмаль из цикла "Апокалипсис". 2001-2003.  
© Н. Мастеропуло, наследники, 2021.





**Рис. 6.** Николай Мастеропуло. Тонущие в море корабли. Эмаль из цикла «Апокалипсис». 2001-2003. © Н. Мастеропуло, наследники, 2021.

самое, приняв через века этот вызов. Он взял за основу схему житийной иконы, но расположил сюжеты в соответствии с совершенно иной логикой. В центре, вместо, например, Иоанна Богослова на Патмосе, диктующего Прохору Откровение (как, скорее всего, и была бы решена икона) он помещает изображение Сидящего на Престоле (Откр. 4:2) (рис. 1), этот образ появляется в Апокалипсисе неоднократно, но он — центральный, и поэтому его достаточно изобразить один раз, но в центре. Его окружает тетраморф, существ из которого можно трактовать и как символы Евангелистов — Ангел, Орел, Лев и Телец. Скорее всего, Мастеропуло имел это в виду, давая апокалиптическим существам в руки и лапы книги, но не подписывая их ни именами евангелистов, ни как бы то ни было вообще. Во-первых, в Апокалипсисе они просто есть, во-вторых, существуют разные традиции сопоставления символа с евангелистом, а в данном случае не принципиально, кто и кого обозначает.

Над Сидящим — души праведных в руке Божией (рис. 2). Они “родом” из другого библейского текста — из Книги Премудрости царя Соломона,



**Рис. 7.** Николай Мастеропуло. Саранча, мучающая людей. Эмаль из цикла «Апокалипсис». 2001-2003. © Н. Мастеропуло, наследники, 2021.

но в традиции церковных росписей очень часто изображаются в иллюстрациях Страшного суда и Апокалипсиса. Вокруг средника располагаются эпизоды из Откровения и избранные святые, состав которых необычен. Они также совокупно могут быть трактованы как образ святого воинства (Откр. 19:14, 19), только не на конях, как его изображают в Апокалипсисах, а спешившиеся. Верхний ряд «клейм» представляет ангелов семи Церквей. Ниже — по сторонам от Десницы расположено по два клейма — «видение Сидящего на престоле и Семи светильников» (Откр. 1:12-20) (рис. 3), совмещенное с изображением Иоанна Богослова с Прохором в пещере на Патмосе, композиция, иллюстрирующая восьмую главу — с неба падает звезда Полюнь, гора, кадило, в море тонут корабли (Откр. 8: 5), Снятие шестой печати (Откр. 6:12-19), Конь Бледный (Откр. 6:7-8) (рис. 4-6).

Ниже по сторонам от Сидящего на престоле расположено по одной композиции — Жатва и обрезка винограда на земле (Откр. 14:14-19) и саранча, мучающая людей (Откр. 9:3-11). (рис. 7).

Под этими композициями — святые воины (рис. 8) Димитрий, Феодор (Мастеропуло не уточняет, какой именно — Тирон или Стратилат (Федор Тирон известен с IV в., почитался как покровитель солдат и новобранцев; Федор Стратилат известен с IX в. и почитался среди офицеров и командного состава. См: *Walter* 2003:44-66), Георгий, Евгений. Если первые трое — общевизантийские святые, то четвертый — святой Евгений — это святой, который ассоциируется с Трапезундом — городом, из которого происходили предки художника. Известны двое святых по имени Евгений,





**Рис. 8.** Николай Мастеропуло. Святые воины. Эмали из цикла "Апокалипсис". 2001-2003. © Н. Мастеропуло, наследники, 2021.



**Рис. 9.** Николай Мастеропуло. Вавилонская блудница. Эмаль из цикла "Апокалипсис". 2001-2003. © Н. Мастеропуло, наследники, 2021.

