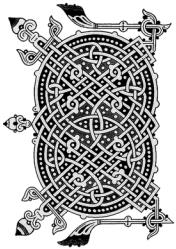


© 2025 О. Н. Агамирова

© 2025 С. И. Черных

Москва, Россия



## ИКОНОПИСЬ НА СТЕКЛЕ В ПРОСТРАНСТВЕ ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМА

*Аннотация.* Стекло как художественный материал обладает уникальной способностью взаимодействия со светом. В XIX в., когда дерево перестает быть единственным материалом для написания икон, мастера активно обращаются к уникальным свойствам стекла, найдя в них средство наполнить свои произведения сиянием преображенного мира – Фаворским светом. Появляется уникальное в русской культуре явление – икона на стекле. В отличие от витражей, в основном эти иконы изготавливались «холодным», то есть безобжиговым способом. Живопись на стекле, ставшая важным шагом к изображению тонкого духовного мира, – самобытное явление российского искусства, достойное подробного научного исследования и сохранения.

*Ключевые слова:* иконопись, икона на стекле, художественное стекло, искусство, живопись, реставрация, стекло в православном храме, Фаворский свет.

*Ссылка при цитировании:* Агамирова О. Н., Черных С. И. Иконопись на стекле в пространстве православного храма // Традиции и современность. 2025. № 40. С. 36–53

---

**Агамирова Ольга Николаевна (Agamirova Olga Nikolaevna)** – старший преподаватель кафедры живописи и композиции Московского государственного академического института им. В. И. Сурикова, эл. почта: [olga\\_teplova@inbox.ru](mailto:olga_teplova@inbox.ru)

**Черных Софья Игоревна (Chernykh Sofya Igorevna)** – художник-реставратор, Московский государственный академический институт им. В. И. Сурикова, эл. почта: [sofiachernykh1506@gmail.com](mailto:sofiachernykh1506@gmail.com)

Научный православный журнал «Традиции и современность». 2025. № 40. С. 36–53

ISSN 2687-1122; ISSN 2687-119X || <http://naukapravoroslavie.ru>

УДК – 376.76; ББК – 77; 74.92; 86.22; <https://doi.org/10.33876/2687-119X/2025-40/36-53>

На протяжении всей истории иконописного искусства мастера стремились передать в своих произведениях сияние духовного мира, то чистое состояние, в котором человек способен воспринимать божественное, донести отблески таинственного Фаворского света Преображения Иисуса Христа.

Три евангелиста (Матфей, Лука и Марк) почти одними и теми же словами описывают, как Господь преобразился на горе Фавор, воссияв ярким светом. Произошло это событие за 40 дней до распятия и стало основой для одного из 12 важнейших православных праздников – Преображения Господня, а также положило начало целому религиозно-философскому направлению – учению о Фаворском свете<sup>1</sup>. Преображение здесь означает не изменения в самом Христе, ведь его природа и до этого являлась светом, а скорее преображенное видение апостолов, которые смогли земным зрением воспринять сияние Источника. Поэтому они говорят не «как светло нам здесь», а «как хорошо нам здесь».

Автором богословского учения о Фаворском свете был христианский философ Григорий Палама (1296–1359). «Бог именуется Светом не по Своей сущности, но по Своей энергии», – утверждал Палама (Лосский 1995: 196). Чистый душой человек способен приобщиться к этому свету, увидев его своим духовным зрением.

По словам митрополита Антония Сурожского, такое откровение есть «переживание чего-то дивного, божественного – вошедшего в жизнь. И, пережив этот опыт, мы должны его сохранить как самое драгоценное и войти в мир для того, чтобы этим поделиться» (Чернов 2015: 263). В своей проповеди, посвященной празднику Преображения, он говорит о том, что в день Преображения Господня мы видим, каким светом призван воссиять этот наш материальный мир, какой славой он призван сиять в Царстве Божиим, в вечности Господней.

И хотя свет божественных энергий не исходит из материального, тварного мира, он может быть воплощен в материальном объекте руками живописцев и архитекторов. Золотые фоны, ассисты<sup>2</sup> на одеждах святых в мерцающем свете свечей, драгоценные ризы и оклады храмового пространства – все это стремление выразить сияние преображенного мира, у которого невозможно обнаружить источник. Доступный вариант изображения божественного света представлял собой охристые светлые цвета и фоны храмового пространства, которые также создавали иллюзию наполненности его теплым светом. Художники прошлого при помощи различных материалов и художественных приемов стремились изобразить отблески Фаворского света на своих полотнах и в произведениях монументальной живописи.

Мастера, работавшие со стеклом, получали особые возможности использовать выразительные свойства света для создания нужных эффектов. В качестве примера можно привести смальтовые (стеклянные) мозаики Мавзолея Галлы Плации в Равенне (Италия). «Мавзолей Галлы Плации окутан удивительной атмосферой серого цвета, – пишет швейцарский теоретик искусства Иоганнес Иттен в своем сочинении “Искусство цвета”. – Это впечатление достигается благодаря тому, что синие мозаичные стены интерьера освещаются оранжевым светом, идущим из узких алебастровых окон, окрашенных в этот цвет» (Иттен 2000: 11). Оранжевый и синий при смешении дают глубокий, мерцающий серый оттенок, который, словно дымкой, окутывает пространство, давая ощущение «парящего серого цвета».

Этого эффекта невозможно было бы добиться посредством других материалов, так как именно цветное стекло, обладая способностью и пропускать, и окрашивать свет, рождает игру цвета. Ярким примером являются росписи константинопольского монастыря Хора, особую выразительность образам которого придает сочетание сияющего золотого цвета с синим, белым, красным и зеленым оттенками. Мозаичные святые образы Софии Константинопольской своей силой и мощью воздействия до сих пор вдохновляют живописцев и архитекторов. Золотые византийские мозаики, мерцающие под сводами храма, наполняли его переливистым отраженным светом, погружающим в особое молитвенное состояние. На Руси это искусство становится известным в конце X в. Стекло в технике мозаики впервые было применено в соборе Святой Софии в Киеве в X–XI вв. Чистая, сияющая полихромия стеклянной мозаики, в которой образы святых представляли на золотом фоне, вдохновляла русских ювелиров XI–XIII вв., украшавших свои золотые изделия многоцветной перегородчатой эмалью.

С XII в., со строительством по всей Западной Европе высоких соборов, расцветает витражное искусство. Многоцветные стекла наполняют интерьеры готических храмов яркими бликами, погружая прихожан в атмосферу торжественности и мистического трепета. Есть примеры использования произведений витражного искусства и в убранстве русского православного храма. Так, Петр I поднес в дар своему дяде Льву Кирилловичу Нарышкину цветные витражи, привезенные им из Нарвского похода. Витражи предназначались для церкви, которую Нарышкин в 1690–1694 гг. возвел на западе Москвы на собственные средства. Это храм Покрова Пресвятой Богородицы, известный сегодня также как храм Покрова в Филях. Нынешнее ме-

стонахождение витражей неизвестно, но сохранились акварельные рисунки того, что было на них изображено.



раторскому стеклянному заводу. Но и в то время витражная техника осталась в рамках «элитарного» искусства, а в качестве украшения храмов цветные



Акварельные рисунки витражей XVII в., находившихся в храме Покрова Пресвятой Богородицы в Филях

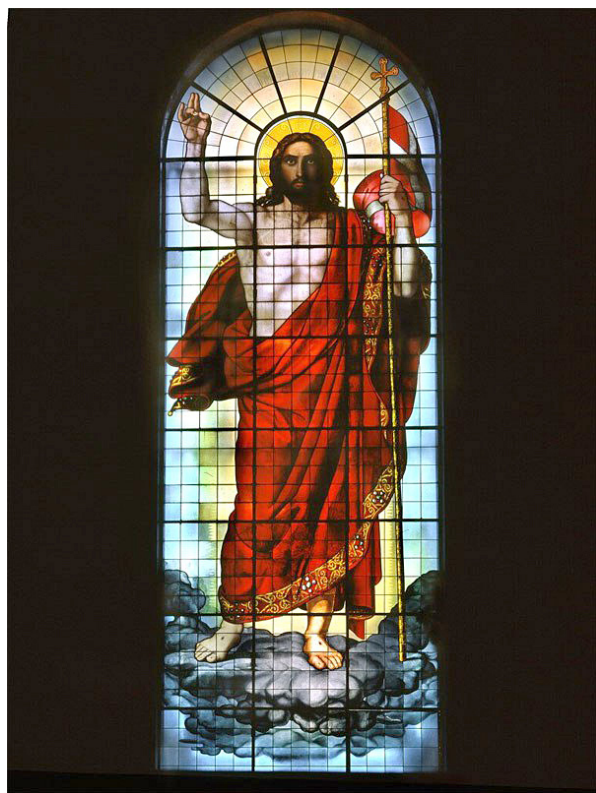
И все же витражное искусство в российском храмовом строительстве не прижилось, оставшись явлением редким и носящим эпизодический характер. Причин тому было несколько: это и отличающийся от средиземноморского суровый российский климат, вынуждающий сохранять в помещении тепло; и трудности с реставрацией и утилизацией стеклянных предметов; и запрет Максима Грека: «Писати святыя иконы и воображати, якоже и на седмом соборе святии и богоносные отцы повелеша, на всяком древе, и камени, и на столпах, и на стенах, и на сосудах церковных, иже суть крепцы существом, сиречь вещию. А на стекле святых икон не писати и не воображати, понеже сия сокрушительна есть вещь» (Гаврюшин 1993: 48).

К тому же витражное стекло было слишком дорогим материалом и не производилось в это время на Руси. Лишь позже, в XIX столетии, в Петербурге возникло собственное производство цветных стекол, когда развилась практика украшения ими архитектурных сооружений. В период так называемого историзма в русской архитектуре страну охватывает мода на витражи, и изготовление их для дворцовых интерьеров было поручено Импе-

стекла использовались в основном в стилизованных под готику постройках, созданных по образцам западноевропейской архитектуры. На протяжении всего XIX в. русские частные и казенные фабрики стремились овладеть секретами непростого и нового для них ремесла, но освоение в России витражного искусства шло практически с чистого листа, и мастерам приходилось действовать методом проб и ошибок. И хотя некоторые из опытов российских мастерских по изготовлению и росписи цветных стекол были удачны, коммерческого успеха они не достигли, были далеки от масштабных, богатых оттенками витражей средневековых соборов.

Дорогу к использованию стекла в пространстве православного храма во многом открыло появление огромного стеклянного изображения воскресшего Христа в Исаакиевском соборе. Разрешение на установку стеклянной иконы в православном храме было получено у Священного Синода и лично у императора Николая I. Витраж «Вознесение Христа» был выполнен в 1843–1847 гг. по рисункам немецкого художника Генриха Марии фон Гессе (1798–1863) в мюнхенской Мастерской живописи по стеклу. Масштабная заалтарная стеклянная картина не яв-





Витраж Исаакиевского собора.  
Выполнен в 1843–1847 гг.

ляется витражом в прямом смысле, так как не предназначена для расположения в оконном проеме и предполагает наличие дополнительных источников освещения.

Подобная практика стала отражением общих тенденций церковного искусства. С конца XVIII в. икона начинает восприниматься уже не просто как объект религиозного поклонения, но и как произведение искусства, которому сложная, необычная техника исполнения способна придать дополнительную ценность. В XIX в. дерево перестает быть единственным материалом для написания икон: появляются образа, вышитые на ткани, написанные на яшмовых досках, перламутре, фарфоре, мраморе, металле и даже лаве и линолеуме. Возможность экспериментировать с материалами художники получили благодаря развитию наук и технологий<sup>3</sup>.

Иконописцы XIX в. активно обращаются и к стеклу, найдя в этом материале средство наполнить свои произведения сиянием преображенного мира. Развивается самобытное направление российского храмового искусства – *икона на стекле*.

Один из первых примеров сохранившихся произведений подобного рода – картина «Святое семейство», написанная в первой половине XIX в. крепостным художником Ильей Матвеевичем Муравьевым масляными красками на стекле. Оригина-

лом, с которого писалась картина, является полотном Рафаэля «Святое семейство Франциска I со Св. Елизаветой, младенцем Иоанном и Ангелами» (1518, Лувр). При этом одежды всех персонажей (кроме Богоматери), изображенных на картине, художник трактовал по-своему, то есть копия была «вольной».



Рафаэль Санти. «Святое семейство Франциска I» (1518 г., Лувр) и написанная с нее картина на стекле (наверху) «Святое семейство» (И. Муравьев. Первая половина XIX в. ГОСНИИР)

Возможно, художник делал копию с черно-белой гравюры.

Художник-реставратор О. К. Карасева, исследовавшая и восстанавливавшая картину, отмечает: «Что касается художественных качеств этой работы, видно, что ее выполнял мастер, что называется, “второй руки”. Это не высокопрофессиональный художник, но и не совсем самоучка, т. к. сама работа выполнена с большой любовью. Это чувствуется по довольно подробной проработке деталей, рук, лиц, складок одежд. Некоторые моменты, однако, художник упростил. Например, он не стал копировать рисунок на плитах пола, детали колыбели на переднем плане. Но нужно учитывать, что картина была написана в технике “под стеклом”. Так как основой служит не привычный всем холст или дерево, а стекло, которое имеет свою специфику нанесения красок, свои сложности» (Карасева 2022: 16). Карасева отмечает также, что основой для картины послужило стекло, предположительно взятое от створки старого буфета, так как сверху оно имеет не ровное, а слегка скошенное к левому краю завершение и facets по периметру.

В 1843 г. впервые в Петербурге была создана мастерская живописи по стеклу при Императорском стекольном заводе. Одним из первых авторов, работавших в этой технике, стал мастер Императорского стекольного завода Павел Семенович Васильев (1834–1904). Его стеклянная картина «Мадонна Альба» 1861 г. представляла собой копию живописного полотна Рафаэля. Произведение Васильева было на несколько сантиметров меньше подлинника и отличалось более яркими оттенками. Картина, побывав на российской (1861) и всемирной (1862) выставках, получила награды и хвалебные отзывы, однако была разбита вследствие неосторожного обращения и в таком виде вернулась в Петербург.