оба малоазийского происхождения — первый — один из Пятерых Мучеников Севастийских (Авксентий, Евстратий, Евгений, Мардарий и Орест) и Евгений, мученик, считающийся первым епископом Трапезунда, почитаемый со святыми Кандидом и Валерианом. Евгений из первой груп-



**Рис. 10.** Николай Мастеропуло. Небесный Иерусалим. Эмаль из цикла “Апокалипсис”. 2001-2003. © Н. Мастеропуло, наследники, 2021.

пы иногда изображается в виде воина, но единолично практически не встречается. Второй — святой исключительного значения для Понта. Возможно, автор имел в виду Евгения Трапезундского, хотя и в необычном для святого епископа иконографическом типе — без регалий, с атрибутами мученика.

Ниже представлено еще два клейма, обрамляющих престол, на котором сидит Сын человеческий. Они иллюстрируют эпизод с ангелами, которые сдерживают ветры земли (Откр. 7:1) и Вавилонской блудницей (Откр. 17:4-6) (рис. 9).

Нижний ряд “клейм” составляют три сюжета — Небесные воинства во главе с Верным и Истинным на белом коне и поверженные войска царей земных, которых пожирают птицы (Откр. 19:11-21), “Небесный Иерусалим” (Откр. 21:2-27) (рис. 10), “Архангел связывает сатану” (Откр. 20:1-3). Между ними — существа из видения пророка Даниила, херувимы и сера-



фимы, силы небесные, а ниже — притча о талантах. Слева — праведные, справа — грешники в огне вечном (Мф. 25:32-33). Композиция с Небесным Иерусалимом находится в центре — по одной оси с Сидящим на престоле и десницей.

Хотя иконографические источники для отдельных мотивов — в частности, изображения саранчи, вышедшей из кладезя бездны, вдохновлены наружными росписями трапезной монастыря Дионисиат, которые датируются XVII в., и восходят, как почти все поствизантийские православные “Апокалипсисы”, к гравированной серии Альбрехта Дюрера, а образ Сидящего на престоле вдохновлен миниатюрами рукописей XI-XII вв. — эстетически и стилистически весь комплекс един. Стиль Мастеропуло, его истоки и средства художественной выразительности, которые он применял в своих работах, являются темой для специальной публикации, поэтому здесь они не рассматриваются. В задачу этой статьи входило продемонстрировать, что современное христианское искусство, используя и стремясь максимально приблизить древние узнаваемые образы и символы к современному зрителю, может быть не просто игрой для эрудитов, но и действительно живым явлением, в котором были отражены и переосмыслены на новом уровне наследие христианской культуры во всем ее единстве и сложности.

**Отношения и деятельность:** не оказывает влияния на представленный материал.

## Литература

1. Bettini 1985 — Bettini, S. (1985). Venice, Pala d'Oro and Constantinople. *The Treasury of San Marco Venice. Exhibition catalogue*. Milan, 35-64.
2. Byzantium 2004 — *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)* (2004). Ed. by Helen C. Evans. New York: Metropolitan Museum of Art. p. 658:ill. ISBN: 1-58839-113-2 (hс); 158839-114-2 (pbk); 0-300-10278-X (Yale University Press).
3. Walter 2003 — Walter, Ch. (2003). *The Warrior saints in Byzantine Art and Tradition*. Ashgate Publ Limited, 44-66. ISBN: 1 84014 694 X.
4. Атрошенко 2018 — Атрошенко, О. (2018). *Земное и небесное в творчестве Николая Мастеропуло. Николай Мастеропуло. Живопись, мозаика, эмаль*. М., Virtual Gallery and Publishing. Russia Contemporary Art. 9.
5. Буслаев 1884 — Буслаев, Ф. (1884). Русский лицевой апокалипсис. *Свод изображений из лицевых апокалипсисов по русским рукописям с XVI-го века по XIX-ый*. Сост. Федор Буслаев. М.: Синодальной тип., 1884. Текст. XIV, 2, 835 с.
6. Иконы Успенского собора 2016 — *Иконы Успенского собора Московского Кремля. Вторая половина XV-XVI век: Каталог* (2016). Отв. ред.-сост. и авт. вступ. ст. Т.В. Толстая; науч. ред. Л.А. Щенникова. М. с. 328:ил. ISBN: 978-5-88678-300-1.
7. Лазарев 1986 — Лазарев, В. Н. (1986). *История византийской живописи*. В 2-х томах. М.: Искусство.
8. Лазарев 1971 — Лазарев, В. Н. (1971). *Византийская живопись: Сб. статей*. АН СССР; Ин-т истории искусств Мин-ва культуры СССР. М.: Наука.
9. Лазарев 1961 — Лазарев, В. Н. (1961). *Феофан Грек и его школа*. М.: Искусство. с. 131:ил.
10. Лазарев 1960 — Лазарев, В. Н. (1960). Константинополь и национальные школы в свете новых открытий. *Византийский временник*, 17 (42), 93-104.
11. Лазарев 1956 — Лазарев, В. Н. (1956). Этюды о Феофане Греке: ч. III: Иконостас Благовещенского собора; Феофан Грек и московская школа живописи; Историческое место Феофана Грека. *Византийский временник*, 9(34), 193-210.
12. Лазарев 1956 — Лазарев, В. Н. (1956). Этюды о Феофане Греке, ч. II: Феофан Грек и московская школа миниатюры 90-х годов XIV в. *Византийский временник*, 8(33), 143-165.
13. Лазарев 1953 — Лазарев, В. Н. (1953). Этюды о Феофане Греке: ч. 1: Биография Феофана Грека; Росписи Спаса Преображения в Новгороде. *Византийский временник*, 7(32), 244-258.
14. Письмо Епифания Премудрого Кириллу Тверскому 1999 — Письмо Епифания Премудрого Кириллу Тверскому (1999). Подг. О.А. Белобровой. *Библиотека литературы Древней Руси*. РАН. ИРЛИ; Под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Поньрко. СПб.: Наука, 6: XIV — середина XV века. с. 583. Эл. ресурс: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4992> (Дата обращения 10.9.2021).

15. Подковырова 2016 — Подковырова, В. Г. (2016). Лицевые Апокалипсисы второй половины XVII — начала XX века. *Описание рукописного отдела Библиотеки РАН*. 10, вып. 2. М.; СПб. "Альянс-Архео" 2016. ISBN: 978-5-98874-127-5.
16. Странствования 1885 — *Странствования Василия Григоровича-Барского по святым местам Востока с 1723 по 1747 г.* (1885). Часть 1. Изд. Н. Барсуков. СПб.
17. Чинякова 2018 — Чинякова, Г. П. (2018) *Древняя Русь и Запад. Русский лицевой Апокалипсис XVI–XVII веков. Миниатюра, гравюра, икона, стенопись*. Сост. Г. П. Чинякова, епископ Николай (Погребняк), А. В. Гамлицкий. М.: БуксМАрт, 2018. с.376: ил. ISBN: 978-5-906190-98-7.