Другим художником этого времени, создававшим на стекле живописные изображения в академическом стиле, был Григорий Васильев (род. в 1834), также являвшийся мастером Императорского стекольного завода. Среди его произведений «Ангел молитвы» (1857) – копия картины Т. А. Неффа, выполненная на фоне темного матового стекла диаметром 98 см. Вторая работа – копия картины эпохи Возрождения «Святое Семейство» Джулиано Бужardini, основой для которой послужило большое круглое литое зеркальное стекло диаметром 94 см.

Современников впечатлила техника мастера, который наносил изображение чрезвычайно тщательно, детально выписывая складки одежды, растительность и другие элементы. Вся поверхность круглого стекла покрыта слоями краски, из-за чего произведение можно принять за картину на холсте.



«Ангел молитвы». Картина на стекле. Копия В. Н. Лебедева с работы Г. Васильева. Конец 1990-х годов. Фото В. Н. Лебедева. Источник: <https://vitroart.ru/articles/articles/1108/>



Г. Васильев. «Святое Семейство». Живопись на стекле. 1861 г. Диаметр 94 см. Государственный Эрмитаж

Краски наносились послойно, с использованием эффекта их оптического смешения. Такая техника была сложной и требовала большей ювелирности, так как роспись стекла обжигаемыми красками предполагала нанесение их на основу с первого раза. Исправлять неточности поверх нанесенного изображения не допускалось: эти участки становились видимы после обжига.

Позже на Императорском заводе работал худож-



ник Иван Иванович Муринов (1843–1901), который в 1872 г. участвовал в реставрации алтарного образа Исаакиевского собора и расписал для него 14 фрагментов взамен разбитых. В 1880-е годы Муринов занимался возобновлением витражей «Готической капеллы» в Петергофе. Для нее на цельном зеркальном стекле около 1,5 м в диаметре (для того времени стеклянный пласт таких размеров представлял большую редкость) Муринов написал сюжет «Преображение Господне» по мотивам полотен Рафаэля.

В литературе начала XX в. и даже более ранних документах можно встретить упоминания об иконах, написанных на стекле. Так, согласно сочинению 1847 г. «Древние святыни Ростова Великого» графа Михаила Владимировича Толстого, в соборе Успения Пресвятой Богородицы в Ростове числилась икона на стекле: «Как редкость по искусству нельзя не заметить небольшого образа Спасителя, окруженного 10 малыми образами на правой стороне, подле храмовой иконы. Он написан на стекле, с ликами на подложенной фольге, а предметы второго плана набраны мозаикой из разноцветной минеральной россыпи» (Толстой 1847: 7).

#### *Сравнительный анализ реверсивной живописи и витража*

Холодная живопись по стеклу разделяется на два типа, в зависимости от того, на какую сторону материала наносится красочный слой:

- живопись «на стекле» (нанесение изображения с лицевой стороны);
- реверсивная живопись «под стеклом».

При создании икон с использованием стекла как основы для живописи художники работали в основном в реверсивной технике. И если при первом способе краски наносятся классическим способом поверх основы, живопись «под стеклом» требовала сначала прописывания всех деталей, ярких цветов и глубоких теней, и лишь после этого художник переходил к фону и средним тонам. Изготовление таких произведений находило опору в традиционном для России искусстве иконописи.

Нередко подстекольную безобжиговую живопись путают с получившей распространение в Европе витражной росписью, выполненной обжиговыми красками. Это ошибочно, так как данные виды росписи на стекле отличаются друг от друга по принципу термической обработки, нанесению краски, функциональным и физическим особенностям, преломлению света.

Особенности витража, его метода сборки при помощи небольших фрагментов из стекла позволяют совершать роспись обжиговыми красками, одновременно удешевляя изготовление большого витража. А тонкие контуры наносились уже швар-

цлотом, краской, впекающейся в стекло при температуре от 600°. Из-за разных температур плавления стекла и олова сначала выполнялись работы с отдельными частями стекла, а уже потом витраж собирался в единое целое.

В подстекольной же живописи используются масляные краски и акварель, которые при применении на витражах быстро осыпались бы с поверхности из-за вибрации, возникающей от ветра. В реверсивной живописи стекло работает как поверхность, надежно защищающая изображение от выветривания и выцветания. Это позволяет придать всей композиции особую глубину цвета и блеск, недоступные на обычном холсте даже под лаком.

Материалы, используемые в витражах, по большей части имеют высокие показатели светопрозрачности и низкие – преломления света. Такие оптические свойства позволяют использовать их для создания особенного освещения в помещениях: за счет определенного состава окрашивающих веществ, красок, диффузного окрашивания, накладки стекла, транспарантных эмалей, которые схожи по составу со стеклом. Для витража нельзя использовать в большом количестве материал с низкой светопрозрачностью, потому что тогда помещение не будет достаточно освещено.

В реверсивной живописи, напротив, часто используются такие красящие материалы, которые вовсе не имеют светопрозрачности. Безобжиговая, «холодная» живопись, написанная маслом, темперой или акварелью, является более плотной и менее транспарантной. «Холодная» живопись более активно поглощает свет, не давая ему проникнуть сквозь красочный слой. В композицию могут быть включены материалы, отражающие свет, такие как золотая и серебряная фольга, что совершенно нехарактерно для витражей. По этой причине свет отражается от поверхности реверсивной живописи, от краски, возвращается к границе стекла и снова от нее отражается, возвращаясь на картину. Этим реверсивная живопись придает недоступный обычному холсту эффект глубины цвета. В условиях современности похожим приемом добиваются голографических изображений, в которых один полупрозрачный слой наложен на другой, более плотный.

Витраж лишен этого эффекта, но взамен этого он становится подобием первых голопроекторов. Вид росписи на витражном окне – это графическое изображение, состоящее из линий, штриховки, мягких полутеней, выполненных в монохромной гамме, шварццлотом. Определенная постановка света усиливает рисунок, создавая контражур. В реверсивной росписи используются приемы станковой живописи, теплехолодность, тени, полутени, лесси-

ровки, пастозные мазки. В отличие от графики, живопись в контражуре будет экспонироваться менее уместно. Из-за способности реверсивной живописи поглощать свет рисунок будет выглядеть менее собранным.

Поэтому при экспонировании постановка света для витража и реверсивной живописи будут отличаться друг от друга. Правильная постановка света для каждого вида росписи делает изображаемое более цельным. Витраж приобретет эффектность при одном источнике освещения, свете за окном. Для подстекольной росписи источников освещения должно быть несколько, она должна экспонироваться при свете с лицевой и обратной сторон полотна одновременно, при этом менее яркий источник освещения должен быть позади картины. Это добавит живописи переливы цвета, металлический блеск, легкую прозрачность, но при этом создаст целостность изображения.

Еще одним важным различием между подстекольной живописью и витражом будут особенности технологии основы. Витражи – популярная архитектурная деталь крупномасштабных романских, готических храмов с высокими окнами, которые взаимодействуют с разными природными явлениями. В связи с этим витражи имеют отличительную особенность – протяжки из свинца или олова внутри композиции, несущие в себе функцию – скреплять между собой кусочки стекла, тем самым делая окно армированным, прочным. Олово и свинец укрепляют конструкцию витража, защищая его от сильного ветра, что снижает нагрузку на не слишком прочное стекло тех лет. Расплавленный металл хорошо заполняет пустоты между кусочками стекла, защищая их и от разрушения водой. Протяжки из олова и свинца вносят дополнительную графичность, декоративность в композицию.

Реверсивная живопись, выполняя задачу картины на стекле, писалась на менее крупных форматах и находилась в помещении, тем самым укрепление стеклу не требовалось. Основа стекла оставалась цельной, оформлялась по периметру полотна как классическая живопись на холсте. На основе сравнительного анализа можно сделать вывод, что два вида росписи на стекле различаются по многим декоративным, функциональным и физическим параметрам, что требует дальнейшего внимания и изучения в технологическом и историческом ключе.

Определяющей разницей между витражом и реверсивной живописью является функция. Витраж – элемент архитектуры, ее застекленная часть. Реверсивная же живопись всегда несла в себе декоративную функцию, представляя из себя картину, станковую живопись или икону, находясь внутри помещения.

Зачастую подразумевалось последующее дополнительное освещение таких произведений (в том числе электрическое). К примеру, при описании убранства Покровской церкви в здании Епархиального женского училища в Воронеже упоминаются две иконы на стекле работы московского художника Пичугина, которые расположены на алтаре и «освещаются во время богослужения электричеством» (ВС 1908: 160). Таким образом, эти предметы, в отличие от витражей, являлись отдельными запрестольными иконами. Стоит на стеклянную поверхность попасть лучам света, как они преображают живопись, наполняя произведение мягким сиянием, придающим краскам яркость. Этот эффект использовали иконописцы при создании образов, написанных на стекле. Сам материал, обладая качеством светопроводимости, служил намерению автора изобразить сияние неземного мира. Эти образы производили большое впечатление на прихожан – свет позволял образу словно «парить» над молящимися.

#### *География стеклянных икон*

По всей территории России появляются иконы, созданные на стекле, – об этом свидетельствуют записи в епархиальных ведомостях различных городов: Вятка, Екатеринбург, Калуга, Воронеж, Астрахань, Владимир, Пермь, Ярославль, Тула, Ростов Великий, Херсонес и другие. Если мы мысленно представим себе карту, где обозначены населенные пункты, в храмах которых находились выполненные на стекле иконы, окажется, что они были практически во всех российских губерниях<sup>4</sup>.

Приведем несколько примеров.

1. 1871 г. «Преподано благословение Святейшего Синода Вятскому Губернатору Валерию Ивановичу Чарыкову за пожертвование в крестовую церковь иконы Распятия Спасителя на зеркальном стекле, стоящую 500 руб.» (БЕВ 1871: 219).

2. 1883 г. Про Церковь Владимирской иконы Божией Матери в Вятке: «Между иконами, по нашему мнению, особенно замечательны в художественном отношении четыре иконы: одна из них – местная в правом иконостасе икона Божией Матери Всех скорбящих Радости; другая местная же в левом приделе, и две запрестольных иконы для помещения в окна, написанные на венецианском зеркальном стекле». Далее иконы описываются подробнее: «здесь изображен Спаситель молящимся о чаше в коленопреклоненном положении, руки Его покоятся на камне, обвитом плющем и другими растениями, на лице Божественного Страдальца весьма явственно отражается великое вдохновение молитвы о чаше. Четвертая икона, писанная на таком же стекле, для поставления в окно левого алтаря, изображает вознесение Господа Иисуса Христа на небо» (БЕВ 1883: 631–634).

3. 1896 г. Об освящении Храма во имя Святителя и Чудотворца Николая Мирликийского Белебеевского у. (административно-территориальная единица в составе Оренбургской и Уфимской губ. – О. А., С. Ч.): «Ко времени прибытия в храм вышеозначенных лиц там все уже было наготове: и утварь, и облачения, и богослужебные книги и проч., и проч.... Достойны примечания также иконы, писанные на стекле и развешенные по окнам храма» (УЕВ 1896: 196).

4. При описании в издании 1897 г. Екатеринбургского Кафедрального Богоявленского Собора упоминается икона, которая «писана на стекле в иконописной Ново-Тихвинского монастыря и вложена в деревянную золоченную чеканной работы раму» (ЕЕВ 1897: 223).

5. 1906 г. В Калужских епархиальных ведомостях объявляется благодарность епархиального начальства крестьянину за пожертвование в церковь «на запрестольное окно картины Воскресения Христова, написанной на стекле в дубовой рамке стоимостью 200 руб.» (КЕВ 1906: 84).

6. 1911 г. Про храм Святого Владимира в Астрахани говорится следующее: «Храм Св. Владимира построен в два этапа, нижний этаж храма покрывает древние стены, и при входе в нижний храм, по обе стороны поставлены памятники из темного мрамора с двумя образами на стекле в виде крестов и с досками белого мрамора». Над памятником, предназначенным для вложения мощей, также «находится образ святого Владимира, писанный на стекле» (Жирскевич 1911: 165).

Самыми распространенными образами являются Воскресение Христа и Тайная вечеря. Зачастую такие уникальные иконы храмы получали в качестве драгоценного дара от обеспеченных людей, желающих сделать пожертвование.

В журнале «Зодчий» за 1872 г., в обзоре политехнической выставки в Москве есть раздел «Живопись по стеклу», в котором содержится следующая информация: «По этой отрасли искусства выставлены работы одним только Сверчковым из Шлейсгейма, близ Мюнхена, но и этого достаточно, чтобы публика могла познакомиться с тем эффектом, какой производят расписанные яркими красками стекла. Г. Сверчков доставил довольно значительное собрание окон разной величины и различного характера живописи. Окна эти выставлены в стены павильона № 56 и украшены тонкой живописью, изображающей фигуры святых и угодников; впрочем, некоторые из них имеют и геометрический рисунок из разноцветных стекол. Работа исполнена очень искусно, так что зритель не замечает тех мест, где стекла соединяются между собой» (Зодчий 1872: 109–110). Из подобных заметок в периодических изданиях следует, что писание икон по стеклу к тому времени уже было хоть и не широко

распространенной, но привычной практикой.

Благодаря сохранившимся архивным данным нам стали известны имена и других художников, писавших иконы на стекле. Неоднократно в епархиальных ведомостях упоминается о художнике Николае Васильевиче Шумове.



Н. В. Шумов (1827–1905). Из кн.: Сабчаков А. Н. Художник Николай Васильевич Шумов. Рязань: Тип. Братства св. Василия, 1915

Он родился в 1827 г. в крестьянской семье, в окруженном лесами старинном селе Солотча Рязанского у. Первоначальное художественное образование он получил в иконописной мастерской древнего Солотчинского мужского монастыря, а после отправился в Петербург и был принят учеником в Императорскую Академию Художеств.

Работы Николая Шумова на ученических выставках Академии были уже столь примечательны, что на них обратил внимание князь В. В. Долгоруков, который предложил талантливому художнику преподавать рисование своим дочерям и писать иконы для его домового храма. Позже художника пригласили для преподавания живописи самой княгине Марии Николаевне. Среди работ Шумова обращают на себя внимание превосходные изображения Божией Матери и Христа на стекле. Эти иконы предназначались для установки в алтарях, с подсветкой сзади.