## References

1. Bettini 1985 — Bettini, S. (1985). Venice, Pala d'Oro and Constantinople. *The Treasury of San Marco Venice. Exhibition catalogue*. Milan, 35-64.
2. Byzantium 2004 — *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)* (2004). Ed. by Helen C. Evans. New York: Metropolitan Museum of Art. p. 658:ill. ISBN: 1-58839-113-2 (hc); 158839-114-2 (pbk); 0-300-10278-X (Yale University Press).
3. Walter 2003 — Walter, Ch. (2003). *The Warrior saints in Byzantine Art and Tradition*. Ashgate Publ Limited, 44-66. ISBN: 1 84014 694 X.
4. Atroshenko 2018 — Atroshenko, O. (2018). *Profane and heavenly in the art of Nikolay Masteropulos. Nikolaj Masteropulos. Painting, mosaics, enamel*. Moscow, Virtual Gallery and Publishing. Russia Contemporary Art. 9. (In Russ.)
5. Buslaev 1884 — Buslaev F.I. Russian Illuminated Apocalypse. Catalogue of images from the illuminated Apocalypses on the Russian manuscripts from 16 to 19 century. Moscow: Typography of Sinod, 1884. p. 835. (In Russ.)
6. Icons of Ascension cathedral 2016 — *Icons of Ascension cathedral of Moscow Kremlin. Second half 15<sup>th</sup> — 16<sup>th</sup> centuries: Catalogue* (2016). Ed. T.V. Tolstaja; L. A. Shchennikova. Moscow. p. 328:ill. ISBN: 978-5-88678-300-1. (In Russ.)
7. Lazarev 1986 — Lazarev, V. N. (1986). *The history of Byzantine painting*. In 2 volumes. M.: Art. (In Russ.)
8. Lazarev 1971 — Lazarev, V. N. (1971). *Byzantine painting: Collection of articles*. Academy of Sciences of the USSR; Institute of Art History of the Ministry of Culture of the USSR. M.: Nauka. (In Russ.)
9. Lazarev 1961 — Lazarev, V. N. (1961). *Feofan the Greek and his school*. Moscow: Iskusstvo. p. 131:ill. (In Russ.)
10. Lazarev 1960 — Lazarev, V. N. (1960). Constantinople and national schools in the light of new discoveries. *Byzantine Vremennik*, 17 (42), 93-104. (In Russ.)
11. Lazarev 1956 — Lazarev, V. N. (1956). Etudes about Theophan the Greek: part III: The iconostasis of the Annunciation Cathedral; Theophan the Greek and the Moscow school of painting; The historical place of Theophan the Greek. *Byzantine Vremennik*, 9(34), 193-210. (In Russ.)
12. Lazarev 1956 — Lazarev, V. N. (1956). Etudes about Theophan the Greek, part II: Theophan the Greek and the Moscow school of miniatures of the 90s of the XIV century. *Byzantine Vremennik*, 8(33), 143-165. (In Russ.)
13. Lazarev 1953 — Lazarev, V. N. (1953). Etudes about Theophan the Greek: part I: Biography of Theophan the Greek; Paintings of the Transfiguration of the Savior in Novgorod. *Byzantine Vremennik*, 7(32), 244-258. (In Russ.)
14. Letter of Epiphanius the Wise to Kirill Tversky 1999 — Letter of Epiphanius the Wise to Kirill Tversky (1999). Podg. O. A. Belobrova. *Library of Literature of Ancient Russia*. RAS. IRLI; Edited by D. S. Likhachev, L. A. Dmitriev, A. A. Alekseev, N. V. Ponyrko. St. Petersburg: Nauka, 6: XIV-mid-XV century. p. 583. (In Russ.) Available at: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4992> (Accessed 10.9.2021).
15. Podkovyrova 2016 — Podkovyrova, V. G. (2016). Illuminated Apocalypses of second half 17<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> century. *Description of the Manuscript Department of the Library of the Russian Academy of Sciences*. 10 (2). Moscow, St Petersburg, Alliance-Archeo Publ., 2016. ISBN: 978-5-98874-127-5. (In Russ.)
16. Wanderings of 1885 — *The wanderings of Vasily Grigorovich-Barsky to the holy places of the East from 1723 to 1747* (1885). Part 1. Publishing house of N. Barsukov.SPb. (In Russ.)
17. Chinyakova 2018 — Chinyakova, G. P. (2018) *Ancient Russia and the West. Russian facial Apocalypse of the XVI-XVII centuries. Miniature, engraving, icon, wall painting*. Comp. G. P. Chinyakova, Bishop Nikolai (Pogrebnyak), A. V. Gamlitsky. M.: BuksMArt, 2018. p. 376: ill. ISBN: 978-5-906190-98-7. (In Russ.)