В Рязанских епархиальных ведомостях за 1915 г. так описывается личность художника и его твор-



чество: «Все работы Ник. В-ча отличаются какою-то особою мягкостью кисти, мы сказали бы – скромностью и нежностью колорита, отсутствием кричащих красок, а также – удивительной тщательностью в отделке деталей картины... Такова, напр., запрестольная икона воскресшего Господа, нарисованная Н. В-чем на стекле, в Рязанском теплом Рождественском Кафедральном Соборе и производящая на молящихся, при настоящем электрическом освещении, неотразимо-чарующее впечатление» (РЕВ 1915: 20).

В 1854 г. по инициативе Марии Николаевны и с благословения митрополита Филарета Дроздова художник был направлен в Дивеевский монастырь

имя иконы Божией Матери «Смоленской» была основана здесь в 1756 г. Екатерина Яковлевна сама написала иконы на стекле для третьего придела. Уже после ее кончины Державин заказал для них иконостас на стеклянном заводе и приобрел хрустальную люстру и такие же паникадила к местным иконам (Морозова и др. 2015: 113).

Примером того, как удачно холодная роспись по стеклу сочетается с искусственным освещением, является лампа из хранилища музея-заповедника Архангельское, принадлежавшая семье Юсуповых. Основание лампы в форме колонны увенчано стеклянным плафоном-полусферой. 7 Плафон украшен холодной живописью, написанной в ревер-



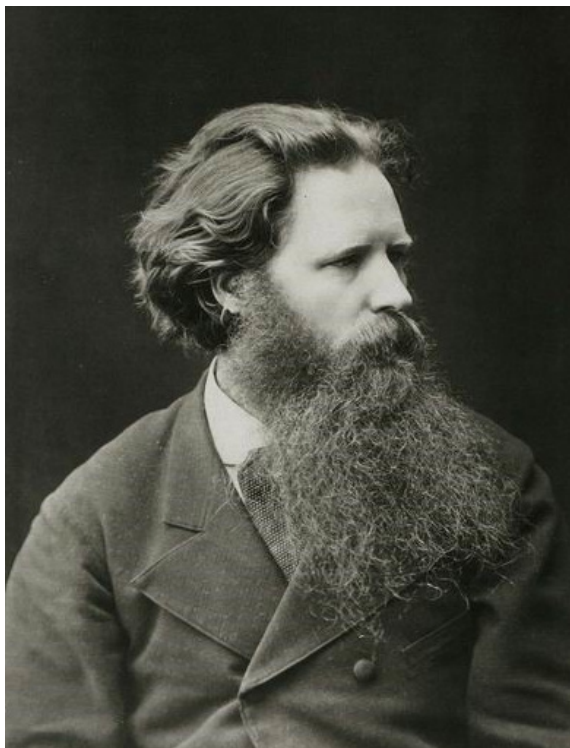
Лампа в стиле модерн. Рубеж XIX–XX вв. Хранилище музея-заповедника Архангельское.  
Фото О. Н. Агамировой

в должности организатора и преподавателя школы живописи (Сабчаков 1915: 42). Обучение дивеевских сестер иконописанию, судя по всему, было успешным: в Тамбовских епархиальных ведомостях отмечается, что монахини Дивеевского женского монастыря отличаются мастерством писать иконы на стекле (ТЕВ 1877: 400).

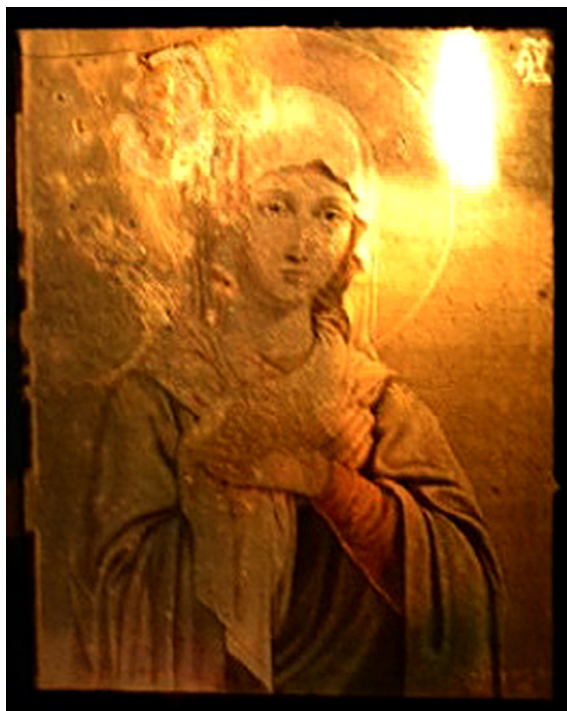
Одним из авторов икон на стекле стала и первая супруга знаменитого поэта Гавриила Романовича Державина – Екатерина Яковлевна (1760–1794). Установлено, что она занималась проектированием иконостасов для храма в с. Державино – вотчине поэта в Оренбургской губ. Деревянная церковь во

сивной технике. Узор выполнен в стиле модерн, на основании чего можно предположить, что лампа была изготовлена на рубеже XIX–XX вв., когда этот стиль в России был популярен. Без дополнительного освещения лампа выглядит довольно «скромно», неброско. Но стоит на стеклянный плафон попасть лучам света, как они преобразуют живопись, наполняют лампу мягким сиянием, придающим краскам яркость.

В XIX в. созданием икон на стекле занимался живописец Андрей Осипович Карелин (1837–1906), известный как один из основоположников жанра художественной фотографии в России. В 1866–1906 гг.



А. О. Карелин (1837–1906).  
Источник: <https://ru.wikipedia.org>



А. О. Карелин. Икона Пресвятой Богородицы  
на стекле. 8,2 x 8,2 см. Начало XX в.  
Килемарский районный краеведческий музей.  
Марий-Эл. Номер в Госкаталоге: 38328376

А. О. Карелин жил и работал в Нижнем Новгороде, где в 1869 г. основал фотомастерскую «Фотография и живопись», а также открыл собственную рисовальную школу. Фотоработы А. О. Карелина были признаны не только в России. При работе над заказом, полученным в 1870 г. от нижегородского губернатора по созданию цветного фотоальбома с видами города, он успешно сотрудничал с Иваном Шишкиным. Известный пейзажист расписал акварельными красками сделанные Карелиным снимки на стекле.

Также художник обучался иконописи и создавал собственные иконы, используя при нанесении изображения фототехнологии. В Килемарском районном краеведческом музее Республики Марий-Эл хранится образ Пресвятой Богородицы («Скляный образ Богородицы») на миниатюрной квадратной стеклянной подложке (размеры 8,2 x 8,2), на которую предварительно нанесен желатиновый грунт со светочувствительным слоем. Изображение выполнено при помощи фотоаппарата с последующей ручной росписью. Слева приклеена полоска бумаги с надписью «Нижний-Новгородъ. Карелинъ. Цена 90».

В Москве в ряде центральных храмов сохранились иконы, выполненные в «холодной» технике на стеклянной основе. Так, в московском храме Воскресения Словущего на Успенском вражке в Брюсовом переулке находится масштабная, написанная

на стекле запрестольная икона с изображением воскресшего Спасителя, которая очень напоминает изображение в Исаакиевском соборе. По мнению специалистов Строгановского университета, икона в храме Воскресения Словущего выполнена масляными красками на стекле в технике реверсивной живописи. Исследования икон носят общий характер, так как образы расположены в алтарной части и доступ к ним ограничен.

Большая стеклянная икона, очень схожая с той, что находится в храме Воскресения Словущего, была обнаружена в храме Великомученика и Победоносца Георгия подмосковного города Ивантеевка.

В храме иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость» на Большой Ордынке в малых пределах можно наблюдать две иконы: «Моление о чаше» и «Воскресение Христово». Эти две небольшие круглые иконы диаметром чуть более 30 см особенно ярко демонстрируют чудесный эффект внутреннего свечения таких произведений, способность наполнять пространство мягким сиянием, напоминающим нам о Божественном Свете Преображения и Воскресения Христова. Большую часть времени иконы закрыты от глаз прихожан, но как только открывается алтарная катапетасма – занавес за иконостасом – и лучи света попадают на оборот иконы, возникает ощущение, что в алтаре происхо-





Запрестольный образ Воскресения Христова. Реверсивная живопись на стекле. Храм Воскресения Словущего на Успенском вражке. Брюсов переулоч, Москва. Фото О. Н. Агамировой



Запрестольный образ Воскресения Христова. Живопись на стекле. Храм Великомученика и Победоносца Георгия, г. Ивантеевка. Фото О. Н. Агамировой





Иконы на стекле «Моление о чаше» и «Воскресение Христово» в храме иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость» на Большой Ордынке. Москва. Фото О. Н. Агамировой

дит чудо, и Свет Христов изливается на молящихся.

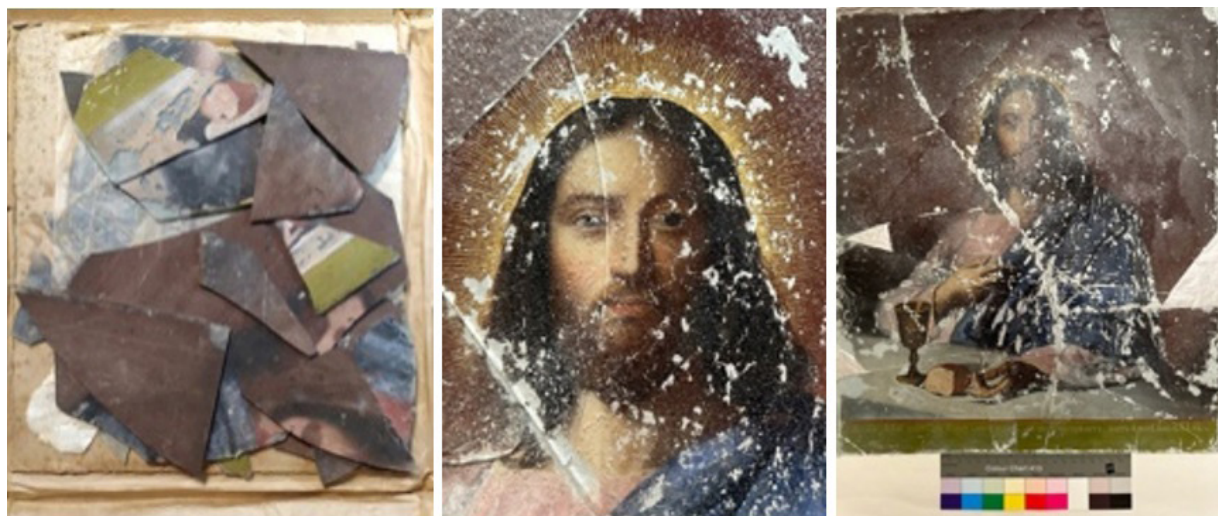
На кафедру «Художественное стекло» РГХПУ им. С. Г. Строганова, в отделение реставрации поступили два предмета: разрозненные осколки разбитого образа Спасителя и икона с изображением трех святых. В результате исследований было уста-

новлено, что оба образа выполнены без обжига, «холодным» способом, в реверсивной технике, в конце XIX в. Исследования позволили определить структуру и состав стеклянной основы, адгезивного и красочного слоев, выявить причины и степень разрушения каждого из слоев.



Иконы на стекле в храме иконы Божией Матери «Всех скорбящих Радость» на Большой Ордынке. Москва. Фото О. Н. Агамировой





Благословение хлеба и вина (Евхаристия). Неизвестный автор.  
Реверсивная живопись на стекле. 42,5 x 40,3 см. 1885 г. Фото О. Н. Агамировой



Иоанн Постник, Пророк Елисей, Великомученица Екатерина. Неизвестный автор. Реверсивная живопись на стекле. 42,5 x 40,3 см. Конец XIX – начало XX в. Фото О. Н. Агамировой

Образ Спасителя воплощает довольно редкий иконографический сюжет – «Благословение хлеба и вина» («Евхаристия»). Он отсылает нас к событиям Тайной вечери. Икона написана в академической технике, тонкость которой впечатляет даже несмотря на многочисленные повреждения и утраты красочного слоя, а также сколы стекла. Сдержанная гамма, в которой выполнен образ, оживлена

художником при помощи высветления: луч света озаряет правую сторону лица Спасителя, его одежды и поднятую к груди правую руку, контрастируя с более темным фоном. На второй иконе предположительно изображен Иоанн Постник, Пророк Елисей и Великомученица Екатерина. Были составлены подробные реставрационные паспорта обеих икон, представленные в приложении<sup>5</sup>.

Любой реставрационный процесс сопровождается документацией, в которой фиксируются все этапы работы с произведением искусства. Паспорт реставрации памятника истории и культуры включает сведения об истории происхождения, времени создания, размерах, материалах, месте хранения объекта, состоянии памятника при поступлении на реставрацию, описывает этапы проведения реставрационных работ и их обоснование, излагает результаты проведенных мероприятий, а также содержит рекомендации по дальнейшему хранению предмета. Таким образом, реставрационный паспорт является своего рода «медицинской картой» памятника культуры. Реставрационный паспорт – не просто формальность, а необходимый документ, который обеспечивает прозрачность реставрационных работ и позволяет оценить их эффективность. Благодаря этому документу можно отслеживать состояние произведения искусства и принимать дальнейшие меры для его сохранения.

На основании предреставрационного исследования и технологических особенностей реверсивной живописи была составлена программа консервационно-реставрационных мероприятий для икон «Евхаристия» и «Иоанн Постник, пророк Елисей и святая Екатерина». Программа включала укрепле-

ние красочного слоя, удаление загрязнений с поверхности стекла и красочного слоя, тонировочные работы, склейку фрагментов, восполнение утрат.

В состав консервационных работ входили: укрепление красочного слоя на рыбий клей, удаление загрязнений при помощи раствора ПАВ «Прогресс» в дистиллированной воде, укрепление тонировок при помощи пластификатора. Также была произведена реставрация икон «Евхаристия» и «Иоанн Постник, пророк Елисей и святая Екатерина». Реставрация включала тонировочные работы (в технике пуантилизм) на двух иконах, склейку фрагментов и восполнение фрагментов на иконе «Евхаристия».

После окончания консервационно-реставрационных мероприятий было принято решение о создании реконструкции иконы «Евхаристия». В процессе обсуждения решили писать производственную копию в технике реверсивной живописи. Икону писали лессировками, накладывая постепенно полупрозрачные слои. Такой подход, более медленный и поступательный, позволяет совершить меньше ошибок, нежели техника алла прима, с которой картина пишется в один слой за 1-2 сеанса.

В XIX и начале XX в. стекло, украшенное росписью, широко применялось при изготовлении самых разнообразных предметов церковного убранства.



Панагия. Реверсивная живопись на стекле. Лицевая и обратная сторона.  
Конец XIX – начало XX в. Фото О. Н. Агамировой



Среди них кресты, лампы, пасхальные яйца, панатии. Панагия – миниатюрный образ Богоматери, как правило, округлой формы, носимый архиереями на цепочке. Одна из таких миниатюрных икон, написанных в технике реверсивной живописи, также находится на реставрации на кафедре «Художественное стекло».

#### *Выставочная практика*

Особая традиция писания икон на стекле (склянопись) была распространенным жанром, характерным для Румынии, Хорватии, Польши, Словакии и южной Руси. Восходит она к народному искусству, традиции которого передавались из рода в род. Такие предметы создавались неизвестными мастерами, не имевшими профессионального образования, и бытовали в деревенских хатах. Самыми популярными сюжетами для изображения крестьянских мастеров XIX в. являлись Божья Мать с младенцем, Георгий Победоносец, свт. Николай и ангелы в самых разных обликах. Сегодня произведения склянописи – уникальные экспонаты, которых до наших дней сохранилось немного. Написаны они, как правило, на гутном (ручной работы) стекле. Примеры европейского наивного искусства, отличающегося непосредственностью и жизнеутверждающим колоритом, представлены на приведенных иллюстрациях. РИС. 17–19

Этому самобытному художественному направлению были посвящены выставки «Чудо наивного искусства» 2018 г. (Мытищинская картинная галерея), «Чудо хорватского наива» (Ярославский художественный музей – 2018 г., художественная галерея Костромы – 2019 г., Даниловская художественная галерея – в 2020 г.). Постоянная экспозиция стилистически разнообразного уральского наивного искусства, а также произведения художников из Москвы, Казани, Вологды и Ярославля представлены в Екатеринбургском музее изобразительных искусств (Музей наива).

Одним из немногих выставочных проектов, посвященных этому уникальному и самобытному направлению иконописи, стала прошедшая в 2007 г. в ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве выставка склянописи из коллекции, собранной бывшим президентом Украины Виктором Ющенко. Выставка называлась «На алтаре времени» и включала 41 икону XVIII–XIX вв. Директор музея И. А. Антонова так прокомментировала выставку: «Это искусство отличается наивностью. Но к нему нельзя предъявлять требований профессионального мастерства. В нем есть обаяние настоящего искусства» (Копылова 2008).

С 16 июня по 24 сентября 2017 г. в Музее русского импрессионизма состоялась выставка «Увле-



Бегство в Египет. Неизвестный автор.  
Германия, XIX в.  
Масло, стекло. 25 x 20 см



Илья Пророк. Неизвестный автор.  
Хорватия, XIX в.  
Масло, стекло. 22 x 17 см





Троица. Неизвестный автор.  
Румыния, XIX в.  
Масло, поталь, стекло. 20 x 20 см

чения», на которой были представлены произведения из личного собрания выдающегося скрипача и дирижера Владимира Спивакова. В состав экспозиции вошли свыше 90 произведений, в том числе коллекция западноевропейской подстекольной иконы конца XIX – начала XX в., которая впервые экспонировалась в такой полноте. Это и произве-

дения, выполненные на высоком художественном и техническом уровне, и ремесленные работы, написанные в «наивной» стилистике.

В январе 2015 г. в Музее-квартире св. Иоанна Кронштадтского (Кронштадт, ул. Посадская, 21) прошла выставка «Склянопись – это иконы на стекле!». Экспозицию составляли иконы на стекле художницы Галины Кузнецовой. Она пишет свои произведения на оборотной стороне стекла темперой, поверх слоя желатина, нанося слои краски в обратном порядке – от ликов святых к фону. Именно так, в реверсивной технике, и писались произведения склянописи. Художница также использует традиционный для этого жанра яркий, «наивный» колорит. Краски при писании иконы не смешивали между собой, поэтому «скляный образ» получался ярким и радостным, в «детском» примитивистском стиле.

Такая «простодушная» фольклорная иконопись была очень популярна и на Украине в XIX в. Она отражала стихийное религиозное чувство, не поддаваясь каким-либо иконописным канонам. Образы, создаваемые неграмотными крестьянами, были для них возможностью встретиться с евангельскими истинами. Написанные с любовью лики святых и библейские сцены пронизаны радостью и искренней верой, а стекло позволяет им наполняться светом и сиять. Директор музея протоиерей Геннадий Беловолов отмечает: «В крестьянских хатках было темновато, и скляный образ был как духовное окно в комнате, луч небесного света в доме» (Беловолов 2015). Таким образом, люди, профессионально за-



А. Н. Коровкин. Подстекольная акварельная живопись

нимающиеся сохранностью памятников искусства, указывают на ценность и уникальность таких предметов.

Интересный пример религиозной подстекольной живописи акварелью представляет также творчество Альберта Николаевича Коровкина (1935–2021), отличающееся самобытным художественным языком и выразительными цветовыми решениями.

Сегодня встретить сохранившийся образ на стекле – большая редкость и огромная удача, ведь многие произведения из этого хрупкого материала оказались утрачены в результате войн, революций, социальных и природных катаклизмов. Такие произведения, выполненные, как правило, в академи-

ческой технике, представляют собой огромную ценность для искусствоведов и реставраторов, являясь ценным предметом музейного и исследовательского внимания.

Реверсивная иконопись на стекле – яркое и самобытное явление внутрихрамового искусства России, имеющее исключительно национальный характер. В отличие от витражей, иконы на стекле изготавливались в основном «холодным», то есть безобжиговым способом и предназначались преимущественно для алтарного пространства. Именно стекло с его особой способностью взаимодействия со светом предоставляло мастеру уникальные возможности выражать светоносность святых образов.

### Примечания

<sup>1</sup> Евангелисты повествуют, как Иисус Христос взойшел на «гору высокую» вместе с тремя своими учениками: Петром, Иаковом и Иоанном. И вдруг лицо Христа «просияло как солнце», а одежды «сделались белыми как свет» (Мф. 17: 2.). Свет выступает олицетворением Спасителя и в других евангельских текстах. Он – «Свет истинный», который просвещает приходящего в мир человека (Ин. 1: 9). Христос и сам ясно говорит о себе: «Я свет миру» (Ин. 8: 12); «Я свет, пришел в мир, чтобы всякий верующий в меня не оставался во тьме» (Ин. 12: 46).

<sup>2</sup> Штрихи из сусального золота или серебра на складках одежд, крыльях ангелов и т. д.

<sup>3</sup> Агамирова О. Н. Истоки научной реставрации древнерусской иконописи в России на рубеже XIX–XX веков // Вестник РГХПУ. 2022. № 4. Ч. 1. С. 141–153.

<sup>4</sup> Периодические издания разных городов, в которых упоминается о стеклянных иконах: Известия по Казанской епархии. 1909. Вып. 7; Московские епархиальные ведомости. М., 1871. Вып. 49; Калужский церковно-общественный вестник. 1908. Вып. 1; Астраханские епархиальные ведомости. Астрахань, 1892. Вып. 13/14; Вологодские епархиальные ведомости. Вологда, 1906. Вып. 10; Нижегородские епархиальные ведомости. 1887. № 20. С. 1143; Рижские епархиальные ведомости. 1893. Вып. 21. С. 766; Воронежские епархиальные ведомости. 1900. Вып. 1. С. 32; Московские церковные ведомости. М., 1900. Вып. 44; Екатеринбургские епархиальные ведомости. Екатеринбург, 1903. Вып. 22; Рязанские епархиальные ведомости. Рязань, 1906. Вып. 3; Орловские епархиальные ведомости. 1898. № 32; Воронежская старина. 1908. Вып. 7; Полтавские епархиальные ведомости. Полтава, 1908. Вып. 30; Курские епархиальные ведомости. Курск, 1913. Вып. 14/15 и др.

<sup>5</sup> Паспорт реставрации иконы «Евхаристия»:

[https://docs.google.com/document/d/1mg\\_Zas9SO4Lzs5LRDpTYVeGVgfPrH71z/edit](https://docs.google.com/document/d/1mg_Zas9SO4Lzs5LRDpTYVeGVgfPrH71z/edit)

Паспорт реставрации иконы «Иоанн Постник, пророк Елисей и святая Екатерина»: [https://docs.google.com/document/d/1hI7KU\\_c-a2WZqE2H\\_UnkKoorAe3PWyd9/edit?usp=drive\\_web&ouid=110580233367224992031&rtopof=true](https://docs.google.com/document/d/1hI7KU_c-a2WZqE2H_UnkKoorAe3PWyd9/edit?usp=drive_web&ouid=110580233367224992031&rtopof=true)

### Источники и материалы

Беловолов 2015 – Беловолов Г. Скланопись – это иконы на стекле! Выставка в Музее-квартире св. Иоанна Кронштадтского. 2015 г. // Дневник протоиерея Геннадия Беловолова. 28.01.2025. <https://otets-gennadiy.livejournal.com/196297.html>

ВВБ 1871 – Вятские епархиальные ведомости. 1871. № 12.

ВВБ 1883 – Вятские епархиальные ведомости. 1883. № 23.

ВВБ 1908 – Воронежская старина. Вып. 7. Издание Воронежского церковного историко-археологического комитета. Воронеж: тип. Тов. Кровцов и К., 1908.

ВВБ 1897 – Екатеринбургские епархиальные ведомости. Отдел неофициальный. 1897, № 7.

Жирков 1911 – Жирков А. В. Академик Н. М. Чагин (1823–1909) // Записки Северо-Западного отдела Императорского русского географического общества. Кн. 2. Вильна: тип. А. Г. Сыркина, 1911. С. 165–230.

Зодчий 1872 – Зодчий. 1872. № 7.

КВБ 1906 – Калужские епархиальные ведомости. 1906. № 6/7.

Копылова 2008 – Копылова В. О выставке «На алтаре времени». 2008 г. // Официальный сайт издания «Московский комсомолец» 28.01.2025. <https://www.mk.ru/editions/daily/article/2008/05/06/41992-yuschenko-pokazal-moskve-folklor.html>



Лосский 1995 – Лосский В. Н. По образу и подобию. М.: Издание Свято-Владимирского Братства, 1995.

РЕВ 1915 – Рязанские епархиальные ведомости. Рязань, 1915. № 20.

Сабчаков 1915 – Сабчаков А. Н. Художник Николай Васильевич Шумов. Рязань: Тип. Братства св. Василия, 1915.

ТЕВ 1877 – Тамбовские епархиальные ведомости. 1877. № 13.

Толстой 1847 – Древние святыни Ростова Великого / Соч. гр. М. Толстого. М.: О-во истории и древностей рос., 1847.

УЕВ 1896 – Уфимские епархиальные ведомости. 1896. № 13.

Чернов 2015 – Чернов В. Двенадцатые праздники Православной Церкви. М.: Николин день, 2015.

### Научная литература

Гаврюшин Н. К. (ред). *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.: Антология*. М.: Прогресс, 1993.

Иттен И. *Искусство цвета*. М.: Аронов, 2020.

Карасева О. К. Живопись на стекле. Копия с картины Рафаэля «Святое семейство» из собрания Наровчатского краеведческого музея-заповедника. Реставрация, исследования, создание копии-реконструкции // *Художественное наследие. Исследования. Реставрация. Хранение*. 2022. № 3. С. 7–19.

Морозова Н. П., Некрасов С. М., Иезуитова Р. В. (ред). Г. Р. Державин и его время. Сборник научных статей. Вып. 10. СПб.: Всероссийский музей им. А. С. Пушкина, 2015.

### References

Itten, I. 2020. *Iskusstvo cveta* [The Art of Color]. Moscow: Aronov.

Gavryushin, N. K. (ed.). 1993. *Filosofiya russkogo religioznogo iskusstva XVI–XX vv.: Antologiya* [Philosophy of Russian religious art of the XVI–XX centuries: Anthology]. Moscow: Progress.

Karaseva, O. K. 2022. Zhivopis' na stekle. Kopiya s kartiny Rafaelya «Svyatoye semeystvo» iz sobraniya Narovchatskogo krayevedcheskogo muzeya-zapovednika. Restavratsiya, issledovaniya, sozdaniye kopii-rekonstruktsii [Painting on glass. A copy of Raphael's painting «The Holy Family» from the collection of the Narovchatka Local Lore Museum-Reserve. Restoration, research, creation of a copy-reconstruction]. *Khudozhestvennoye naslediyе. Issledovaniya. Restavratsiya. Khraneniye* 3: 7–19.

Morozova, N. P., S. M. Nekrasov and R. V. Jesuitova (eds.). 2015. G. R. Derzhavin i ego vremya [G. R. Derzhavin and his time]. Sankt-Peterburg: Vserossiyskiy muzej A. S. Pushkina.

### ICON PAINTING ON GLASS IN THE SPACE OF AN ORTHODOX CHURCH

*Abstract.* Glass as an artistic material has a unique ability to interact with light. In the nineteenth century, when wood ceased to be the only material for painting icons, the masters actively turned to these properties, finding in them a means to fill their works with the radiance of the transformed world – Tabor light. A unique phenomenon in Russian culture appears – an icon on glass. Unlike stained glass windows, they were mostly made in a «cold», that is, non-fired, way. Painting on glass, which has become an important step towards depicting the subtle spiritual world, is an original phenomenon of Russian art, worthy of detailed scientific research and preservation.

*Keywords:* icon painting, icon on glass, art glass, art, painting, restoration, glass in an Orthodox church, Tabor light.

*Authors Info:* Agamirova, Olga N. – Senior Lecturer, Department of Painting and Composition, Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov (Moscow, Russian Federation), E-mail: [olga\\_teplova@inbox.ru](mailto:olga_teplova@inbox.ru)

*Authors Info:* Chernykh, Sofya I. – Restoration Artist, Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov (Moscow, Russian Federation), E-mail: [sofiachernykh1506@gmail.com](mailto:sofiachernykh1506@gmail.com)

*For citation:* Agamirova, O. N. and S. I. Chernykh. 2025. Icon painting on glass in the space of an Orthodox church *Tradition and modernity (Traditsii i sovremennost)* 40: 36–53

